

Natalia Kaminiczna

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Poza głosem. Postać Fenelli w świetle wystawień warszawskich z 1831 roku

Opera XIX wieku, znajdując swe źródło i odbicie w literaturze, sama niejednokrotnie uczestniczyła w dziele uwznioślenia artysty i sztuki. Szczególnie istotna dla prowadzonych dalej rozważań jest informacja, że uwznioślenie dotyczyło postaci kobiecej, postawionej w centrum dzieła i jego fabuły. Zjawisko to występowało oczywiście również w literaturze i teatrze dramatycznym, jednak postać operowa różni się od postaci literackiej czy dramatycznej gdyż, jak pisze Thrasybulos Georgios Georgiades, jest pewnego rodzaju symbiozą człowieka i dźwięku [Kozłowski 2007: 49]. Jeśli więc przyjąć, że postać w operze budowana jest poprzez głos, to jej charakter konstruuje muzyka, w przeciwieństwie do postaci dramatu, której cechy nadaje tekst główny. Operowe formy wokalne, takie jak arie recytatywne, duety, partie zbiorowe i chóralne, pozwalają w różny sposób zaprezentować cechy bohaterów. Dramaturgia dzieła operowego przypomina konstrukcję z klocków – różnych typów głosów przypisanych poszczególnym typom postaci. Medium śpiewu jest nośnikiem emocji – przekazuje odbiorcom komunikat o przeżyciach bohaterów. Zgodnie z założeniami teoretycznymi i praktyką artystyczną to konkretny głos wzbudza konkretny afekt. Przykładowo w operach Giuseppe Verdiego partie basowe, mezzosopranowe

i altowe są utożsamiane z antagonistami, a Georg Friedrich Händel przy obsadzaniu ról wychodził od głosu, a nie od płci śpiewaka [Winiszewska 2015: 165]. Odnosząc się do powyższych refleksji, można przyjąć, że postać operową buduje gest wokalny.

1. *Niema z Portici* – charakterystyka opery i jej wystawień

Tymczasem wszystkie powyższe założenia komplikują się w kontekście opery Daniela Aubera *Masaniello albo Niema z Portici* (tyt. oryg. *Masaniello ou La Muette de Portici*) z 1828 roku, protagonistką tego dzieła jest bowiem osoba pozbawiona głosu, czyli tytułowa Niema. Należy na samym wstępie zaznaczyć, że postać Masaniella, zaprezentowana w librecie Eugène'a Scribe'a i Germaina Delavigne'a¹, nie była w Paryżu zupełnie nieznaną, kiedy odbywała się premiera tego utworu. Wszak w 1825 roku można było zobaczyć operę Michela Carafy, włoskiego kompozytora, zatytułowaną *Masaniello, czyli Rybak neapolitański* (tyt. oryg. *Masaniello ou le Pêcheur napolitain*), jednak w tekście Scribe'a, w centrum fabuły i w samym tytule, pojawia się Fenella – siostra Masaniella, postać operowa, która nie śpiewa. Działanie sceniczne jej odtwórczyni sprowadza się więc do pantomimy, tańca i gry aktorskiej. Wiedeński krytyk Eduard Hanslick rozpowszechniał pogłoski, że kompozytor zdecydował się na taki zabieg, bo ówczesna primadonna opery paryskiej nie była w stanie wykonać swojej partii na miarę jej scenicznych partnerów. Wprowadzenie niemej postaci w obręb fabuły było już znane w XIX-wiecznym melodramacie. Możemy w tym miejscu przywołać takie dzieła, jak *Niemy z Ingouville* (tyt. oryg. *Le Muet d'Ingouville*) Jeana-François Alfreda Bayarda z prapremierą francuską w 1836 roku oraz *Sierota i morderca, czyli Niemy albo Zbrodnia, czyli sierota i morderca* (tyt. oryg. *La Valée du torrent ou L'Orphelin*

- 1 Oryginalną wersję libretta do *Niemy z Portici* (w trzech aktach) napisał Germain Delavigne. Dyrekcja opery paryskiej odrzuciła ten tekst ze względu na brak dramatycznej spójności (komisja chciała wiedzieć, jak Fenella straciła głos) oraz zbyt tragiczne zakończenie. Tym sposobem w 1813 roku utwór trafił do Eugène'a Scribe'a. Librecista, przejmując pięcioaktową strukturę muzycznej tragedii barokowej i wprowadzając lokalny neapolitański koloryt, przerobił pierwotny tekst. Wersja Scribe'a zyskała aprobatę komisji [Kamiński 2015: 29].

et le Meutrier) Frédéricica Dupetit-Méré z prapremierą francuską w 1816 roku. Ponadto, co ma pewne znaczenie w kontekście ułomności postaci Fenelli, w dorobku librecisty *Niemiej z Portici* odnajdziemy melodramę o podobnej tematyce – *Niemą sierotę z Pampeluny* (tyt. oryg. *La muette de Pamplona*), której prawykonanie odbyło się w 1833 roku (warto dodać, że sztukę tę przetłumaczyła Teresa Palczewska, siostra polskiej odtwórczyni Fenelli, Antoniny Palczewskiej).

Podjmował więc Scribe tematy związane z kalectwem głównych bohaterek, bardzo wtenczas popularne w teatrze bulwarowym. Układając libretto *Niemiej z Portici*, przejął jeden z chwytów stosowanych przez ojca francuskiego melodramatu René-Charles'a Guilberta de Pixérécourta, w którego sztukach także odnajdziemy niemowy. Mowa tutaj o takich dziełach, jak *Celina albo dziecko tajemnicy* z 1800 roku i *Niemowa z lasu* powstała w roku prapremiery opery Aubera. Skądinąd wszystkie sceny mimiczne Fenelli, a zwłaszcza te, w których szczegółowo wyklada ona swoje nieszczęścia, są analogiczne do scen utworów bulwarowego Pierre'a Corneille'a. Niewykluczone, że Scribe podczas przerabiania libretta *Niemiej z Portici* mógł się także inspirować, bardzo wtedy popularnym, Jeanem-Gaspardem Deburau, który przyczynił się do renesansu pantomimy dzięki słynnej kreacji Pierrota. Mając na uwadze te fakty, można wstępnie przyjąć hipotezę o świadomym pozbawieniu protagonistki *Niemiej z Portici* głosu. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że niemota głównej bohaterki intryguje, w kontekście koncepcji postaci operowej jako jedności człowieka i dźwięku. Kim bowiem jest Fenella? Jakie środki literackie, muzyczne, sceniczne ją tworzą?

Niema z Portici miała swoją prapremierę 29 lutego 1828 roku w Paryżu. W rolę tytułowej protagonistki wcieliła się wybitna tancerka Lise Noblet – była to pierwsza w dziejach opery niema rola główna; bohaterka wyrażała się jedynie za pomocą gestu. Dzieło przyniosło ogromny sukces autorom, ponieważ dało początek nowemu gatunkowi zwanemu *grand opéra*. Utwór Aubera urzekał francuską publiczność imponującą oprawą, stworzoną przez jednego z najwybitniejszych scenografów XIX wieku: Pierre'a-Luca-Charles'a Ciceriego. Zgodnie z didaskaliami potrzeba było aż sześciu różnych scenografii. Są to kolejno: ogrody pałacowe, wybrzeże w okolicach Neapolu, pokój w zamku, rynek targowy

w Neapolu, wewnątrz chaty Masaniella oraz przedsiónek pałacu wicekróla z Wezuwiuszem w tle. Artysta zamierzał w *Niemiej z Portici* powtórzyć efekty specjalne, które podziwiano w teatrach włoskich i w dioramie. W prasie można było wyczytać, że dekoracje Ciceriego były objawieniem². Szczególne wrażenie na widzach wywarły dwie z nich: brzeg Morza Śródziemnego oraz westybul pałacu wicekróla. Trudno byłoby w tym miejscu nie wspomnieć o finałowym wybuchu Wezuwiusza, który stanowił naturalne clou widowiska. Do wywołania tego niesamowitego efektu po raz pierwszy użyto w operze ramy pomocniczej, dzięki której możliwe było zastąpienie malowanego prospektu drugim, przedstawiającym eksplozję Wezuwiusza „na żywo”.

Niema z Portici była sukcesem z uwagi na efekty sceniczne [Allévy-Viala 1958: 84–86], ale na triumf opery Aubera składał się jeszcze jeden aspekt, a mianowicie jej wywrotowy potencjał. Choć Auber i Scribe nie byli gorliwymi rewolucjonistami, to ich dzieło odegrało ważną rolę w europejskich niepokojach lat 30. XIX wieku. Wyrażało nastroje społeczne paryżan, a jego prapremiera w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli 25 sierpnia 1830 roku stała się punktem zapalnym rewolucji, która przyniosła Belgii niepodległość. Podobne znaczenie miało również prawykonanie polskie w Teatrze Narodowym w dobie powstania listopadowego. Ferment powstańczy panujący od Francji do Dniepru, wywołany przez *Niemą z Portici*, czyni ją swego rodzaju politycznym manifestem, dającym nadzieję na niepodległość.

Niesiona echami rewolucji opera zniknęła ze scen po XIX stuleciu, by powrócić na deski teatrów w XXI wieku. Możemy w tym miejscu przywołać takie premiery, jak wystawienie w Kilonii 27 kwietnia 2019 roku w reżyserii Valentiny Carrasco oraz wystawienie w Dortmundzie 13 marca 2020 roku w reżyserii Petera Konwitschnego. Jako że niemota głównej bohaterki jest symboliczna, opera ta porusza problemy uniwersalne, a więc tematy ściśle zwią-

2 Pierre-Luc-Charles Cicéri w swoich dekoracjach doskonale odtworzył neapolitański koloryt lokalny dzięki kostiumom i ikonografii autorstwa Hippolyte’a Lecomte’a. Rysunki te przedstawiały sceny z życia ludu, takie jak np. szynki, targ z koszami na sery czy kurczęta obdarte z pierza [Allévy-Viala 1958: 4].

zane z niepełnosprawnością, opresją polityczną, czy biopolityką. Możemy przyjąć, że „muzealna”, jak pisze Piotr Kamiński, opera Aubera przeżywa obecnie swój renesans [Kamiński 2015: 31].

Tymczasem cofnijmy się do wystawień warszawskich z 1831 roku, to one bowiem będą punktem wyjścia próby rekonstrukcji postaci Fenelli i odpowiedzi na pytania, kim ona jest i jakie środki literackie, muzyczne, sceniczne ją tworzą. Premiera *Niemiej z Portici* była w Warszawie bardzo oczekiwana, zarówno ze względów artystycznych, jak i politycznych, przypadła bowiem, jak już wspominałam, na burzliwą dobę powstania listopadowego. Warto wyjść od tego, że prawykonaniu dzieła Aubera towarzyszyły liczne perturbacje. Karol Kurpiński, ówczesny dyrektor Teatru Narodowego, od dawna zabiegał o wystawienie na jego deskach słynnej w całej Europie opery. Kiedy w 1829 roku do stolicy dotarła partytura, Kurpiński od razu zaczął pracę z orkiestrą. Przekład zlecił doświadczonemu tłumaczowi, Józefowi Dionizemu Minasowiczowi. W tym momencie pojawił się pierwszy problem: prace się przedłużały – przez pół roku Minasowicz przełożył tylko dwa akty [Waszkiel 2017]. Trzeci akt dostarczył dopiero we wrześniu 1830 roku. W przekładzie widoczna jest pewna ingerencja tłumacza w tekst. Przykładowo – zmienił on zakończenie, pozwalając przeżyć bohaterowi rebelii, bratu tytułowej Niemiej. Swoją decyzję argumentował następująco: „[...] usunąłem tylko to, co szlachetność uczuć obrażało” [Delavigne, Scribe 1831: 77]. Tłumacz, stojąc przed pytaniem o to, czy władca może być mścicielem, wyretuszował operę. Uznał bowiem za obelżywy fakt, że Alfonso, syn wicekróla, niehonorowo zemścił się na przywódcy buntowników, który chwilę wcześniej uratował mu życie. Na jeszcze inną kwestię wylaniającą się z tej zmiany zwracano uwagę w „Kuryerze Polskim”: „Minasowicz postanowił przerobić zakończenie, by uniknąć cenzury obowiązującej przed powstaniem” [cyt. za: Eile 1937: 103]. Libretto przekształcono więc na poziomie wizji świata, ale działania sceniczne Fenelli pozostały wierne oryginałowi³. Po wielu trudnościach Teatr Narodowy uzyskał

3 Bardzo dziękuję prof. Elżbiecie Nowickiej za porównanie oryginalnej wersji libretta *Niemiej z Portici* Scribe'a i Delavigne'a z tłumaczeniem z 1830 roku Minasowicza (wyłącznie na użytek tego tekstu).

pozwolenie na przygotowanie przedstawienia *Niemiej z Portici*. Niemniej jednak władze nie sprzyjały planom repertuarowym Kurpińskiego i w przeddzień premiery zakazano wystawienia opery o „wywrotowym” potencjale. W numerze „Merkurego” opublikowanym 23 grudnia 1831 roku można było przeczytać, że

Co do *Niemiej z Portici*, to... rząd zeszedł, a raczej policja zesła wyrządziła Teatrowi Narodowemu z okazji tej opery niegodziwą krzywdę, pozwoliła wyuczyc się sztuki, posprawić dekoracje i gdy już wydatek doszedł do 30 000 złp, wystawić jej zabroniła pod obłudnym pretekstem, że sztuki nie zakazuje, lecz tylko wystawienie do czasów spokojniejszych zawiesza. [cyt. za: Eile 1937: 47]

Był to duży cios finansowy dla Teatru Narodowego [Eile 1937: 47].

Po wybuchu powstania, 11 grudnia, zniesiono cenzurę i teatr warszawski zyskał zupełną swobodę w układaniu repertuaru. W „Kurjerze Warszawskim” podawano, że ludzie zaczęli wyczekiwać na premierę opery Aubera, co potwierdza fragment z „Kuryera Polskiego” opublikowanego 11 stycznia 1831 roku:

[...] jeżeli się nie można spodziewać śpiesznego wyuczenia sławionej po Europie opery *Niema z Portici*, którą nam wrogowie nasi zakazali, żądać by należało, żeby nam przynajmniej pierwszy akt, o ile wyuczony zostanie, zobaczyć jak najprędzej pozwolono. [cyt. za: Eile 1937: 101]

Publiczność pragnęła oper patriotycznych, które odpowiadałyby nastrojom chwili. Dobrze wyraża to fragment z pamiętnika Brygidy Małachowskiej⁴, datowany na 27 grudnia 1830 roku:

Dziś byłam w teatrze; grano sztukę *Niema z Portici*. Cóż to za radość, jakie okrzyki; zdaje się, że cały ród polski na nowo się odrodził. Ten mazur Chłopickiego, te śpiewki patriotyczne

4 Żona generała Kazimierza Małachowskiego, naczelnego wodza powstania listopadowego w chwili kapitulacji Warszawy.

duże zachwycają. O, nie znaną mi była dotąd ta radość. [cyt. za: Eile 1937: 72]

Tymczasem premiera opery odbyła się dopiero ponad dwa tygodnie później. W dniu sporządzenia notatki miał miejsce koncert wokalnie-instrumentalny i być może wykonano wtenczas jakiś fragment *Niemiej z Portici*. Niewykluczone też, że w cytowanym zapisie znajduje się błąd Małachowskiej, która nie była ścisła w podawaniu dat odnoszących się do teatru.

W końcu podjęto decyzję o premierowym wystawieniu sztuki 15 stycznia 1831 roku. W obsadzie, prócz wspomnianej wcześniej Teresy Palczewskiej, znalazł się Józef Polkowski jako Masaniello (tenor), Anna Wołkow w roli Elwiry (sopran) oraz Faustyn Żychliński jako Alfonso (tenor). Co ciekawe, wystawiono wtedy tylko trzy pierwsze akty (tylko te były wtedy odpowiednio dopracowane). Publiczność, zachwycona długo wyczekiwaną sztuką, domagała się dalszego ciągu. Otrzymała go dopiero w czterdziestą rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja. Recenzje opery były bardzo pochlebne, jak podawał „Kurjer Warszawski”:

Opera *Niema z Portici*, która wzniciła nowy zapal w paryżanach, która była hasłem powstania w Brukseli, której nie wolno przedstawiać w całej Rosji, której nawet w Berlinie zakazano, którą rząd despotyczny cofnął z repertuaru sceny warszawskiej, wczoraj została na tej scenie przedstawiona. Publiczność napelniła wszystkie miejsca i rześistymi oklaskami okrywała myśli stosowne do zapalu obywatelskiego, jaki teraz ożywia Polaków. Znaczący przyznają, że wykonanie tego pięknego dzieła było jednym z najdokładniejszych. [„Kurjer Warszawski” 1831: 83–84]

W szczególności zachwyciły wszystkich dekoracje Antonia Sacchettiiego. W „Kuryerze Polskim” można było wyczytać, że „Dekoracje pana Sacchettiiego, nowy mu jednają zaszczyt: wybuch Wezuwiusza i spuszczenie lawy udały się nadspodziewanie” [„Kuryer Polski” 1831, nr 499: 587–588], a w „Kurjerze Warszawskim” że „Wystawa nader świetna, dekoracje p[ana] Sacchettiiego godne najpierwszych

teatrów Europy” [„Kurjer Warszawski” 1831, nr 16: 84]. Scenograf zřęcznie odwzorował paryskie dekoracje Ciceriego. Przykładowo w akcie II zainscenizował wschód słońca na tle włoskiego pejzażu z Wezuwiuszem. Zdaniem Barbary Król „Chodziło tu zapewne o dość prostą dioramę – efekt jaki wywołała, był jednak olbrzymi. Dotychczas bowiem nie widziano w teatrze warszawskim tak pomyslanej dekoracji” [Król 1959: 234].

Z dużym powodzeniem grano „operę ulubioną” aż do klęski powstania listopadowego. W sumie warszawska *Niema z Portici* doczekała się 20 wystawień: 6 razy zagrano wersję trzyaktową, a 14 razy całość. Jest oczywiste, że perturbacje, które towarzyszyły przygotowaniom do wystawienia sztuki Aubera, spłoty się nierozzerwalnie z wydarzeniami powstania listopadowego. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że wraz z ponowną utratą wolności *Niema z Portici* zeszła z afisza.

2. Antonina Palczewska w roli Fenelli

Wystawienia warszawskie z 1831 roku cieszyły się popularnością równą inscenizacjom europejskim. W ówczesnej prasie podkreślano zachwyty publiczności nad Fenellą w wykonaniu Antoniny Palczewskiej. Oto przykładowa opinia z „Kurjera Warszawskiego”: „Panna Antonina Palczewska podług zdania tych, co widzieli tę operę za granicą, z większą prawdą i talentem przedstawiła rolę niemej, jak była przedstawiona w Berlinie i w Wiedniu” [„Kurjer Warszawski” 1831, nr 16: 83], z kolei w „Kuryerze Polskim” można było wyczytać, że „Panna Palczewska przeszła wszelkie oczekiwania, nie ma stolicy, która by nam zazdrościć jej nie mogła” [„Kuryer Polski” 1831, nr 395: 42]. Pisano o tym wykonaniu także w „Merkurym”:

Ktokolwiek zastanowi się, jak trudno oddać samymi tylko gestami tyle rozmaitych uczuć, jakie miotają serce, gdy walczy między miłością a nienawiścią; ktokolwiek pojął położenie Fenelli, ten przyzna, że p[anna] Palczewska bardzo znakomity okazała talent, że niepodobieństwem jest prawie lepiej od niej odegrać tę rolę. [...] Artystki, któreśmy widzieli w Paryżu, w Wiedniu i Berlinie, w niczym nie przewyż-

szają panny Palczewskiej, nie wszystkie nawet jej wyrównują. Publiczność nasza rzęsiстыми i częstymi oklaskami obdarzała dawno niewidzianą, a zawsze ulubioną artystkę. [„Merkury” 1831: 33–34]

Są to tylko niektóre recenzje, w prasie lat 30. XIX stulecia można bowiem odnaleźć więcej informacji na temat tej roli. Przyjmuję więc, że wybór Antoniny Palczewskiej nie był przypadkowy. Potrzebowano talentu mimicznego dużej klasy, który odda charakter nietypowej, bo milczącej, tytułowej bohaterki.

Antonina Palczewska, urodzona w 1807 roku, była znakomitą tancerką i aktorką Teatru Narodowego. Najślawniejsza z trzech sióstr⁵ ukończyła warszawską szkołę baletową, a ponadto uczęszczała do warszawskiej Szkoły Dramatycznej. W 1825 roku, wraz z Mikołajem Grekowskim i Mauricem Pionem, została wysłana do Paryża, gdzie kształciła się u znanego pedagoga Jeana-François Coulona. Po roku nauki, 19 kwietnia 1826 roku, zadebiutowała na scenie opery paryskiej w balecie *Dansomania* (tyt. oryg. *La Dansomanie*), a szczególne powodzenie zyskała w solo-mazurze. Po powrocie do Warszawy została pierwszą tancerką teatru warszawskiego. Primabalerinę można było zobaczyć m.in. w spektaklu *Uroczystość Flory*, *Walce rybołowców* i *Ninia, czyli Obląkanie z miłości*. Niestety, musiała zrezygnować z kariery tanecznej w 1829 roku z powodu naderwania ścięgna. Od 1831 roku występowała na scenie już tylko jako aktorka.

Rodzi się w tym miejscu hipoteza, że być może Antonina Palczewska tak doskonale oddała ułomność Fenelli właśnie z powodu scenicznej niedyspozycji. Wyposażyła więc główną bohaterkę w cechy swojej osobowości. Skądinąd sytuacja jest analogiczna, gdyż tancerka, która nie może tańczyć, wciela się w postać operową, która nie może śpiewać. To stwierdzenie zdaje się istotne, ponieważ wpisuje się w ówczesne dyskusje o pryncypiach sztuki

5 Warto zauważyć, że z trzech sióstr Palczewskich jedynie Antonina została primabaleriną. Teresa była wybitną aktorką scen prowincjonalnych. Najstarsza z sióstr, Agnieszka, również była aktorką, ale nie odegrała wybitniejszej roli [Pudełek 1968: 144].

aktorskiej. Ich początek można zlokalizować w XVIII-wiecznym sporze między Antoine’em-François Riccobonim a jego ojcem, wielkim włoskim aktorem Luigim. Dotyczył on stosunku aktora działającego na scenie do prawdy, będącej tworzywem dramatycznym. Zaznaczmy, że w XVII wieku za wyrazieli prawdy uznawano parlament, Kościół i religię. Teatr zaś traktowano jako siedlisko kłamstwa – jako że prezentuje historie zmyślane. Taki podział wzmacniała nienaturalna gestykulacja i nadmierna deklamacja aktorów. W opinii Pierre’a de Cressollesa, XVII-wiecznego teoretyka, „aktor zdaje sobie sprawę, że nie żyje, lecz imituje jakieś zachowania i uczucia” [cyt. za: Murray 1991: 19]. W inną stronę zmierzał Luigi Riccoboni, który twierdził, że aktor powinien bronić się przed zarzutami kłamstwa, „identyfikując się” z postacią, którą odgrywa:

Największym zadaniem na scenie jest, jak to już powiedziałem, podsunąć widzom złudzenie i przekonać ich na tyle, na ile to tylko możliwe, że tragedia nie jest fikcją, że oto sami bohaterowie działają i mówią, a nie aktorzy ich przedstawiający. [cyt. za: Murray 1991: 19]

Podobne tezy na ten temat głosili także inni uznani literaci i teoretycy sztuki – Jean-François Marmontel, Jean Dorat i Jean-François de La Harpe. Poglądy Riccoboniego syna były całkowicie odmienne. W *Sztuce teatru* pisał, że postać ma żyć tylko dla publiczności, a nie dla aktora. W przeciwieństwie do swojego ojca uważał, że identyfikowanie się artysty z postacią nie ma sensu. Skądinąd spór ten określany jest przez niektórych teatrologów jako spór dwóch stylów gry: stylu „zimnego” (obserwacją i rozsądkiem) oraz stylu „gorącego” (sercem i natchnieniem) [Murray 1991: 21].

Bądź co bądź, nie można wykluczyć, że działanie sceniczne Antoniny Palczewskiej nie było stylizowane, tylko autentyczne i spontaniczne. Wypada w tym miejscu przypomnieć okres paryski wybitnej primabaleriny, gdyż w tym samym czasie ogromną popularnością cieszył się w stolicy Francji wspomniany już słynny mim Deburau, którego aktorska praktyka była zgodna z założe-

niami Riccoboniego ojca. Przyjmując, że Antonina Palczewska słyszała o znanym w całej Europie „aktorze ludu”, nasuwa się dość oczywisty wniosek, iż działania sceniczne Deburau mogły być inspiracją dla młodej artystki przygotowującej się do bardzo wymagającej roli. Wszak naśladowanie prawidłowych wzorców było jednym ze środków doskonalenia się aktora i Palczewska wpisywałaby się w ten sposób pracy nad rolą. Dodajmy, że na samym początku przygotowano do *Niemiej z Portici* wysłano aktorkę do Berlina, by mogła przyjrzeć się tamtejszej odtwórczyni roli tytułowej. Imponująca, a zarazem w pewien sposób intymna rola Fenelli była dla Antoniny Palczewskiej jedną z jej ostatnich. Artystka zakończyła karierę sceniczną 14 maja 1833 roku, wcielając się – co ciekawe – w postać Marii w *Niemiej sierocie z Pampeluny*. Tego samego roku wyszła za mąż za Adama Napoleona Horbowskiego.

Postawię zasadnicze dla dalszego biegu myśli pytanie: w jaki sposób Antonina Palczewska wcieliła się w rolę Fenelli na warszawskiej scenie? Szukając odpowiedzi, spróbuję dociec, jakimi środkami scenicznymi aktorka prawdopodobnie się posługiwała. Na dalszym planie natomiast powracam do kwestii bardziej ogólnej: jak „zrobiona” jest postać operowa, której twórcy przeznaczyci niemość.

Niestety, nie zachowały się ryciny przedstawiające wykonawców omawianego wystawienia czy samą tancerkę. Można jednak zasadnie przypuszczać, że pierwsza odtwórczyni roli Fenelli sztuki aktorskiej uczyła się ze znanej wtedy w odpisach *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego, gdyż to właśnie w tej publikacji specyficzna dziedzina aktorskiej działalności artystycznej znajduje swój najpełniejszy wyraz. W interesującym nas kontekście jest ona ważna m.in. ze względu na utrwalenie w niej „koncepcji aktorstwa jako swoistej kompozycji życia psychicznego” [Kosiński 2003: 32]. „Ojciec sceny narodowej” podkreślał w swoich pracach, że sfera działalności aktorskiej dzieli się na dwie części: wymowę i mimikę, czemu dał wyraz we wspomnianym wyżej poradniku sztuki aktorskiej. Skądinąd mimice, w przeciwieństwie do wymowy, polegającej w zasadzie na wykonywaniu tekstu dramatu, Bogusławski przypisywał główną rolę, twierdząc, że „choćby najdoskonalsza [wymowa – N.K.], bez pomocy mimiki jest tylko opowiadaniem jakowego zdarzenia, ale niezdolną dać wyobrażenia zewnętrznych poruszeń osób, które

w tym zdarzeniu działały” [Sivart, Taborski 1971: 66]. Zakładał, że istotą sztuki aktorskiej jest wiedza o sposobach przejawiania uczuć poprzez gesty, poruszenia i wyrazy twarzy. Kiedy aktor ją posiędzie, będzie mógł pokazać widzom bez pomocy wymowy, jakie uczucie „wystawia” [Kosiński 2003: 33].

Przywołuję te elementarne założenia wypracowane przez Bogusławskiego jako wprowadzenie do kwestii stanowiącej główny punkt prezentowanych tu przemyśleń. Te z kolei wykorzystam jako matryce podczas próby rekonstrukcji postaci Fenelli w kreacji Antoniny Palczewskiej z wystawień warszawskich z 1831 roku. Taka koncepcja aktorstwa znajduje także swój wyraz w pismach Emanuela Murraya, którego poglądy odzwierciedlały ówczesne przekonania na temat sztuki aktorskiej. Ten francusko-polski teoretyk i krytyk teatralny, osiadły w Polsce w czasach stanisławowskich, pojmował rekonstrukcję postaci przez aktora jako tworzenie nowej struktury zbudowanej ze znaków aktorskich, która ożywa podczas przedstawienia poprzez „dołączenie” emocji [Kosiński 2003: 189]. Stąd też przypisywał dużą rolę emocjonalnemu stosunkowi aktora do odgrywanej postaci. Zwracał uwagę, że artyści muszą odczuwać to, co przekazują: „[Wrażliwość – N.K.] pozwoli mu od razu przeniknąć wszelkie uczucia, które chce w nas obudzić. Utożsamia go z przedstawianą postacią tak dalece, iż mylimy postać z aktorem” [Murray 1991: 40–41].

Poglądy te są zbliżone do sądów Riccoboniego i wpisują się w zaproponowaną wcześniej hipotezę o autentyczności kreacji Fenelli proponowanej przez Antoninę Palczewską. Na tle postulatów autora książki *O aktorach i grze teatralnej* silnie wybrzmiewa również istotna funkcja metody emocjonalnej w przygotowaniach do roli. Dzięki wiedzy o sposobie przejawiania się uczuć w poruszaniu i wyrazie twarzy artysta może uniknąć scenicznego wykonania opartego na analogicznej deklamacji, o której Murray pisał następująco:

[...] to, co nazywamy deklamacją analogiczną, nie zabrzmii nigdy szlachetnie, jeśli nie nastąpi rozsądne połączenie postaci dramatu z ożywającym ją uczuciem, namiętnościami, którym się poddaje, motywacją działania, doniosłością jej zamierzeń i szczytnością głoszonych maksym. Gdyby to wszystko było niepotrzebne, wystarczyłoby, żeby poeta napisał ładne wersy,

a aktor wydekłmował je z pewną werwą. [cyt. za: Kosiński 2003: 189]

Te powielające się przemyślenia sugerują, że postać operową pozbawioną głosu stwarza splot mimiki i gestu. Dopelnieniem tej myśli staje się próba rekonstrukcji postaci Fenelli w kreacji Antoniny Palczewskiej, możliwa dzięki uruchomieniu wyobraźni wizualnej i oparciu się na wymienionych wcześniej źródłach oraz szczegółowej analizie scen 3–4 z aktu I i sceny 5 z aktu IV. Dokonując rekonstrukcji, będąc się posługiwała tekstem głównym libretta, didaskaliaми, dostępnymi materiałami, ikonografiami oraz właściwymi fragmentami *Mimiki* Bogusławskiego⁶.

Punktem wyjściowym proponowanej analizy chcę uczynić ulotkę z XIX wieku⁷, przedstawiającą scenę 3 z aktu I.

Ilustracja ta pozwala wyobrazić sobie moment, w którym tytułowa Niema, zapowiedziana przez damę dworu, po raz pierwszy pojawia się na scenie:

Jest to młoda wieśniaczka ścigana przez straż,
Bieży tu, i złąkły wzrok
Zatapia w waszą [Elwiry – N.K.] twarz. [Delavigne, Scribe
1831: 12]

Fenella została uwiedziona, a następnie porzucona przez Alfonsa i wkrótce potem, z rozkazu ojca młodzieńca – uwięziona, by uniknąć skandalu obyczajowego spowodowanego romansiem prostej kobiety z ludu z synem wicekróla. W chwili przybycia na dwór jest uciekinierką szukającą pomocy. Antonina Palczewska mogła odwzorować te wydarzenia po kolei. Najpierw, wbiegając na scenę, Fenella wzrok swój kieruje ku Elwirze jako tej, która

- 6 Podsumowanie analiz stanowi tabela 1 zamieszczona po tekście głównym artykułu na s. 285–288.
- 7 Ikonografia ta stanowiła element kampanii reklamowej angielskiej firmy Liebig produkującej „ekstrakt mięsny”. Nie jest to jedyna scena wykorzystana do promocji tego produktu. Ulotki te ukazywały się w różnych językach, m.in. włoskim, francuskim i niemieckim. Te zjawiska poświadczają, że opera była rozpoznawalna i stała się elementem kultury masowej XIX stulecia.

Ryc. 1 Liebig, *La muette de Portici*, 1903

mogłaby jej pomóc. Następnie, na znak dręczących ją uczuć, kładzie lewą rękę na piersiach, prawą z kolei podnosi przed oczy, wyrażając żal spowodowany odrzuceniem przez kochanka. Drżące nieco ręce unosi przed oczy, zwracając głowę w lewą stronę. Wspomniane już słowa damy dworu są skorelowane z didaskaliaми rozpoczynającymi scenę 4 z aktu v: „Fenella ścigana przez Selwę i straż (wpada z przestachem, a dobiegłszy księżnej, rzuca się jej do nóg)” [Delavigne, Scribe 1831: 13]. Obok zaproponowanego wcześniej uczucia lęku mogłoby wystąpić uczucie strachu, które według Bogusławskiego wzbudzają w nas okropne wydarzenia. Wyobraźmy sobie, że Niema, cofając się o krok, unosi ręce przed oczy, jakby odpychając to, co ją przeraża, by następnie wolno opuścić je na piersi. Na jej twarzy widoczny jest przestach, wyrażany poprzez spuszczenie brwi, wyężenie oczu i szerokie otwarcie ust.

Na słowa Elwiry: „Kto Ty jesteś? Czego chcesz?” [Delavigne, Scribe 1831: 13] obie ręce podnosi nad głowę, sygnalizując rozpacz. W tym samym położeniu robi krok do przodu, by rzucić się szlachciance do stóp. Wówczas „Pokazuje księżnej, że nie może mówić, lecz znakami błaga, aby się nad nią ulitowała i wybawiła od ścigającego ją Selwy” [Delavigne, Scribe 1831: 13]. Wyraża smutek, unosząc brwi, opuszczając powieki i otwierając usta.

W końcu wstaje gwałtownie, chwytając suknię Elwiry i z uczuciem przestachu na twarzy wskazuje na wroga do niej nastwio-



Ryc. 2 Przełężnienie gwałtowne Ryc. 3 Smutek

nego strażnika. Kiedy Elwira pyta ją o jej przewinienie, Niema poświadcza, że jest niewinna, kierując prawą ręką w stronę nieba. W dalszym ciągu wyraża gestami przypisanymi do uczucia gwałtownej miłości i żalu przyczynę swojego nieszczęścia. Fenella komunikuje szlachciance, że „miłość jej serce zajęła i że ta jest jednym źródłem jej niedoli” [Delavigne, Scribe 1831: 14]; oczy wznosi do nieba, głowę opuszcza na prawe ramię i ciało przegina w tył, niby do ukochanej osoby – takie poruszenia ciała, według Bogusławskiego, powodują najgwałtowniejsze uczucia. Bohaterka ujawnia zakochanie poprzez wyraz twarzy: czoło lekko wypogodzone, usta lekko otwarte i uśmiech. W dalszym ciągu ręce kładzie na piersiach, by potem gwałtownie skierować je ku niebu, wyrażając najwyższe uszczęśliwienie wynikające z miłości do Alfonsa. Porzucenie przez ukochanego okazuje, opuszczając ręce.

Radość na jej twarzy zastępuje żal, oddany poprzez zmarszczenie czoła, znaczne opuszczenie brwi i powiek, podniesienie dolnych rzęs oraz zamkniętych ust [zob. Bogusławski 1965: 174]. W dalszej kolejności bohaterka

Pokazuje, że nie wie, kto on jest, ale przysięgał, że ją kocha, przyciskał ją do serca, a wskazując na szarfę, którą ma na sobie, stara się wyrazić, że tę pamiątkę od niego otrzymała, lecz że ją opuścił i więcej nie wrócił. [Delavigne, Scribe 1831: 14–15]

Rozkłada ręce, jakby przed nią stał jej ukochany, zdejmując szarfę i przyciska ją do serca. W tym samym momencie pojedyn-



Ryc. 4 Nie, już nie znajduję żadnej pociechy
na świecie

cza łza z przymkniętych oczu spływa po jej twarzy. Następnie, spuszcza oczy, wyrażając bolesne zawstydyzenie i smutek spowodowane porzuceniem. Na słowa władczyni: „On Ci ją dał / i on opuścił Cię” [Delavigne, Scribe 1831: 15], wzdycha, potakując i przyciskając mocniej szarfę do serca. Kolejne didaskalia informują nas o tym, jak bohaterka znalazła się w więzieniu:

Wskazuje na Selwę: on to był ten, który mimo łzy, prośby i oporu porwał ją, i uprowadził ze sobą. Tu udając spust klucza i zasunięcie zaworu, chce przez to powiedzieć, że wtrącono ją do więzienia, gdzie smutkowi swemu oddana, modliła się lub w bolesnych zatapiała się dumaniach, gdy jeden raz przyszła jej myśl wydobycia się z niewoli; wskazując więc na okno, wyraża, że uwiązawszy u niego płachtę, spuściła się po niej, a stanąwszy na ziemi, niebu dzięki składała za wybawienie swoje. Wtem [...] zaczęła uciekać [...]. [Delavigne, Scribe 1831: 15]

Elwira, wzruszona tragiczną historią, postanawia pomóc niemej Fenelli, która okazuje wdzięczność swojej księżnej, nisko opuszczając głowę na znak szacunku. Następnie prawą rękę kładzie na pierśsiach, by wyrazić uczucia duszy, lewą zaś kieruje do ziemi. Podziękowanie wyraża poprzez mimikę: mocne opuszczenie powiek i brwi oraz zamknięcie ust. Opowieść Fenelli zostaje przerwana przez Lorenza, który wznawia ceremonię zaślubin szlachcianki: „Orszak postępuje ku kaplicy i wprowadza do niej Elwirę. [...] Fenella wspina się na palce i patrzy przez drugich, ale przez tłok nic nie widzi” [Delavigne, Scribe 1831: 16], jednak „gdy wszyscy klęknęli, zobaczyła przez nich, co się dzieje w kaplicy; odchodzi od przytomności, nie wierzy własnym oczom, rozpacza, na koniec rzuca się ku przedSIONKOWI” [Delavigne, Scribe 1831: 17]. Właśnie okazało się, że jej wybranek, ten, który przyrzekał jej dożgonną miłość, ma brać ślub z jej księżną. Odczuwając boleść pochodzącą z zupełnej utraty nadziei, wstaje gwałtownie i unosi głowę. W dalszym ciągu, zgodnie z teorią Bogusławskiego, że „poruszenia gwałtownej rozpacz są nierozmysłne, prędkie, okrutne i strachem przerażające” [Bogusławski 1965: 167], macha rękami szaleńczo i bez celu oraz szybko rusza ustami i oczami. Potem, by wyrazić rozpacz, zaczyna ciężko oddychać i łkać z obłąkania, wreszcie wyciąga ręce nad głowę i rzuca się ku przedSIONKOWI. Tam próbuje przedostać się do niewiernego ukochanego. Prosi chór o przepuszczenie, a słysząc odmowę, załamuje ręce z boleści i upada na lewy bok.

Ze względu na brak ikonografii, która mogłaby stanowić ilustrację do sceny 4 z aktu V, punktem wyjściowym proponowanej rekonstrukcji chciałabym uczynić ikonografię przedstawiającą scenę 6 z aktu V.

Wybór tej konkretnej ilustracji jest nieprzypadkowy, obrazuje ona bowiem konsekwencje decyzji podjętej przez Niemą w scenie wcześniejszej, czyli ukrycia Alfonsa (oznaczonego na ikonografii cyfrą 4) i Elwiry przed powstańcami. Gdy w scenie 4 księżna wraz z małżonkiem, by uniknąć egzekucji, szukają schronienia w domu Fenelli, ta

Szybkie na Elwirę zwróciwszy wejrzenie, przystępuje do niej, a uchylwszy jej płaszcz i zerwawszy z niej zasłonę twarzy jej

osłaniającą, odskakuje rozgniewana, zdając się mówić: więc to ta jest, którą nade mnie przeniosłeś, i chcesz jeszcze, abym Cię oszczędzała? [Delavigne, Scribe 1831: 56]



Ryc. 5 François Grenier de Saint-Martin, *La muette de Portici*, 1828

Antonina Palczewska odwzorowałaby te wydarzenia następująco: odkrywszy tożsamość zawołowanej kobiety, spogląda na nią zawistnie. Z zazdrości marszczy czoło, wyrażając pogardę, a następnie ściska dłonie i trzyma przed piersiami na znak męczarni odwrócone łokciami ramiona. Na widok Alfonsa ukazuje rozpromienioną twarz i opuszcza ręce. Pragnie ocalić dawnego kochanka, ale widok rywalki wyzwala w niej pragnienie zemsty. Zauważmy, że aktorka wcielająca się w postać Niemej musi oddać gestami całą gamę sprzecznych względem siebie emocji. Jak odczytujemy z didaskaliów: „Jej serce podziela na przemiany uczucie zemsty i litości; w tej niepewności zatrzymuje się pomiędzy Alfonsem i Elwirą” [Delavigne, Scribe 1831: 57].

Spróbujmy sobie to wyobrazić. Gdy Fenella patrzy na księżną, jej ruchy stają się gwałtowniejsze. Wyciąga ku niej mocno głowę, wytrzeszczając oczy. Mimikę wzgardy można wyrazić poprzez skurczenie policzków ku oczom, „wyprężenie spodniej wargi więcej nad górną” [Bogusławski 1965: 153–154] oraz mocne otwarcie oczu.



Ryc. 6 Obmierzły przeciwniku

Ryc. 7 Widzimy ludzi wielkim
gniewem uniesionych

W dalszej kolejności bohaterka prawą ręką osłania oczy, a lewą rękę opuszcza za siebie. Kolejno, jakby chciała ugodzić serce konkurentki, podnosi naprzód prawą rękę, aż za głowę, by następnie opuszczać ją przed sobą. Z kolei kiedy dostrzega Alfonsa, jej poruszenia stają się łagodniejsze, a chęć zemsty zostaje zastąpiona odczuciem litości i wspomnieniem dawnych miłosnych uniesień. Bohaterka odtwarza kilkakrotnie serię gestów przypisanych naprzemiennie do zemsty i współczucia, aż w końcu, „Nie mogąc się dłużej oprzeć prośbie Elwiry, przewycięża ostatek odzywającej się w niej nienawiści, ujmuje dłonie Alfonsa i Elwiry i przysięga im ocalić ich, albo umrzeć wraz z nimi” [Delavigne, Scribe 1831: 58].

Na podstawie powyższego przeglądu możemy stwierdzić, że odtwórczyni głównej roli musiała odznaczać się talentem mimicznym wysokiej klasy, by gestami i wyrazem twarzy oddać tyle rozmaitych i sprzecznych sobie uczuć. Gdyby postać ta nie została pozbawiona głosu, śpiewacze prawdopodobnie byłoby bardzo trudno środkami wokalnymi zbudować postać Fenelli, która została wyposażona w bogatą paletę emocji. Natomiast wykorzystując gest sceniczny, będący medium uniwersalnym, może ona funkcjonować w dziele Auber'a.

Wyeksponowanie uczuć bohatera ma w operze podstawowe znaczenie. Dzięki pełnemu wykorzystaniu sztuki pantomimy niema postać operowa może malować podobne odczucia i obrazy w umyśle odbiorcy co postać wyrażająca się za pomocą śpiewu.

Poza tym bohaterka, pomimo braku głosu, scenicznie nigdy nie „milczy”. Zgodnie z logiką libretta pojawia się we wszystkich momentach wiążących akcję, gdyż to reakcja wieśniaków na porzucenie dziewczyny przez Alfonsa doprowadza do powstania. Fenella odgrywa w operze Aubera główną rolę dramaturgiczną, soliści zaś stanowią tło fabularne, które jest dopełnieniem jej historii. To właśnie Fenella ma decydujący wpływ na kształt treści dzieła: zarówno historii melodramatycznej ze złym zakończeniem, jak i opowieści o ładzie społecznym, poddanym ostrej krytyce.

Przedstawiona analiza z pewnością nie wyczerpuje zagadnienia specyficznej postaci operowej pozbawionej głosu. Powyższe uwagi pozwalają jednak uznać, że bohaterkę opery Aubera, spadkobierczynię sztuki pantomimy, budują gest i mimika, a co więcej, to właśnie one, obok muzyki i tekstu, konstruują akcję.

Tabela 1. Rekonstrukcja postaci Fenelli w kreacji Antoniny Palczewskiej

Lokalizacja	Tekst libretta*	Zachowanie Fenelli
Akt I, scena 3	Jest to młoda wieśniaczka ścigana przez straż, / bieży tu, i zlekty wzrok / zatapia w waszą twarz.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gwałtowne, prędkie ruchy. 2. Lewą rękę kładzie na piersiach. 3. Prawą rękę podnosi przed oczy. 4. Obie ręce podnosi przed oczy. 5. Głowę zawraca w lewą stronę.
Akt I, scena 4	Poprzedzający, Fenella ścigana przez Selwę i straż. (Wpada z przestrachem, a dobiegłszy księżnej, rzuca się do jej nóg).	<ol style="list-style-type: none"> 1. Robi krok w tył. 2. Obie ręce podnosi przed oczy (kiedy widzi Elwirę). 3. Powoli spuszcza ręce i zostawia je na piersiach. 4. Powoli podnosi głowę. 5. Brwi spuszcza, wyęcza wzrok i otwiera usta [zob. ryc. 2]. 6. Obie ręce podnosi ponad głowę. 7. Robi krok do przodu, rozkładając ręce. 8. Rzuca się do stóp Elwiry, jakby „kamieniejąc”.
Akt I, scena 4	Pokazuje księżnie, że nie może mówić, lecz znakami błaga ją, aby się nad nią ulitowała i wybawiła od ścigającego ją Selwy.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Wstaje gwałtownie. 2. Pokazuje, że nie może mówić. 3. Oczy spuszcza ku ziemi. 4. Chwyta się sukni Elwiry i z przestrachem pokazuje na Selwę.

* Tekst libretta na podstawie wydania: Delavigne, Scribe 1831.

Lokalizacja	Tekst libretta*	Zachowanie Fenelli
Akt I, scena 4	Okazuje, że jest niewinna, i niebem się świadczy.	1. Wskazuje na niebo prawą ręką.
Akt I, scena 4	Wyraża, że miłość jej serce zajęła i że ta jest jedynym źródłem jej niedoli.	1. Oczy wznosi w górę. 2. Głowę opuszcza na prawe ramię. 3. Ciało przegina w tył. 4. Ręce złożone kładzie na piersiach. 5. Ręce rzuca gwałtownie ku niebu. 6. Oczy zwraca ku niebu. 7. Czoło ma wypogodzone, usta lekko otwarte, uśmiech na twarzy.
Akt I, scena 4	Pokazuje, że nie wie, kto on jest; ale przysięgał, że ją kocha, przyciskał ją do serca, a wskazując na szarfę, którą ma na sobie, stara się wyrazić, że tę pamiętkę od niego otrzymała, lecz że ją opuścił i więcej nie wrócił.	8. Opuszcza ręce. 9. Głowę ma nadal zwróconą ku górze. 10. Wykonuje gest złożenia dłoni [zob. ryc. 4]. 11. Mimicznie wyraża smutek [zob. ryc. 3].
Akt I, scena 4	Z westchnieniem potakuje.	1. Rozkłada ręce z rozłożonymi palcami w kierunku wyimowanej osoby (Alfonso). 2. Zdejmuje szarfę i przyciska ją do serca. 3. Łza boleści spływa jej po twarzy. 1. Spuszcza oczy. 2. Wzdycha. 3. Potakuje, trzymając szarfę przy sercu.

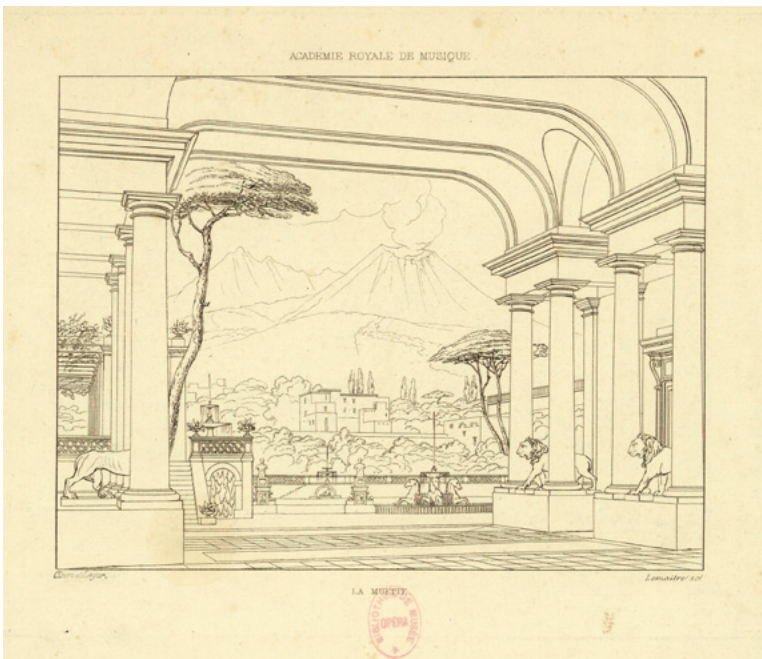
Lokalizacja	Tekst libretta*	Zachowanie Fenelli
Akt I, scena 4	Wyraża wdzięczność swojej księżnej.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mocno opuszcza głowę. 2. Brwi ma spuszczone w dół, zamknięte usta i oczy. 3. Prawą rękę trzyma na piersiach. 4. Lewą rękę spuszcza do ziemi.
Akt I, scena 4	Orszak postępuje ku kaplicy i wprowadza do niej Elwirę [...]. Fenella wspina się na palce i patrzy przez drugich; ale przez tłok nic nie widzi.	<ol style="list-style-type: none"> 5. Staje na palcach, podobnie jak inne osoby zebrane w tłumie. 6. Klęka.
Akt I, scena 4	Gdy wszyscy klęki, zobaczyła przez nich, co się dzieje w kaplicy; odchodzi od przytomności, nie wierzy własnym oczom, rozpacza, na koniec rzuca się ku przedsionkowi.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Widzi Alfonsa. 2. Wstaje gwałtownie. 3. Unosi głowę. 4. Chaotycznie macha rękami. 5. Wykonuje szybkie ruchy ust i oczu. 6. Bezwładnie porusza częściami ciała. 7. Zaczyna ciężko oddychać. 8. Łka. 9. Kładzie ręce na piersiach. 10. Wyciąga ręce nad głowę. 11. Rzuca się ku przedsionkowi. 12. Pada na lewy bok.

Lokalizacja	Tekst libretta*	Zachowanie Fenelli
Akt IV, scena 5	Jej serce podziela na przemiany uczucie zemsty i litości; w tej niepewności zatrzymuje się pomiędzy Alfonsem i Elwirą.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Wykonuje gwałtowne ruchy. 2. Wyciąga głowę mocno ku Elwirze. 3. Wytreszcza oczy. 4. Spuszcza głowę i ręce przed siebie. 5. Prawą rękę wyciąga przed siebie. 6. Lewą rękę opuszcza w tył. 7. Prawą rękę wyciąga naprzód, aż zza głowy, jakby chciała ugodzić Elwirę. 8. Policzki ma skurczone, oczy mocno otwarte, a dolną wargę wyprężoną nad górną [zob. ryc. 7]. 9. Podnosi ramiona. 10. Twarz w pełnej wesołości zwraca ku Alfonsowi.



Ryc. 8 Oryginalna Fenella
w Paryżu, 1828

Ryc. 9 Dekoracje Pierre'a-
Luca-Charles'a
Cicériego do Niemej
z Portici, 1828



Wykaz rycin

1. Liebig, *La muette de Portici*, 1903 – pocztówka; autor reprodukcji: cigcardpix, źródło: Flickr, [dostęp: 14 czerwca 202a], <https://tinyurl.com/2p9ew68v>.
2. *Przełknięcie gwałtowne* – rycina; źródło reprodukcji: Wojciech Bogusławski, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2: *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1965, s. 146⁸.
3. *Smutek* – rycina; źródło reprodukcji: Wojciech Bogusławski, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2, *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1965, s. 175.
4. *Nie, już nie znajdę żadnej pociechy na świecie* – rycina; źródło reprodukcji: Wojciech Bogusławski, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2: *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1965, s. 137.
5. François Grenier de Saint-Martin, *La muette de Portici*, 1828 – rycina; źródło reprodukcji: Wikipedia, wolna encyklopedia, [dostęp: 21 września 2021], <https://tinyurl.com/38fca8db>.
6. *Obmierzły przeciwniku* – rycina; źródło reprodukcji: Wojciech Bogusławski, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2: *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1965, s. 159.
7. *Widzimy ludzi wielkim gniewem uniesionych* – rycina; źródło reprodukcji: Wojciech Bogusławski, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2: *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa 1965, s. 171.
8. Oryginalna Fenella w Paryżu, 1828 – Louis Maleuvre, *Costume de M[ademois]elle noble, rôle de Fenella, dans la Muette de Portici* [akwaforta kolorowana], Paris; źródło reprodukcji: Bibliothèque Nationale de France, [dostęp: 15 lipca 2022], <https://tinyurl.com/2p8upcdb>.
9. Dekoracje Pierre’a-Luca-Charles’a Cicériego do *Niemiej z Portici*, 1828 – rycina Lemaitre’a ze zbiorów Théâtre de l’Académie Royale de Musique; źródło reprodukcji: Bibliothèque nationale de France, [dostęp: 14 czerwca 2022], <https://tinyurl.com/mpuzddmw>.

8 Autorstwo rycin zamieszczonych w *Dramaturgii...* nie zostało określone (dotyczy wszystkich pozycji z tej publikacji w wykazie rycin).

Bibliografia

Źródła⁹

- Delavigne Germain, Scribe Eugène (1831), *Niema z Portici, opera w 5 aktach...*, [libretto], przeł. Józef Dionizy Minasowicz, muzyka Daniel Auber, Gałęzowski i spółka, Warszawa, [dostęp: 13 maja 2022], <https://tinyurl.com/4tpaywaf>.
- Kurpiński Karol (1831), *Krótki rys Teatru Narodowego od roku 1818*, Drukarnia J. Węckiego, Warszawa.
- „Kurier Polski” (1831), nr 395, s. 42, [dostęp: 10 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/3bfubtxz>.
- „Kurier Polski” (1831), nr 499, s. 587–588, [dostęp: 10 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/pxvfxbhh>.
- „Kurjer Warszawski” (1831), nr 16, s. 83–84, [dostęp: 10 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/28m6bfz7>.
- „Merkury” (1831), nr 32, s. 133–134, [dostęp: 10 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/htjsfkjv>.

Literatura

- Allévy-Viala Marie-Antoinette (1958), *Inscenizacja romantyczna we Francji*, PIW, Warszawa.
- Bogusławski Wojciech (1965), *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej*, cz. 2: *Mimika*, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Sivert, PIW, Warszawa.
- Chiappini Simonetta (2006), *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Le Lettere, Firenze.
- Eile Henryk (1937), *Teatr warszawski w dobie powstań*, Księgarnia Wł. Michalak i S-ka, Warszawa.
- Kamiński Piotr (2015), *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków.
- Kosiński Dariusz (2003), *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku. Główne problemy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kozłowski Krzysztof (2007), *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Wydawnictwo PTPN, Poznań.
- Król B. (1959), *Antoni Sacchetti – dekorator romantyczny. Działalność w latach 1829–1845*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1/3, s. 219–261.
- Murray Emanuel (1991), *O aktorach i grze teatralnej*, Universitas, Kraków.

9 Źródła to polskie wydanie libretta *Niemy z Portici* oraz recenzje publikowane w gazetach. W cytatach z tych tekstów zmodernizowano w podstawowym zakresie ortografię, fleksję i interpunkcję.

- Pudełek Janina (1968), *Warszawski balet romantyczny 1802–1866*, PWM, Kraków.
- Sievert Tadeusz, Taborski Roman, red. (1971), *Polska myśl teatralna i filmowa*, PWN, Warszawa, [dostęp: 10 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/4zkp9rzp>.
- Starobinski Jean (2011), *Czarodziejki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Szwankowski Eugeniusz (1973), *Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831*, IS PAN, Warszawa.
- Waszkiel Halina (2017), *Niema z Portici* [hasło], w: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, [dostęp: 30 sierpnia 2021], <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/67561/niema-z-portici>.
- Winiszewska Hanna (2015), *Voce verdiana w kontekście XIX-wiecznych przemian w estetyce śpiewu solowego*, w: *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. Ryszard D. Golianek, Hanna Winiszewska, Rhythmos, Poznań, s. 149–167.

Natalia Kaminiczna

**Beyond the Voice. The Character of Fenella in the Light of 1831
Warsaw Stagings**

The article is an attempt to describe an operatic figure deprived of a voice. Following the views of Thrasybulos G. Georgiades, who believes that an operatic character differs from a literary or a dramatic one in that it constitutes a kind of symbiosis between person and sound, the author tries to characterise a mute character. She analyses the Warsaw stagings of Daniel Auber's opera *Masaniello ou La muette de Portici* from 1831. Additionally, by activating the visual imagination and relying on iconographic and book sources (including *Mimika* [*Facial expression*] by Wojciech Bogusławski), the author reconstructs the character of Fenella in the interpretation of Antonina Palczewska in order to be able to investigate how this character functioned on stage. Such a procedure allowed for an in-depth analysis of the operatic figure devoid of a voice and created by means of a combination of facial expressions and gestures. The study also takes into account the circumstances and problems related to the performance of this opera during the November Uprising.

Keywords: Daniel Auber; *La muette de Portici*; Fenella; opera character; no voice; pantomime; Antonina Palczewska.

Natalia Kaminiczna – studentka filologii polskiej (II rok studiów magisterskich, międzywydziałowa specjalność operologiczna) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka tego samego kierunku na studiach licencjackich. Zajmuje się operą jako swoistą koncepcją dramatu o głębokich koneksjach literackich i kulturowych. Pisze pracę magisterską o tematyce operowej pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Nowickiej. Adres e-mail: kaminicznanatalia@gmail.com.