

E. Nowicka *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012

O możliwościach czytania dzieła operowego

ABSTRACT. Wypych-Gawrońska Anna, *O możliwościach czytania dzieła operowego* [The possibility of reading operatic works] „Przestrzenie Teorii” 24, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 377–389. ISBN 978-83-232-2982-7. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2015.24.19.

Elżbieta Nowicka's book *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery* (Wydawnictwo Poznańskie 2012) [Written in opera. The studies from history and aesthetics of opera] is an attempt to read the ideas, myths and idioms of culture enshrined in works of opera from the 17th to the 20th century. This process of registering takes place on several levels of operatic works: in the librettos, the music and in their staging. It is thanks to these that operas often prove to be the most interesting expression of the presence of myths and ideas in culture, and Elżbieta Nowicka's book encourages the reader to return to such works.

Recenzję książki Elżbiety Nowickiej pt. *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery* warto zacząć od zwrócenia uwagi na możliwość szerokiego rozumienia zaproponowanego przez Autorkę tytułu, świetnie odpowiadającego określonym we wstępie założeniom pracy dzięki wykorzystaniu kilku znaczeń słowa „zapis”. Elżbieta Nowicka sugeruje bowiem istnienie w operze znacznego potencjału interpretacyjnego i możliwość dokonywania wielu odczytań dzieł operowych, w których *zapisane* są doświadczenia kulturowe, znaki kondycji człowieka swoich czasów oraz ponadczasowe mity kultury. Równocześnie wskazane w tytule *zapisywanie* prowadzi nas w stronę elementu literackiego w operze, bo wprawdzie i muzykę *zapisuje się* w partyturze, ale to tekst literacki w formie libretta najsilniej konotuje istotę i mechanizm *zapisywania*. Jeśli coś zostało zapisane, to jako odbiorcy możemy to czytać i odczytywać, do czego Autorka nas swoimi studiami zachęca. Nie po raz pierwszy zresztą, ponieważ jest to kolejne spotkanie czytelnika z Elżbietą Nowicką jako autorką zbioru szkiców i studiów z zakresu historii opery, książkę *Zapisane w operze* można bowiem potraktować jak swoisty dalszy ciąg publikacji *Omamienie, cudowność, afekt: dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*¹, ale tym razem z obszarem zainteresowań badawczych poszerzonym na kilka stuleci.

¹ Zob. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt: dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

Jedną z podstawowych perspektyw badań opery, które proponuje Autorka książki, jest analityczny ogląd czynnika literackiego zapisanego w formie libretta. Jest to z pewnością istotna zaleta publikacji, będącej przykładem naukowego podejścia do opery, które dzięki zaakceptowaniu i równouprawnieniu ujęcia librettologicznego pozwala na interpretacyjne odkrywanie pól zaskakujących albo zupełnie dla wielu czytelników nieznanych. Autorka sugeruje wprawdzie wyraźnie we Wstępie, że libretta i ich twórcy nie są zasadniczym tematem książki, ale to właśnie libretto okazuje się jedną z ważnych podstaw prób czytania „myśli, idei i mentalności” (s. 8) zapisanych w operze. Książka Nowickiej staje się w ten sposób dowodem na możliwości wciąż młodej dyscypliny, nazywanej „librettologią”, a także impulsów poznawczych płynących z analizy i interpretacji tekstu literackiego współtworzącego dzieło operowe. Kilkakrotnie Autorka przypomina zresztą, że jest to tendencja współczesnej nauki, nie tylko traktującej utwór operowy jak dzieło integralne, łączące tekst, muzykę i perspektywę realizacji teatralnej, ale wyraźnie rehabilitującej libretto, które dotąd nierzadko uznawano za składnik podrzędny. Jako doświadczona badaczka librett Elżbieta Nowicka daje już we Wstępie zwięzłą charakterystykę tego elementu dzieła operowego, by w kolejnych rozdziałach z wielką erudycją, ujawniającą doskonałą znajomość europejskiej nauki o operze, udowodnić, że libretto może być świetnym punktem wyjścia do rozpatrywania filozoficzno-estetycznych idei całej epoki. Przy czym zajęcie się librettem nie oznacza dla Autorki odsunięcia czy pomijania muzyki. Wręcz przeciwnie, odwołania i interpretacje muzykologiczne są wspólną płaszczyzną rozważań, i choć Autorka nie posługuje się przykładami nutowymi, to partytura muzyczna jest dla niej równie ważnym źródłem poznawczym, co tekst. Podobnie równoważnym i równoprawnym sposobem badań są analizy projekcji teatralnych zapisanych w utworze, a także scenicznych realizacji dzieł, które nierzadko pozwalają na ostateczne dostrzeżenie znaczenia treści zawartych w utworach operowych. Takie podejście badawcze powoduje, że książka jest cennym przykładem próby komplementarnego i interdyscyplinarnego potraktowania opery, bez odsuwania czy degradowania któregośkolwiek z tworzących ją elementów.

Tytuł książki, odnoszący się do kategorii „studiów”, pozwala Autorce na dokonanie subiektywnego wyboru interesujących ją tematów. I z tego prawa Elżbieta Nowicka w pełni korzysta, nie tłumaczy się zresztą we Wstępie ze swoich decyzji badawczych. Otrzymujemy w książce prezentację kilkunastu dzieł operowych jako przykładów zanotowania w formie gatunku dramatyczno-muzyczno-teatralnego kwestii najistotniejszych dla minionych stuleci. Równocześnie propozycje Nowickiej są zróżnico-

wane nawet na poziomie struktury opisów, kolejne rozdziały nie mają lustrzanej budowy, właściwie każdy sugeruje nieco inną metodę ujęcia tematu treści kulturowych zapisanych w operach.

W rozbudowanej części poświęconej kontaktom Polaków i Moskali, zanim razem z Autorką dotrzemy do tematyki operowej, odbywamy podróż po historiografii i literaturze kilku epok, które w „wielowariantowej narracji” (s. 18) podejmowały tematykę dziejów Rosji i Polski z okresu wielkiej smuty. Zaprezentowane w pierwszych rozdziałach miniatury interpretacyjne, które, jak sugeruje Nowicka, są ważne dla pełnego odczytania analogicznych idei w dziele operowym, dotyczą tekstów literackich podejmujących temat Dymitrów. Są to utwory napisane zarówno przez wybitnych, jak i przez zapomnianych dziś pisarzy, dzieła należące do różnych gatunków i włączone w odmienne stylizacje prozatorskie oraz dramaturgiczne. W przypadku mniej znanych tekstów wyciągnięcie z niepamięci zapoznanych utworów literackich to kolejna zaleta książki Elżbiety Nowickiej.

Listę dymitriad literackich w propozycji Nowickiej tworzą utwory polskie i rosyjskie powstałe w XIX i na początku XX wieku. Autorka zatrzymuje się na dłuższą chwilę przy *Dziejach panowania Zygmunta III Juliana Ursyna Niemcewicza z 1819 roku*, w których szczególnie istotna okazuje się koncepcja władcy Rosji i ocena Dymitra Samozwańca jako jednostki suwerennej w swoich decyzjach, mogącej wpłynąć na zmianę mentalności narodów uwikłanych w burzliwe dzieje następców Iwana Groźnego. Spośród rosyjskich pisarzy zainteresowały Autorkę dwie powieści: Michaiła Zagoskina *Jerzy Miłosławski. Powieść historyczna z czasów wojny Chodkiewicza z Moskwą w 1612 roku* (1819) oraz Tadeusza Bułharyna *Dymitr Samozwaniec. Romans historyczny* (1830). Oba utwory dzięki wydanym w 1830 roku polskojęzycznym tłumaczeniom prezentowały również polskim odbiorcom krwawe dzieje wojen rosyjsko-polskich, ujęte w język powieści sensacyjno-awanturycznej (Bułharyn) albo obyczajowo-historycznej (Zagoskin), stanowiąc równocześnie odrębne diagnozy konfliktu, możliwości pojednania, szans spokojnego współistnienia lub ich braku.

Kolejne studium przenosi nas w drugą połowę XIX stulecia, przybliżając wersję dymitriady autorstwa Józefa Szujskiego przedstawioną w dramacie *Maryna Mniszchówna* (1875), i na początek XX wieku dzięki przywołaniu dramatu Adolfa Nowaczyńskiego *Car Dymitr Joannowicz. Kronika dramatyczna* (1908). W przypadku pierwszego z wymienionych utworów cenne jest także przypomnienie refleksji Szujskiego dotyczące dramatu historycznego i zrównania tego gatunku z narracją historiograficzną, uświadomienia rangi dramaturgii, która może być źródłem nie-

zbędnej wiedzy zbiorowości o sobie. Na tle wcześniej przedstawionych powieści rosyjskich pisarzy dramat Szujskiego zastanawia też koncepcją wskazania wspólnych cech obu narodów, które z czasem tak mocno podzieliła historia i które później zaczęły funkcjonować jako zupełnie odrębne i skonfliktowane, używając określenia Nowickiej, idiomy polityczno-kulturowe. W dramacie Nowaczyńskiego Autorka dostrzega siłę demystyfikacji narodowych legend i potraktowanie dramatu o przeszłości jako próby oceny sytuacji współczesnej. W analizie Nowickiej podkreślone zostają szczególnie cechy dramatu, jego wyjątkowy język i budowa historycznego fresku przedstawiającego zbiorowość w pełnym zaangażowaniu do działania. Z naukową dociekliwością zastanawia się Nowicka nad oryginalną konstrukcją tytułowego bohatera w dramacie Nowaczyńskiego, człowieka, który poprzez zabiegi literackie, takie jak rezygnacja z monologów, pozbawiony jest możliwości wykazania swoich jednostkowych, autonomicznych decyzji, a zamiast tego niesiony jest oczekiwaniami i żądaniami zbiorowości (tu, być może, jednym z dodatkowych tropów badawczych mogłyby być wpływy silnej na przełomie stuleci koncepcji psychologii tłumów Gustave'a Le Bona²).

Osobną częścią jest rozdział poświęcony literackiej reakcji pisarzy niemieckich na popularność historii Dymitrów. W *Demetriusie* Fryderyka Schillera (1805) tragizm postaci Dymitra zostaje ściśle powiązany z polityką, ideami władzy i panowania. Elżbieta Nowicka podkreśla w tym szkicu elementy uprawomocniające dzieło Schillera jako tragedię, z ciekawie skonstruowanym momentem odroczenia rozpoznania, a właściwie samorozpoznania, ponieważ to w pierwszej kolejności brak wiedzy o prawdziwej tożsamości, a później bolesny proces uświadomienia sobie, kim się jest naprawdę, steruje działaniami bohatera.

Interpretując w tym rozdziale kolejne utwory, przede wszystkim dramaty (bo rozdział dotyczy dramaturgii) rosyjskich pisarzy, Nowicka przypomina, że temat Dymitrów był podejmowany nie tylko z powodu jego dramaturgicznej atrakcyjności, ale dowodził także szczególnych nastrojów elit intelektualnych Rosji XVIII i XIX wieku i chęci wyrażenia poprzez postać Dymitra Samozwańca oceny współczesnego im państwa, rosyjskiej mentalności i jej swoistości. Fale dymitriad, które pojawiały się w ówczesnym dramacie, doskonale odpowiadały nastrojom politycznym i zmianom kulturowym swoich czasów. Rosyjskie dzieła, w tym wspomniany utwór Aleksandra Sumarokowa z końca wieku XVIII *Dymitr Samozwaniec*, zdaniem Nowickiej, realizują swoisty katalog tematów, które były istotne dla rosyjskich twórców i odbiorców, w tym kwestie re-

² Zob. G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, przeł. z franc. B. Kaprocki, Warszawa 1994.

lacji między władzą a narodem, problemy kulturowej i religijnej tożsamości oraz jej obrony. Były one w dużym stopniu wynikiem sytuacji politycznej, nie bez powodu liczne dramaty dotyczące rosyjskiej smuty i roku 1612 pojawiły się w okresie wojen napoleońskich i zagrożenia bytu państwowego. W tym rozdziale bliższemu oglądowi zostaje poddany najwybitniejszy dramat dotyczący okresu smuty, *Borys Godunow* Aleksandra Puszkina, wyróżniający się sposobem ujęcia w nim roli ludu jako figury zbiorowej romantycznego dramatu i teatru w zestawieniu z postacią samotnego cara. Posługiwanie się w związku z tym metodą kontrastu i opozycji pozwala na ujawnienie szczególnych cech antropologii romantycznej.

We wszystkich szkicach dotyczących literackich dymitriad Nowicka w swobodny sposób pokazuje możliwości różnych odczytań i nawiązań, przesuwa przed naszymi oczami galerię postaci Dymitrow, tak różnych, bo w swych literackich konstrukcjach uwikłanych w zmieniające się sytuacje polityczne, odmienne perspektywy widzenia i diagnozy ideowe. Równocześnie Nowicka potrafi odnaleźć znamienne podobieństwa między literackimi Dymitrami, w jakimś sensie odkrywające to, co w historii związanej z okresem wielkiej smuty jest dla zrozumienia Rosji, a także jej stosunków z Polską, szczególnie ważne. Rozpoczynając od dzieł literackich i dochodząc do opery Modesta Musorgskiego, Elżbieta Nowicka uświadamia pułapki prób interpretacyjnych oderwanych od kontekstów kulturowych, oddzielonych od zgłębiania znaczenia tradycji i ideowych wyobrażeń. Stwierdza, że opery Musorskiego nie da się w pełni zrozumieć bez – tylko pozornie dalekich – kontekstów preromantycznej tradycji literackiej i kulturowej.

W interpretacji opery Musorgskiego wychwytuje Nowicka najważniejsze, a wcześniej pokazane w odniesieniu do dzieł literackich, ujęcia tematu wzajemnych zależności między zbiorowością a jednostką. Opera w tym zakresie ujawnia wyjątkowe możliwości gatunku dramatyczno-muzycznego, chociażby związane ze szczególnymi formami ekspresji, które pozwalają na zwiększenie wyrazistości postaci chóru i na jej silniejsze skontrastowanie z jednostką, ponieważ, co podkreśla Nowicka za Albertem Gierem, to właśnie kontrasty stanowią istotę operowej estetyki. Analityczno-interpretacyjnym kluczem kontrastu posługuje się Nowicka wielokrotnie, niejako dowodząc słuszności koncepcji Giera, np. poprzez docenianie artystycznego waloru zestawienia śpiewającego ludu rosyjskiego i tańczącego żywiołu obcego. Nowicka wskazuje też na ograniczenia konwencji operowej, bardzo często odciskającej się silnym piętnem na interpretacji motywów i postaci. Świetnie udało się Autorce pokazać znaczenie czynników zewnętrznych dla zmiany układu sił wewnątrz opery,

w tym narzuconego, uzasadnionego teatralnymi oczekiwaniami, wymogu wprowadzenia do utworu wyrazistej postaci kobiecej. W efekcie nieprzyjęcia do realizacji pierwszej wersji dzieła przez dyrekcję Teatrów Carskich twórcy włączyli do opery nowy, trzeci akt, zwany potocznie „aktem polskim”, którego główną bohaterką jest Maryna Mniszchówna. Akt ten mocno zmodyfikował wymowę pierwszej, wierniejszej wobec Puszkonowskiego oryginału wersji, dodając operze nowych treści, np. w interpretacji postaci Dymitra, okazującego się marionetką uzależnioną od silniejszych celów i działań.

Dzięki szeroko zakrojonemu obszarowi badawczemu w całości części pierwszej książki *Zapisane w operze*, poświęconej dymitriadom, ujawnia się bogata sieć zależności, wzajemnych wpływów, uwikłań ideologicznych, światopoglądowych i kulturowych w utworach, które równocześnie posiadają własną siłę sprawczą, ponieważ włączają swoją wersję dziejów w wielogłosową narrację i ustanawiają własne wyobrażenie wydarzeń historycznych o tak znacznym wpływie na dalsze losy centralnej i wschodniej Europy. Liczne odwołania i poszukiwanie śladów tematyki w utworach różnych epok są dla czytelnika jasnym sygnałem i wskazówką, że w badaniu skomplikowanych dziejów kontaktów polsko-rosyjskich tylko pogłębione analizy pozwalają uniknąć niebezpieczeństwa łatwych opinii, prostych konceptualizacji i popadania w stereotypowe oczywistości.

Część II, metaforycznie zatytułowana *Obrazy losu, obrazy sztuki*, składa się ze szkiców poświęconych m.in. operom Wolfganga Amadeusa Mozarta, Giuseppe Verdiego, Giacoma Pucciniego, Jacques’a Offenbacha, w jednym studium dziełom Claudia Monteverdiego, Christophera Willibalda Glucka oraz Richarda Straussa, a także operze Maurice’a Ravela w rozdziale kończącym część II. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych rozdziałów określenie sformułowane w tytule książki: „studia z historii i estetyki opery” tylko w części oddaje prawdziwy interpretacyjny wymiar kolejnych szkiców, ponieważ opera, będąc z jednej strony głównym tematem rozważań, jest przede wszystkim pretekstem do badań kontekstów kulturowych z wykorzystaniem perspektywy innych dzieł. W tej części w przypadku aż trzech studiów wkraczamy w tematykę operowych adaptacji dzieł literackich i ujawniających się w nich szczególnych związków literatury i muzyki.

Così fan tutte Mozarta, gatunkowo będąca lekką operą komiczną, stanowi według Autorki odbicie zdecydowanie poważniejszego, antropologicznego w swej istocie tematu zdrady „prawdziwej” zestawionej z „nieznośnie lekkim” (zgodnie z tytułem rozdziału, wykorzystującym powiedzenie Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego) złudzeniem, czyli zdradą „pozorną”. Szkic w odświeżający sposób prezentuje cechy utworu Mozarta

i Lorenza da Pontego, dzieła, które przez wiele lat zbierało niejednoznaczne opinie, szczególnie z powodu chętnie wskazywanej nieprzystawalności genialnej muzyki i słabego libretta. Już co prawda w drugiej połowie XX wieku opinie te zostały w dużym stopniu zrewidowane (Nowicka powołuje się na ważną dla nowego spojrzenia na libretto *Così fan tutte* pracę Stefana Kunzega z 1984 roku *Mozarts Opern*), ale mimo to warto było zebrać w szkicu wiedzę o wielorakich kontekstach tej opery, odwołującej się do tradycji literatury i do treści mitologicznych. Nowicka podkreśla szczególną cechę dzieła Mozarta, powodującą, że dostrzegać w nim warto nie tylko XVIII-wieczną „szkołę kochanków”, ale również potwierdzenie istnienia „obiektownych praw natury” (s. 87). W ten sposób pozornie lekka opera komiczna, singspiel, odnosi się do podstawowych konstrukcji estetycznych (tragedia-komedia), poznawczych (prawda-falsz) i moralnych (dobro-zło), ujawniających się w wielopiętrowej grze pomiędzy postaciami i kategoriami rzeczywistości i pozoru, zdrady i złudzenia. Treści kulturowe dzieła Mozarta ujawniają się dodatkowo dzięki zestawieniu jej z operą Antonia Salieriego *La grotta di Trifonio*, którą również Nowicka postrzega w perspektywie mitu, w obu utworach zauważając obecność głębszej problematyki ludzkiej tożsamości.

W kolejnych studiach Nowicka wskazuje, że odkrywanie mechanizmów twórczego zabiegu, jakim jest adaptacja, może nas doprowadzić do ciekawych konstatacji na temat zapisanych w operze treści i idei. W uwagach poświęconych operowej adaptacji dramatu Friedricha Schillera *Don Carlos* Giuseppe Verdiego Nowicka pokazuje, że warto przyglądać się dziełu w różnych etapach jego powstania, także scenom, które w niektórych inscenizacjach zostają pominięte, w innych przywrócone. W ten sposób podkreślona zostaje oryginalność rozwiązań adaptatorów, które są dowodem ich własnych, autonomicznych odczytań pierwowzoru. Obecna w literackim oryginale i operowej adaptacji problematyka (w przypadku *Don Carlosa* to dramat władzy) zmienia się w zależności od dzieła, w którym ją odczytujemy. Opera ujawnia również w tym przykładzie swoje szczególne możliwości dzięki muzyce, nie tylko podkreślającej słowo, ale wręcz pozwalającej na pełne wybrzmienie treści ważnych dla tekstu dramatycznego.

Dramat *Tosca* Victorienne’a Sardou i oparta na nim opera o tym samym tytule Giacomina Pucciniego również zaprezentowane zostają jako para dzieł poddanych analizie z powodu łączących je związków literacko-muzycznych wynikających z procesu adaptacyjnego. Oba utwory pozwalają na wykorzystanie tropów antropologicznych powiązanych z miejscem akcji i z naznaczoną semantycznie, istotną dla wydarzeń, przestrzenią miasta. Oprócz tego, jak proponuje Nowicka, zarówno „literacką”, jak

i „operową” Toscę można analizować w odniesieniu do licznych XVIII- i XIX-wiecznych narracji dotyczących artysty. Jedną z dróg interpretacyjnych w przypadku dramatu Sardou i opery Pucciniego jest także wzięcie pod uwagę uwikłania utworów w konwencje literackie i teatralne oraz zestawienie założeń *pièce bien faite*, które realizował oryginalny dramat, z obecnymi w dziele operowym estetycznymi i ideowymi wymaganiami weryzmu. Wnioski płynące z tych analiz nie są oczywiste, mogą zburzyć dotychczasowe bezpieczne i ustalone wyobrażenia gatunków oraz konwencji i skłonić do stawiania dalszych pytań.

W innym studium wpisanym w *obrazy losu – obrazy sztuki* podążamy drogą, jaką przebyła w XIX wieku jedyna opera Jacques’a Offenbacha, *Opowieści Hoffmanna*, niedokończona przez kompozytora i w efekcie otwarta na ingerencje kolejnych twórców, którzy dodawali swoje utwory muzyczne i uzupełniali oryginalne dzieło. Dla Nowickiej istotne jest powiązanie utworu Offenbacha z operą Mozarta *Don Giovanni*, która jest nie tylko tłem dla wydarzeń *Opowieści Hoffmanna*, ale i paralelnie prowadzoną opowieścią o dochodzeniu do prawdy o sobie. W rezultacie możemy przyjrzeć się elementom gry z dziełem Mozarta, gry pełnej niewiadomych i znaków zapytania. Tu naszą uwagę, dzięki podpowiedziom Autorki, zwraca kilka pięter procesu adaptacyjnego tekstu literackiego, wiodącego od opowiadań E.T.A. Hoffmanna poprzez utwór dramatyczny napisany przed operą przez Michaela Carré i Jules’a Barbiera, którzy później zostali librecistami Offenbacha. Zdaniem Nowickiej, w tej operze zapisana została istotna dla współczesnych problematyka ambiwalencji sztuczności i naturalności, przejawiająca się w wykorzystanym w akcji pierwszym motywie marionetki, ale mająca głębsze znaczenie poprzez odniesienie do zderzenia twórczości artystycznej jako zestawu mechanicznych zabiegów z uczuciem, niezbędnym dla ukonstytuowania prawdziwego dzieła sztuki. Ponownie okazuje się, że możemy czytać w operze Offenbacha znaki czasu, ujawniające się także w przywołanym przez Nowicką tekście Heinricha von Kleista *W teatrze marionetek* i w jednej z powieści Wilhelma Wackenrodera, która przypisuje sztuczność sztuki właśnie dziełom muzycznym. Akt drugi poprzez postać Antonii, która działa w obliczu zakazu śpiewu i pragnienia jego przełamania, włącza się w dyskusję o niszczycielskiej roli sztuki oraz o walce sztuki i życia. Równocześnie jest to dzieło rozgrywające kwestie teatralności, teatru w teatrze, śpiewu w operowym śpiewie, na różnych poziomach i w różnych konstelacjach intertekstualnych zależności. Autorka stara się nie tyle rozwikłać ostatecznie tę sieć wpływów, ale – po raz kolejny – pokazać potencjał kulturowy opery, kumulującej w sobie tak wiele znaczeń i kontekstów. Dzięki aktowi trzeciemu i postaci Giuletty silnie powraca topos

teatru świata i teatralizacji rzeczywistości, wykorzystujący dodatkowo egzystencjalnie podbudowany motyw cienia. To także akt, który zawiera w sobie refleksję metateatralną, Autorka pisze nawet o potrojonej teatralności opery Offenbacha. Na zakończenie, na zasadzie inspirującego impulsu, Nowicka wprowadza jeszcze jeden kontekst, tym razem odnoszący się do operowego obrazu kobiety, który dzieło Offenbacha w zastanawiający dla swojej epoki sposób przełamuje.

Śmierć, zmarli, cienie, duchy i dusze to kategorie ponadczasowe, które swoje operowe zapisy posiadają w wielu utworach. Warto wspomnieć, że w operze współczesnej śmiertelne motywy śledził m.in. Łukasz Grabuś, autor pracy, którą tak właśnie zatytułował³. Nowicka dostrzega je zarówno w początkach opery, w dziele Monteverdiego *L'Orfeo* (1607), jak i w utworach późniejszych, *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka (1762) oraz w pochodzącej z 1919 roku operze Straussa *Kobieta bez cienia*. We tych trzech przykładach wyróżniona została semantyka motywu cienia w powiązaniu z mitem o wegetacji i śmierci. Tu ponownie Autorka sięga do tekstów kultury i do opracowań, które potwierdzają żywotność i istotność tematyki w różnych sztukach, gatunkach i formach. Cień, jako jeden z podstawowych motywów egzystencjalnych, o skomplikowanej naturze, zawieszony między formami bytu, ma fantastyczną historię kulturowej obecności. Nowicka prowadzi nas umiejętnie przez meandry interpretacji tej kategorii, funkcjonujących w sztuce i w refleksji antropologicznej, w gatunkach „wysokich” i w tekstach *minorum gentium*, w dziełach literackich i na scenie teatralnej, gdzie motyw cienia może zaciekać począwszy od kwestii jego mechanicznego wywołania aż po obserwacje cienia jako pełnoprawnej postaci teatralnej.

Jeszcze jedną próbą odczytania realizacji mitu w dziele operowym jest zestawienie opery z baśnią, co Nowicka czyni, interpretując operę Maurice'a Ravela *Dziecko i czary* (ukończona w 1925). Pokrewieństwo obu gatunków Autorka widzi w charakterystycznych dla baśni zabiegach powtórzenia i powtarzania, skłonności do tworzenia wariacji i wariantów wątku czy tematu, a także w relacji tworzywa i opracowania. Nowicka posługuje się przykładem romantycznej baśni operowej, jaką jest *Oberon* Carla Marii Webera, przywołując kolejny istotny kontekst badawczy związany z baśniowością i fantastyką Orientu, obecny w tekście i w muzyce romantycznej opery, dający poza tym podstawy dla rozbudowanej, feeryjnej teatralnej widowiskowości. Przykład dzieła Webera, z silną, wielopłaszczyznową cudownością, służy Autorce jako podstawa do przedstawienia zupełnie odmiennej, ulotnej niemal konstrukcji baśniowych

³ Zob. Ł. Grabuś, *Formy śmiertelności. Kilka strategii dramaturgicznych we współczesnej operze*, Kraków 2013.

czarów zaproponowanej w utworze operowym przez Ravela. W *Dziecku i czarach* Nowicka czyta także wewnętrzne znaki operowe, takie jak semantyka koloratury i postaci nią się posługujących. To również w odniesieniu do opery Ravela po raz kolejny pojawia się problematyka swoistego stygmatu opery – wyrafinowanej sztuczności, wzmocnionej artyficyjnością motywu marionetek, funkcjonujących w zestawieniu z tradycyjnie rozumianą naturalnością.

Książkę zamyka studium o operze *Marcella* Cypriana Kamila Norwida i Antoniego Kątskiego, utworu mało znanego współczesnym, choć z naszego punktu widzenia interesującego również dlatego, że mającego szansę okazać się wcieleniem marzenia XIX-wiecznych odbiorców o wielkiej polskiej operze, stworzonej przez parę wybitnych twórców, poetę i muzyka, marzenia niespełnionego w przypadku tak oczekiwanego autorskiego duetu jak Adam Mickiewicz i Fryderyk Chopin. Studium poświęcone zapoznanemu dziełu to jeszcze jeden przykład, jak można czytać operę, w tym przypadku – poprzez dociekliwość historyka literatury i teatru, tropiącego w źródłach ślady intrygującego wydarzenia, poszukującego znaków w dużej części zatartych, czasem mylnych i wymagających budowania tez na podstawie niewielkiej liczby danych. W pewnym stopniu szkic może stanowić podsumowanie poprzednich, przedstawionych w książce prób analityczno-interpretacyjnych, które dotyczyły adaptacji i mogły posłużyć jako podstawa do bardzo hipotetycznej próby wyobrażenia sobie libretta autorstwa Norwida na podstawie dramatu, który był pierwowzorem utworu operowego. Analiza oparta z braku źródeł na pośrednich relacjach prasowych prowadzi do uwag na temat Norwidowskiej refleksji operowej i operowości jego utworów literackich. Podsumowaniem szkicu jest odważna i jedyna w swoim rodzaju próba zapisania domniemanej, opartej na wiedzy o twórczości Norwida, wersji kilku fragmentów libretta.

Praca Nowickiej to dowód umiejętności połączenia i badawczego wykorzystania różnych dziedzin, jest to książka literaturoznawcza, libretto logiczna, operologiczna, teatrologiczna i kulturoznawcza, w każdej z tych dyscyplin odnosząca się do estetyki czy nawet szerzej – do historii idei. Studia i szkice mają charakter interdyscyplinarny i komparatystyczny, w swej podstawie literaturoznawczy, ale zawsze z równoczesnym powoływaniem się na warstwę muzyczną utworów i na teatralne konteksty funkcjonowania dzieł w kulturze. Zaletą książki jest ponadto wskazanie możliwości „wzniesienia się” ponad szczegółowe działania analityczno-interpretacyjne na oddzielnych płaszczyznach literackiej, muzycznej czy teatralnej, propozycja oderwania się od tradycyjnych i mocno ograniczających podziałów np. na to co „literackie” i co „muzyczne”, a w zamian koncentrowanie się na całościach ideowo-semantycznych.

Książka stanowi świetne wprowadzenie w librettologię, zachęcające dla początkujących i inspirujące dla zaawansowanych. Czytając całość, otrzymujemy swoiste kompendium tej dyscypliny, które nie zostało wprawdzie zebrane w jednym rozdziale, ale pojawia się we wszystkich studiach i pozwala na zrozumienie cech libretta jako gatunku oraz uświadomienie sobie rangi i możliwości, jakie badanie libretta daje nauce. Choć Autorka podkreśla, że pobłażliwe traktowanie libretta jest dziś pełnym anachronizmem, to nawet przekonany o tym czytelnik może zadziwić się możliwościami tkwiącymi w tekście stworzonym na potrzeby opery. W poszczególnych szkicach Nowicka przywołuje „klasyków librettologii”, podkreślając znaczenie ich badań nad librettem dla wiedzy o literaturze i kulturze, np. w zaproponowanym przez Karla Justa zestawieniu libretta z powstałym w tym samym czasie gatunkiem – esejem i dostrzeżeniu w obu formach charakterystycznej skłonności do „uprawiania refleksji nad innymi tekstami” (s. 101). Pomimo istotnego dorobku librettologicznego w Europie, a dziś także i w Polsce (wiele w tym zasługi wcześniejszych badań Elżbiety Nowickiej i skupionego wokół niej zespołu), książka to kolejna publikacja pozwalająca na zweryfikowanie stereotypów dotyczących opery i obecnego w niej elementu literackiego, np. opinii na temat uproszczeń librett i treści dzieł podporządkowanych muzyce. Libretto jest, według Nowickiej, jednym z przejawów myśli humanistycznej i charakterystycznego dla niej poszukiwania sposobów rozumienia świata m.in. przez opowiadanie mitu. Zawarte w książce studia nobilitują też librecistów, nie w sensie nadawania ich twórczości nowej czy specjalnej rangi, ale poprzez zachęcanie do pełnoprawnego, literaturoznawczego oraz kulturoznawczego czytania librett.

Choć wydaje się oczywistym, że, w odróżnieniu od libretta, samej opery nie trzeba nobilitować ani wspierać, to lektura książki Nowickiej pozwala na wyraźniejsze uświadomienie sobie innej cechy poświadczającej szczególne znaczenie opery w kulturze, na co zwróciłam uwagę już na początku: zdaniem Autorki to w operze pojawiają się najciekawsze reinkarnacje mitu czy tematów szczególnie ważkich kulturowo. Opera jest w ujęciu Nowickiej gatunkiem, który posiada moc uniwersalizacji i podnoszenia rangi przekazywanych treści. Jak udowadnia Autorka w kolejnych szkicach, to właśnie opera potrafi najbardziej twórczo zinterpretować mit, jest jednym z podstawowych „medium mitu” (s. 98), a ponieważ w kulturze europejskiej literatura zajęła miejsce mitu, to obecność literackich idei zapisanych w operze jest sygnałem i wskazówką dla poszukiwania nowych ścieżek interpretacyjnych.

Oprócz podkreślenia rangi opery w ogóle, książka Nowickiej odkrywa także bogactwo możliwości odczytań poszczególnych dzieł operowych, za-

chęcąc do ich ponownej literackiej, muzycznej i teatralnej lektury, także odmiennej od tradycyjnej. Nowicka widzi opisywane przez siebie utwory w sieci zależności oraz swoistych ciśnień estetycznych i kulturowych, pokazując np. weryzm operowy w odniesieniu do weryzmu literackiego albo formę *pièce bien faite* funkcjonującą pod wpływem *grand opéra*. Sama czasem zadziwia się możliwościami opery (pisze o zaskoczeniu, jakie daje obserwacja związków dramatyczno-operowych w przypadku *Toski*, s. 126).

W książce Nowickiej znajdzie temat dla siebie także badacz zainteresowany odrębnie zjawiskiem adaptacji, w tym specyfiką związków między dziełami literackimi a kolejnymi ich wcieleniami. Dzięki analizom umieszczonym w szkicach i dzięki wiedzy operologicznej Nowicka potrafi zdefiniować zestaw stałych mechanizmów adaptatorskich, ale nie są one, jej zdaniem, najistotniejsze. Ważniejsze są wzajemne inspiracje i wpływy, ujawniające się w „operowości dramatu” i „dramatowości opery” (s. 122). Jeśli będziemy zatem czytać operę z librettem stanowiącym adaptację dzieła literackiego, to wybierzmy nie tylko drogę porównania z literackim oryginałem czy prześledzenia sposobów wykorzystania rozwiązań charakterystycznych dla „czystej” literatury, ale powinno nas także zainteresować „funkcjonowanie opery w świecie kultury definiowanej przez słowo” (s. 95).

Kilka razy wspomniano powyżej o imponującej erudycji Autorki, sprawnym korzystaniu z tekstów obcych, w tym niefunkcjonujących w przekładach (można z tego powodu trochę żałować, że książka nie ma wyodrębnionej bibliografii). Widoczna jest niekwestionowana kompetencja badawcza Autorki dotycząca literatury romantycznej, ale Nowicka swobodnie przenosi czytelnika między różnymi epokami i stuleciami, dostrzegając w kolejnych, odległych czasowo dziełach nowe wersje ponadczasowych mitów i tematów, tak jak w przypadku romantycznej baśniologii, która zaważyła na postrzeganiu gatunku przez kolejne dziesięciolecia. To założone przez Autorkę korzystanie z różnych dyscyplin, literaturoznawstwa, librettologii, operologii i teatrologii, z odwołaniami do historii sztuki, oraz z ukierunkowaniem na nadrzędne kwestie estetyki i historii idei, wymaga takiego właśnie, solidnego i erudycyjnego czytania, które nawet może nieco onieśmielać odbiorcę chcącego zająć się analizowaniem opery w szerokich, kulturowych kontekstach, ale z pewnością wskazuje badawczo najbardziej interesującą i intrygującą drogę poszukiwań oraz odważniejszych lektur.

Podsumowując, należy stwierdzić, że książka Elżbiety Nowickiej pobudza wyobraźnię badacza literatury i kultury, wskazuje na możliwości wielokrotnej i wielorakiej lektury bardziej i mniej znanych dzieł opero-

wych, sugeruje szanse, które daje stosowanie szerokich skojarzeń i odwoływanie się do istotnych dla twórców i odbiorców idei i koncepcji, pozwalające na mapowanie myśli i umiejscawianie opery w kulturze poprzez dostrzeganie sieci określających ją znaczeń oraz zależności. Poprzez badanie libretta, muzyki, realizacji teatralnych i recepcji dzieł opera ujawnia w kolejnych szkicach swoje bogactwo i złożoność, prezentuje się jako sztuka o wyjątkowo silnym nasyceniu znaczeniowym, którą można rozpatrywać na licznych płaszczyznach i planach struktur oraz znaków. Dzięki czytaniu opery nie tylko poznajemy bliżej poszczególne dzieła, ale możemy także poszerzać i weryfikować naszą wiedzę na temat obecności i przejawów w kolejnych epokach oraz okresach ważnych idei i mitów. Elżbieta Nowicka umiejętnie pokazuje różne oblicza opery a przyjęcie szerokiej perspektywy lektury pozwala na dostrzeżenie kulturowego, filozoficznego i estetycznego znaczenia tego gatunku. W pracy *Zapisane w operze* otrzymujemy obraz epok z propozycją odczytania przedstawioną nam przez wybitnego znawcę literatury i kultury, obraz, który stanowi uzupełnienie czy dopowiedzenie studiów literaturoznawczych i kulturoznawczych, a równocześnie otwiera nowe drogi interpretacji. Choć nie jest to praca metodologiczna, Elżbieta Nowicka podpowiada, jak można czytać i badać treści *zapisane w operze*. Zaproponowane klucze nie dla wszystkich okażą się łatwe, wymagają przecież dobrej znajomości epoki przy równoczesnych umiejętnościach prowadzenia interdyscyplinarnych badań, ale mimo to są niezwykle inspirującą wskazówką dla każdego, kto fascynuje się kulturą, literaturą i muzyką.

