

Elżbieta Nowicka

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

W poszukiwaniu postaci (w XIX-wiecznych teoriach opery i prozie artystycznej)

„Anioł i lalka: wreszcie widowisko” („Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel”) – pisał Reiner Maria Rilke [1993: 204] w czwartej *Elegii duinejskiej*. To oczywiście wspomnienie czasu, w którym dziecko stało przed sceną lalkowego teatryku. Jednak jest w tym przypominanym zapatrzeniu coś więcej, jest pragnienie, by „anioł wzwyż szarpnął lalkę” i nastąpiła pełnia, pojednanie myśli i niezależnego od nich stanu rzeczy:

Wtedy się złączy to, co nieustannie
tu rozdajemy sobą. Wtedy się dokona
nareszcie z naszych pór roku widnokrąg całej przemiany.

Wtedy ponad nami

grę zacznie anioł.

[Rilke 1993: 205]

Rilke myśli o pełni istnienia, do której kluczem, otwierającym nieznane, niemożliwe drogi dojścia, są anioł i lalka – dwie postaci należące do świata cudów i materii. Nie ma oczywiście na uwadze opery, przedmiot jego zamyślenia jest inny. Stworzony przez niego obraz przywołuję na samym wstępie refleksji nad

postać w operze, gdyż cudowność i sztuczność od początku istnienia opery tworzyły jej artystyczny, a także ontologiczny habitus i wyznaczały horyzont oczekiwań odbiorców. Anioł i lalka to – traktowane łącznie – pars pro toto niezwykle przecież bogatego repertuaru operowych postaci; zgoda, że nie obejmuje on wszystkiego, co opera w ciągu ponad czterech wieków w tej materii zaproponowała. W toku rozwoju form i gatunków literackich i muzycznych, w ciągu przemian, jakie zaznaczyły się w samej organizacji i kształcie widowiska operowego, „anioł” sekularyzował się lub – przeciwnie – chronił się w fabułach mitu. „Lalka” zaś przemieszczała się między biegunami oznaczania dosłowności (jak Olimpia w *Opowieściach Hoffmanna* Jacques’a Offenbacha czy postaci w *El retablo de Maese Pedro* Manuela de Falli¹) i skrajnej sztuczności, takiej np., za jaką na początku XIX wieku uważano koloraturę i bliską jej – pod względem relacji z tym, co naturalne – arabeskę. Sztuczności, która w pewnych warunkach stawała się bliska cudowności, graniczyła z supranaturą, przechodziła w stan swego rodzaju wyższej naturalności².

Anioł i lalka kreślą więc w moim zamierzeniu parametry estetyczne opery, a w szczególności postaci operowej aż po schyłek XIX wieku, choć jest to ujęcie z pewnością uogólnione, które pomija wiele dzieł i właściwą dla nich otoczkę estetyczną. Zawężając pole obserwacji, skupię się na czasie przełomu XVIII i XIX wieku i następującym po nim stuleciu XIX. Nie ma powodu, by szerzej uzasadniać, że był to czas – w historii, estetyce, wielości koncepcji antropologicznych – wyjątkowo złożony, by nie powiedzieć wręcz: zagmatwany, w którym pozytywna waloryzacja zmiany i zerwania zderzała się z uznaniem wartości status quo. Cudowne i sztuczne (sztuczne w rozumieniu: wytworzone wielkim artystycznym kunsztem i staraniem) podstawy sztuki operowej nie uległy wówczas zakwestionowaniu, w pewnych rejestrach zostały nawet wzmocnione przez romantyczne teorie na temat duchowego aspektu natury i wszelkich bytów nieożywionych oraz ich

- 1 Michał Bristiger zauważa przy tej okazji, że choć postaci śmieszne zostają w teatrze dramatycznym i operze na ogół trochę poniżone, to Manuel de Falla swego don Kichota wywyższa [Bristiger 2010: 19].
- 2 Wiemy o tym dzięki *Traktatowi o marionetkach* Heinricha von Kleista.

artystycznych konkretyzacji, uległy jednak przesunięciom i nabrały nowych znaczeń. Refleksja nad operową postacią wyrastała też zawsze z mniemań na temat opery jako sztuki, które miały charakter mniej lub bardziej uporządkowany i wchodziły w skład pojemnych, szerokich systemów estetycznych, a więc wywodziła się z zaplecza światopoglądowego i doświadczeń artystycznych tych, którzy wypowiadali się na jej temat.

Poniżej przywołuję kilka istotnych wypowiedzi z okresu blisko 100 lat. Poświęcony im szkic można by umieścić w ramie zatytułowanej „Postać operowa: od Sulzera do Wagnera”. Będzie to, z natury rzeczy, wstępny sondaż tytułowego zagadnienia. Zreferuję w nim przekonania i opinie teoretyków opery, pisarzy i artystów związanych ze sztuką operową na różne sposoby – z oczywistą świadomością, że bardzo wiele istotnych tekstów i koncepcji znalazło się poza polem obserwacji.

1. W stronę teoretyków i znawców

Zacznę od Johanna Geорга Sulzera, autora hasła *Oper, Operetten, Comische Opern* (Opera, operetki, opery komiczne)³. W strukturę opisu historii i kształtu opery autor włączył propozycje, których realizacja miałyby przynieść zharmonizowanie elementów tworzących dzieło operowe. Sulzer formułował swoje uwagi w czasie, kiedy opera po raz kolejny konstituowała się jako samodzielna i wartościowa sztuka, chwilowo rozpięta między panowaniem śpiewaczej maestrii a ciśnieniem klasycystycznego gustu. Zgodnie z tym kryterium bywała wprawdzie uznawana za monstrum, jednak teoretyk nie rezygnował z nadziei na podporządkowanie operowych fabuł zwartej strukturze dramatycznej. Sulzer oddaje ten stan słowami zdradzającymi zakłopotanie:

W tym szczególnym widowisku scenicznym, któremu Włosi nadali miano opery, panuje bardzo wielkie pomieszanie rzeczy

3 Hasło pochodzi z publikacji *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artickeln abgehandelt* (1777).

wielkich z małymi, piękna z brakiem smaku, tak że czuję niemalże zakłopotanie na myśl, jak i co mam napisać⁴. [Sulzer 2005: 15]

Konfuzja autora wynika z niezborności układu i niejednorodności poziomu artystycznego, którą on sam wiąże z brakiem konsekwencji w przedstawianiu postaci. W jednej scenie bohaterowie są tak sugestywni, że osiągną jest efekt iluzji i wzniosłości, w następnej są pospoliccy, co wywołuje najwyższe przerażenie:

Po jakiej scenie, kiedy śledząc z najwyższym zainteresowaniem działające postaci, zapominamy wręcz o bożym świecie, bardzo często następuje kolejna, w której te same postaci wydają się nam teraz po prostu jakimiś kuglarzami, usiłującymi za pomocą śmiesznych ruchów, a w dodatku bardzo niezręcznych, wprawić głupie pospółstwo w przerażenie i podziw. [Sulzer 2005: 15]

Sulzer niewątpliwie ma na uwadze przede wszystkim widowisko i jego braki, ale podstawą surowego osądu jest struktura samego dzieła; wykonanie tylko podkreśla te niedostatki, ale nie ono jest obiektem oceny (brak tu odniesień do śpiewaków, gry orkiestry itp.), gdyż na pierwszy plan wysuwa się akcja i związana z nią postać. Jaki jest charakter tego związku? Sulzer aprobuje wykorzystanie akcji i postaci ze świata baśni i podań w przeszłości – u początków opery; gani jednak pozostałości tej estetyki w czasie sobie współczesnym, kiedy temat historyczny („jak w tragedii”) wchodzi w poniżające go związki z resztkami dawnej estetyki, tworząc wspomniane „monstra”. Stawką jest oczywiście prawdopodobieństwo, a postulatem uwolnienie opery od „niedorzeczności”.

I w tym momencie można by dopisać konkluzję o wymogu prawdopodobieństwa fabuły i postaci wyprowadzonych z historii. Rola postaci w operze wydaje się jednak bardziej złożona, odsyła do Arystotelesowskiej koncepcji, w której tragedia opisana jest

4 Akcent, jaki Johann Georg Sulzer kładzie na opracowanie tematu przez librecistę (poetę), łączy koncepcję Sulzera z poglądami na operę Franceska Algarottiego z 1755 roku; szwajcarski teoretyk przywołuje bardzo istotny dla tego ujęcia fragment *Eseju o operze* Algarottiego [2019].

jako naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, prowadzonej przez postacie działające, które mają jakieś właściwości myślenia (objawiają się w słowach) i właściwości charakteru (objawiają się w działaniu). Arystoteles utrzymywał, jak wiemy, że akcja jest prymarna, że tragedia nie jest naśladowaniem ludzi, ale działania i życia, stąd „postacie działają więc nie po to, by umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów” [Arystoteles 1988: 325].

Pomijam złożoną problematykę charakteru i w ujęciu samego Arystotelesa, i w XVIII-wiecznych dyskusjach nad dramatem i wracam do postaci operowej, która w koncepcji Sulzera odgrywa istotną rolę. Domaga się on bowiem od opery konstrukcji wzorowanej na tragedii. U Arystotelesa akcja była jednak nadrzędna, a w operze miała służyć rozwojowi „wielkich charakterów i wielkich namiętności”, które niestety niszczy to, „co po prostu bardziej wpada w oko”, czyli rozwinięta ponad miarę widowiskowość [Sulzer 2005: 16]. Przeszkodą w tworzeniu wyrazistych charakterów, zwanych też wielkimi, jest więc w operze swoisty nadmiar partii wokalnych, często wymuszanych przez śpiewaków. W gruncie rzeczy zakłócają one integralność postaci, a widzowi, który pragnie obserwować zachowania, zamiary i myśli uwikłanych w akcję bohaterów, tak skonstruowana fabuła przypomina „coś w rodzaju balu” [Sulzer 2005: 18].

Jak widać, w projektach Sulzera o naprawie opery postać, obok tematu, ma znaczenie podstawowe. Poeta – bo to jemu krytyk powierza zadanie uporządkowania i uszlachetnienia sztuki operowej – powinien skonstruować postaci „w istotny sposób związane z akcją i które doznają przy tym różnorodnych, zmiennych uczuć” [Sulzer 2005: 21], podczas gdy materię fabularną można by zaczerpnąć np. z *Pieśni Osjana*. Jednocześnie akcja operowa nie powinna być zbyt pośpieszna, gdyż szybkie tempo uniemożliwia wczucie się w postać i utrudnia śledzenie jej rozwoju.

Jeśli pominąć zainteresowanie szwajcarskiego teoretyka Osjanem – odbierane jako oznaka swoistej „nieklasycyzności” – to wyznaczając postaci operowej podstawowe w gruncie rzeczy miejsce w całym dziele i w projekcie jego naprawy, Sulzer zdaje się też przewidywać jej rolę w operze następnych dekad: jako społwa

akcji i obiektu silnych przeżyć odbiorcy. I można uznać, że tak się stało – przypominając choćby Figara, don Giovanniego, Posę, Normę, Marię Stuart czy Otella, by pozostać tylko przy najbardziej wyrazistych przykładach. Tak było i w samych dziełach, i w ich wykonaniach na scenach operowych. Uprzedzając dalszą analizę, zauważę, że postać indywidualna, wyrazista, rozwijająca się w toku akcji – a więc taka, jaką projektował Sulzer – jak gdyby wycofała się z centrum refleksji teoretycznej i krytycznej. Miejsce po niej wprawdzie nie zostało puste, jednak w kolejnych koncepcjach operowej postaci dźwięczą inne interwały niż dostrzeżona przez Sulzera odległość między tragedią a operą „poważną”.

Istotną rolę w strukturze dzieła operowego przyznawał postaci też Jean-Jacques Rousseau w haśle *Opéra*, zamieszczonym w *Dictionnaire de musique*. Jego wywody na ten temat rozumieć trzeba w szerokim kontekście przekonań krytyka dotyczących melodii i języka, a właściwie języków – starożytnej greki i współczesnego języka francuskiego oraz innych języków europejskich. Wewnętrzna struktura języka Hellenów sprawiła bowiem, że ich tragedie inscenizowane z muzyką, w sposób, o którym tylko blade pojęcie daje współczesna melorecytacja, nie naruszały iluzji i poczucia stosowności⁵. Nic więc dziwnego, że twórcy opery, powstałej wszak w czasach nowożytnych, obmyślali postaci swoich dzieł tak, by umożliwić wprowadzenie śpiewu zamiast mowy. Zatem artyści – wywodzi Rousseau – „wpadli na pomysł, by przenieść scenę do niebios i piekieł, i nie umiając sprawić, by przemawiali ludzie, woleli sprawić, by śpiewali raczej bogowie i diabły niż bohaterowie” [Rousseau 2010: 285]. Rousseau, który w sposób zdecydowany przyznawał melodii prymat nad harmonią i wśród wielu argumentów na rzecz pierwszeństwa melodii wysuwał jej umiejętność naślado-

5 „Grecy nie mieli w teatrze rodzaju lirycznego, tak jak my [...]. Wiele akcentów w ich języku i mało hałasu w ich koncertach sprawiło, że wszelka ich poezja była muzyczna, a muzyka – deklamacyjna; ich śpiew był jedynie ciągłą mową i rzeczywiście śpiewali swe wiersze, jak zapowiadali to na początku swych poematów” [Rousseau 2010: 284]; „Ten sposób łączenia w teatrze muzyki i poezji, który wystarczał Grekom dla zainteresowania i iluzji, gdyż był naturalny, z przeciwnego powodu nie mógł wystarczyć nam dla tego samego celu” [Rousseau 2010: 284–285].

wania uczuć, notował, że jednocześnie ta właściwość kompozycji muzycznej doprowadziła do usunięcia z opery cudowności na rzecz zainteresowania:

Nie sposób poznać, czy obraz cudowności wzrusza tak, jak wzruszyłaby jej obecność, podczas gdy każdy człowiek może sam ocenić, czy artysta potrafił przemówić pasjom ich własnym językiem i czy przedmioty natury są dobrze naśladowane. Również od czasu, kiedy muzyka nauczyła się malować i mówić, uroki uczucia szybko przemówiły nad urokami różdżki czarodziejskiej, teatr oczyścił się z żargonu mitologii; zainteresowanie pojawiło się w miejscu cudowności, maszyna poetów i stolarzy została zniszczona, a dramat liryczny przybrał formę szlachetniejszą i mniej gigantyczną. Wszystko, co mogło poruszyć serce, zostało użyte z powodzeniem; nie było już potrzeby narzucania się przez istoty rozumne lub raczej szalone, kiedy potrafiono przedstawiać na niej ludzi. [Rousseau 2010: 287]

Ten swego rodzaju „zierzch bogów” w XVIII-wiecznej operze i następująca wraz z nim antropologizacja postaci wynikały więc bezpośrednio z rozwoju form muzycznych i zdolności ekspresywnych muzyki, natomiast działania librecisty, jak można domniemywać, były pochodną tego stanu rzeczy i respektowały możliwości, jakie muzyka otwiera przed poetą. To jednak nie wszystko, gdyż postać ukształtowana w sposób budzący żywe zainteresowanie odbiorcy jest antidotum na odziedziczoną pompacyjność spektaklu, a w efekcie – redukuje ją: „Im więcej bowiem uwagi poświęca się postaciom, tym mniej uwagi zwraca się na to, co je otacza” [Rousseau 2010: 290].

Integralności i ważności postaci w operze zagrażały więc, mówiąc lapidarnie, pewne struktury muzyczne i wybujałość inscenizacji. Jednak siły, którym postać operowa zawdzięczała swój kształt (a także swoje, wyrażę to po leśmianowsku, „niedowcieleńia”), pochodzić mogły z jeszcze innych rewirów niż teorie muzyki i praktyka inscenizacji. Wyrazistych przykładów dostarczają pisma teoretyczne i proza Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna.

Mowa o *Kreislerianach*, a ściślej: o opowiadaniu *Ombra adorata*. Znakomitą interpretację poświęcił mu Jean Starobinski w *Czardziejkach* [Starobinski 2011: 253–263]. Podkreślił w niej labilność postaci wykonawczyni – śpiewaczki, którą od postaci ze śpiewanej przez nią arii oddziela nieostra granica. Hoffmann zatrzymuje się w zachwycie wobec prostoty arii, która tworzy postać zespoloną z cudowną radością przemienionych, jaśniejących duchów⁶. Jest bowiem nakreślona w sposób właściwy literaturze, a więc wchodzi, dzięki współtworzącym ją tonom muzyki, w przestrzeń nieosiągalną w inny sposób, poniekąd roztapia się w duchowej sferze, choć nie traci swojego zakorzenienia w doskonale rozpoznawalnym, Szekspirowskim pierwowzorze; aria, która tak urzekła słuchacza opowiadania, należy do Romea (z opery Nicoli Antonia Zingarellego), jeszcze nieświadomego, że słowa „Tranquillo io sono, fra poco teco sarò mia vità!” („jestem spokojna, niedługo moje życie będzie z tobą”) rozminęły się z czasem, że swoją śmiercią wyprzedza śmierć Julii.

W sposób jeszcze bardziej wyraźny zarysował Hoffmann [1999] związek między śpiewaczką i bohaterką jej śpiewu, czyli postacią Mozartowskiej Donny Anny: „Tożsamości przenoszą się w świecie Hoffmanna nie tylko z jednej osoby na drugą, lecz także z głosów na osoby i z osób na głosy” – konkluduje Starobinski [2011: 263]. Ludzki głos – opisywany w książce poświęconej operowym czardziejkom: *Alcynie, Carmen, Elektrze* – współtworzy postać i jako jej głos dociera do słuchacza. Ten zaś notuje własne wrażenia i uczucia, czasami – jak we wspomnianym opowiadaniu Hoffmanna o Mozarcie – racjonalizuje swoje fantastyczne i nadprzyrodzone doświadczenia, przypisując je halucynacjom. W fabułach i rozważaniach Hoffmanna na temat muzyki opery, a dzieł Mozarta w szczególności, często też pojawia się sugestia o relacyjnym związku postaci operowej i tego, co nią nie jest, a więc nie tylko wykonawcy, ale także uni-

6 „Aber ist dies nicht eben der geheimnisvolle Zauber, der dem Meister zu Gebote stand, daß er der einfachsten Melodie, der Kunstlosesten Struktur diese unbeschreibliche Macht der unwiderstehlichsten Wirkung auf jedes empfängliche Gemüt zu geben vermochte? In den wundervoll hell und klar tönenden Melismen fliegt die Seele mit raschem Fittich durch die glänzenden Wolken – es ist der jauchzende Jubel verklärter Geister” [Hoffmann 1963a].

wersalnych prawd moralnych czy przenikniętej siłami duchowymi, uromantycznionej natury⁷.

Trzeba jednak dodać, że Hoffmann dość dwuznacznie odnosił się do wyrafinowanego, wyłącznie „duchowego” odbioru muzyki i przypominał o jej „ziemskiej” powinności i roli – pożytecznej, bo kształtującej charakter i pobudzającej radość życia. Przykładu dostarcza inny fragment *Kreislerianów*: *Uwagi o wysokiej godności muzyki (Über den hohen Wert der Musik)*, który w zawiłej, z pewnością też ironicznej formie przedstawia kontrast między takimi dwoma sposobami odbierania muzyki. W ironicznych arabeskach wyводу Hoffmanna głupcami mogą okazać się bowiem ci właśnie, którzy obcując z muzyką, sądzą, że uzyskują wstęp do świątyni Izdy – widzą w muzyce „sanskryt natury” i odczuwają pełną z nią tożsamość⁸. Czytelnik zachowuje więc w pamięci myśl, że postać stworzona głosem śpiewaczym przekracza granice realnego świata i zabiera niekiedy ze sobą słuchacza; ten jednak powinien mieć się na baczności, odrzucić pychę, uznać, że głos ludzki i niesiona przezeń postać być może forsują granice rzeczywistości, jednak on – słuchacz, niekoniecznie zawsze jest zdolny znaleźć się tam razem z nią.

- 7 Hoffmann „widzi w niej [akcji *Czarodziejskiego fletu* – E.N.] przejaw fantastyczności, w której wypowiadają się zarazem prawo świata i zasady moralności, znacznie wykraczające poza wąskie prawdopodobieństwo psychologiczne. Hoffmann umie dostrzec, że postacie stworzone przez Mozarta i Schikanedera nie są «indywidualnymi charakterami» i nie mają prawdziwej wewnętrzności. Są czymś więcej, bo obrazem wewnętrzności, delegatami mitycznej świadomości szerszej niż jednostkowe Ja” [Starobinski 2011: 35].
- 8 „Sie meinen nämlich, die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der – Bäume, der Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!” [Hoffmann 1963b].

2. W stronę entuzjastów i znawców

Rekonstruując choćby fragment XIX-wiecznych myśli na temat postaci operowej, nie sposób pominąć pism jednego z najbardziej entuzjastycznych wielbicieli opery, który przeznaczył i samej operze, i jej artystom bardzo wiele miejsca w korespondencji, w książkach poświęconych biografiami i dziełom artystów (Mozarta, Rossiniego) oraz teatrom Italii – mowa oczywiście o Stendhalu. Na setkach stron poznajemy dziesiątki nazwisk wielkich (lub tylko znanych w swoim czasie) śpiewaków, na czele z Marią Catalani, której głos Stendhal podziwiał, nie cenił jednak jej interpretacji. Pisał więc po koncercie, że głos Catalani to wprawdzie „srebrzysty dźwięk”, ale jednocześnie ubolewał nad brakiem jego artystycznego wyrazu: „jakie efekty mogłaby prezentować [śpiewaczka – E.N.], gdyby natura dała jej duszę!” [Stendhal 2007: 33]. Najwyżej spośród znanych sobie śpiewaczek cenił Giuditte Pastę, przyjaźnił się z nią, wręcz otaczał ją kultem, czego wymowne ślady znajdujemy niemal we wszystkich jego pismach o charakterze autobiograficznym – w korespondencji, *Pamiętniku egotysty*, *Życiu Henryka Brûlard*.

W 1817 roku, gdy przemierzał miasta włoskie, zachwyił się Mediolanem i La Scala: „Nazywam la Scala pierwszym w świecie teatrem, gdyż tam doznaje się przez muzykę najrozmaitszych rozkoszy” [Stendhal 2007: 25] – pisał. Równie dużo uwagi poświęcał widowiskowej stronie opery, kostiumom, pejzażom i światłu. Zastanawia, że ten przymierzający się wówczas do pisania dramatów początkujący autor tak entuzjastycznie odnosi się do dźwięku i obrazu w operze, prawie rezygnując z uwag na temat przebiegu akcji, źródeł fabuły czy postaci właśnie. Można jednak próbować czytać jego wywody pośrednio, zaglądając pod podszewkę roztrząsań na temat śpiewaków i odbiorców ich kunsztu. Spośród publiczności teatrów różnych miast włoskich najwyżej cenił publiczność mediolańską – taką pośrednio wywiedzioną wartość może mieć uwaga, dwukrotnie powtórzona, na temat muzyki i umysłu. Sprowokowało ją niezbyt udane przedstawienie, które Stendhal widział w teatrze Valle w Rzymie; publiczność rzymska – zdaniem podróżnika – nie dorównywała mediolańskiej, wydała mu się grubiańska i pozbawiona wyższych uczuć. Pisał:

Jesteśmy od dawna przekonani, że muzyka nie może malować stanu umysłu. Jest zobowiązana wypowiadać się wolno, a stopień prędkości reprzyzy odmalowuje uczucia, czułe uczucia. Od czasów Mozarta i Haydn'a, gdy śpiew odmalowuje uczucie, pasaż orkiestry odmalowują inne odcienie uczucia, które nie wiem jak, roztapiają się w duszy z obrazem głównego uczucia. [...]. Jednakże dotąd, mimo tego odkrycia, muzyka nie może jeszcze odmalować stanu umysłu. [Stendhal 2007: 44]

Stendhal wiele razy deklarował miłość do opery w ogóle, najbardziej jednak cenił Mozarta i Domenico Cimarosę. „Moją wielką pasją, jak wszystkich moich przyjaciół w 1821 roku, była jednak opera buffo” – notował w *Pamiętniku egotysty* [Stendhal 1960: 94], wspominając Mediolan w kontraście do Paryża, którego teatrów nie cenil⁹. Przedstawiony w tej prozie obraz paryskiego życia autora między 1821 a 1830 rokiem zawiera pewne tropy, które pomogą zrozumieć jego miłość do opery jako narzędzia radosnego oszołomienia, w kontekście braku zainteresowania fabułą i postacią operową jako złożonym indywidualium posiadającym świadomość będącą efektem pracy umysłu. Odwołując się do prac Pierre'a Cabanisa, lekarza i filozofa uznającego mózg ludzki za „najwyższy mechanizm nerwowy”, Stendhal prowadził gruntowną wiwisekcję własnej osoby. Zapisywał pozornie pozbawione struktury momenty spotkań i rozmów osób ze swojego otoczenia, zza których wyzierało pytanie o „ja”. Narracja stanowiąca zaprzeczenie ładu i struktury miała być – jego zdaniem – gwarancją odkrywania prawdy o człowieku. W tym kontekście można lepiej zrozumieć, dlaczego opera, przemyślna struktura arii, scen zbiorowych i wykonań orkiestry, zajmowała go jako czarujące doświadczenie zmysłowe, niezdolne jednak pokazać człowieka; dlaczego admirując śpiewaków, w gruncie rzeczy nie zwracał uwagi na kreowane przez nich postaci.

9 Pisał tak o wieczorach operowych w Paryżu z udziałem włoskich artystów: „Pasta grała tam w *Tankredzie*, *Otellu*, *Romeo i Julii* w sposób, któremu nie tylko nikt nigdy nie dorównał, ale którego z pewnością nie przewidywali autorowie tych oper” [Stendhal 1960: 94].

Opisy oper w Rzymie czy Neapolu, zachwyty i narzekania nad nimi dotyczą, to trzeba podkreślić, i samej sztuki opery, i nie mniej od niej istotnych komponentów naturalnych (klimat) czy społeczno-kulturowych (publiczność Italii). Dźwięk i obraz, głos śpiewaka i widowisko operowe w sposób organiczny odpowiadają kulturze Italii, są przez nią wytwarzane i wypełniają jej potrzeby całkowicie. W kulturze francuskiej natomiast, wielokrotnie zresztą krytykowanej i ośmieszanej przez Stendhala, dostrzega on pewną szansę na analizę ludzkiego umysłu i artystycznego budowania postaci. Odbywa się to jednak poza sztuką widowiskową, w powieści. W długim liście do Vinzenza Salvagnolego, wydawcy *Czerwonego i czarnego*, Stendhal szczegółowo objaśniał cel, jaki mu przyświecał przy pisaniu powieści. Celem tym było sportretowanie społeczeństwa w roku 1829 i odsłonięcie prawdziwej twarzy Francji, w Europie tak naiwnie – jak sądził – wciąż utożsamianej z wesołością i *esprit* Francji sprzed 1789 roku. Zapis obyczajów, jak anonsował swój zamiar, to także zapis owego „stanu umysłu”, niezbędnego społeczeństwu, by zobaczyło siebie za pośrednictwem sztuki¹⁰. Tak utrzymuje powieściopisarz, któremu bodaj do końca życia towarzyszyły doświadczenia z odbytej kilkanaście lat wcześniej podróży po teatrach operowych Italii. Warto jeszcze raz wrócić do ich zapisu, wiedząc już, że opera nie jest zdolna ani oddać stanu umysłu pojedynczego człowieka, ani – tym bardziej – stanu społeczeństwa. Opera służy bowiem pojedynczemu indywiduum w jego nieszczęściu. Śpiew niesie pocieszenie człowiekowi nieszczęśliwemu, i to niezależnie od postaci, która się w nim wypowiada:

Dlaczego odczuwa się przyjemność w słuchaniu śpiewu, gdy jest się dotkniętym nieszczęściem? To dlatego, że w sposób niewyjaśniony i nieodstrasżający **miłość własną** [wyróż. – E.N.] ta sztuka każe nam wierzyć w ludzkie współczucie, przez to dane cierpienie nieszczęśliwego staje się cierpieniem żalu.

10 „[...] musimy zwrócić uwagę na inną konsekwencję przyzwyczajzeń moralnych Francji, jej **obyczajowości**, która ustaliła się między rokiem 1806 a 1832; można rzec, że jest zupełnie nie znana zagranicą, która ciągle jeszcze szuka obrazu francuskiego społeczeństwa w powiastkach Marmontela i powieściach pani de Genlis” [Stendhal 1963: 412 (list z 18 października – 3 listopada 1832 roku)].

Powoduje łyzy, współczucie nie posuwa się dalej. [Stendhal 2007: 44]

Sam akt śpiewania jest więc poniekąd aktem etycznym, natomiast jego treść oraz postać, która działa i komunikuje swoje uczucia i zamiary w śpiewie, schodzą na daleki plan, są jedynie rusztowaniem, które usuwa się sprzed oczu, kiedy spełni swoją funkcję. Największy może entuzjasta opery i śpiewu wśród francuskich pisarzy XIX wieku – i głęboki znawca ludzkich namiętności – wiarygodności i wyrazistości postaci domaga się od powieści. „Widzę tylko jedną regułę: **być jasnym**. Jeśli nie jestem jasny, wszyscy **moi ludzie** zostają unicestwieni” [Stendhal 1963: 518] – pisał w liście do Honoré de Balzaca¹¹ na temat swojej *Pustelni parmeńskiej*. Można by dodać, że postać operowa, tak zaskakująco przez niego pomijana, pozbawiona była tej jasności. Odgrywała zgoła odmienną rolę: służyła – poprzez głos – transmisji współczucia.

W odróżnieniu od Stendhala Charles Baudelaire nie spędzał wszystkich wieczorów w operze i niewiele o tej sztuce pisał. Do napisania słynnego artykułu z 1861 roku o twórczości Richarda Wagnera zainspirowały go koncerty muzyki niemieckiego kompozytora dane na początku 1860 roku w Théâtre-Italien i premiera *Tannhäusera* w paryskiej operze w marcu 1861 roku¹². Wysłuchawszy w 1860 roku koncertowych wykonań fragmentów *Tannhäusera*, uwertury do *Lohengrina*, *Holendra tułacza* i wstępu do *Tristana* z udziałem orkiestry i chórów, krytyk pisał, że „Wagner wykazał się odwagą: w programie jego koncertu nie było ani utworów solowych, ani pieśni [...]. Wyłącznie muzyka zespołowa, chóralna i symfoniczna” [Baudelaire 2003: 365]. Wyrażał przy tym przekonanie, że kompozytor oddaje samymi środkami symfonicznymi, „tysiącnymi kombinacjami dźwięków cały tumult ludzkiej duszy [...]”. To dusza uniwersalna, człowiek w swojej nagiej esencji, jako taki, destylat wszelkich istnień ludzkich w formie czystej, niesprowadzalnej do indywidualnych rysów żadnej z postaci uwikłanych w byt historyczny i zmian niesionych przez historię. Opisując doznania

11 List z 18 października – 3 listopada 1832 roku.

12 Informacje za komentarzem do *Sztuki romantycznej* [Baudelaire 2003: 575–583].

słuchacza, Baudelaire pojmuje „ideę duszy płynącej świetlanym przestworem, w ekstazie zrodzonej z rozkoszy i poznania, unoszącej się niezwykle wysoko ponad światem natury” [Baudelaire 2003: 369]. Uniwersalny charakter doznań dostępnych odbiorcy i właściwych człowiekowi przedstawianemu, konstruowanemu za sprawą muzyki ma podłoże w ludzkim mózgu, jednocześnie indywidualnym i uniwersalnym: „[...] historia indywidualnego mózgu przedstawia w pomniejszeniu historię mózgu uniwersalnego” [Baudelaire 2003: 378] – notował na marginesie roztrząsań na temat relacji między wiedzą a natchnieniem. Przytoczony *passus* dotyczy wywodu o mitycznych źródłach fabuł Wagnera i obrazuje bardzo ciekawy zabieg, jaki Baudelaire zastosował w odniesieniu do niektórych postaci Wagnerowskich dzieł. Odbiorca doświadcza więc wprawdzie uniwersalnego „tumultu ludzkiej duszy”, ale rozumie przy tym, że zrodzona z greckiego mitu postać Wenus w dziele Wagnera objawia się w formie przekształconej, a więc po przejściu przez wyobraźnię średniowiecza. Ciężenie tej wyobraźni sprawiło, że bogini w *Tannhäuserze* „nie zamieszkuje już ani Olimpu, ani wybrzeży wonnego archipelagu. Zmuszona była schronić się w głębi groty, wspanialej wprawdzie, ale oświetlonej światłem, którego nie rzuca już życzliwy Febus” [Baudelaire 2003: 375]. Wenus jest więc nadal postacią uniwersalną, oznacza siłę pasji miłosnej, ale jej konstrukcja jest palimpsestem – to antyk skryty pod wyobraźnią wieków chrześcijańskich; postaci tej nie dotyczą trywialność współczesności i mitologie miłosne tejsze i tym różni się zasadniczo od powszechnego we współczesnej operze „nieznośnego tłumu ofiar, od owych niezliczonych Elwir” – jak zauważał kąśliwie Baudelaire [2003: 381].

Już tylko dla porządku dodam, że Baudelaire zwraca uwagę na motywy przewodnie, które nazywa „mnemonicznym systemem”. To jednak tylko dopowiedzenie, w kontekście interesującego mnie tematu ważna jest rzecz inna: Baudelaire „czyta” postać Wagnerowską poza inscenizacją (francuską inscenizację gani i wykpiwa), widzi w niej uniwersalność mitu (dotyczy to nie tylko Wenus, lecz także postaci Senty, Elzy, Lohengrina), który wprawdzie podlega naleciałościom kultury i mentalności czasu późniejszego, ale nie dotyka go trywializacja, zabójcza dla wzniosłego rysunku postaci.

Radykalnym krytykiem opery z powodu jej trywialności był i sam Wagner. Swoje uwagi wyraził już we wczesnym (1850) esejie *Opera i dramat*¹³. Przewaga śpiewaka, a po jego okiełznaniu przez muzyka przewaga kompozytora nad poetą to w ogromnym skrócie przyczyny, dla których opera jest sztuką niedołączną, a przy tym nastawioną na łatwy efekt. Wagner wywodzi, że gdyby muzyk pozwolił poecie stworzyć człowieka, a nie domagał się od niego „lalki” to postaciami opery nie byłiby „królewicz i królewna z należnym dodatkiem łotrów, chóru dworskiego i ludowego” [Wagner 1907: 52]. Najważniejsza jest jednak, także w kontekście własnych, późniejszych dzieł kompozytora, koncepcja dramatu; z późnych pism Wagnera wydobywam postać i jej skonfigurowanie ze strukturą postulowanego przez kompozytora dramatu muzycznego. W rozprawie *O pisaniu i komponowaniu dramatu muzycznego* (1879), w której kompozytor zawarł krytyczny przegląd dziejów i kolejnych kryzysów/kresów opery oraz deklarował „koniec z pięknymi melodiami”, kierował do „kompozytorów dramatycznych mego kierunku” dyrektywę godną uwagi w kontekście prezentowanych poszukiwań postaci operowej:

[Muzyk – E.N.] niech dość dokładnie przyjrzy się na przykład takiej osobie [w stworzonym przez poetę tekście – E.N.], która go dziś akurat najbardziej intryguje: jeśli ma ona nałożoną maskę – precz z nią; jeśli odziana jest w szatę figuryńki krawca teatralnego – niech ją zerwie! Niech ustawi tę osobę w brzasku, by widzieć tylko spojrzenie jej oczu; jeśli ono do niego przemówi, cała postać wprawi się w ruch, który może go nawet przestraszyć – niech na to jednak koniecznie pozwoli; w końcu zadrzą jej wargi, rozchylą się usta i głos duchów powie mu coś na wskroś prawdziwego, jak najbardziej zrozumiałego, lecz tak

13 „Muzyk [...] jest w stanie dać tylko wyraz i nic ponadto. Muzyk stracił swą prawdziwą zdolność oddania prawdziwego wyrazu muzycznego, gdy zaczął przedmiot tego wyrazu sam rysować, poetyzować, aż wreszcie sprowadził go do błędnego, nic nie mówiącego szematu. Gdyby muzyk zażądał od poety człowieka – a nie od mechanika lalkę, którą wedle gustu sukniami zarzuca i drapuje, wtedy musiałby, co jest niemożliwym, wlać w kształty lalki pulsujące i bijące życie człowieka” [Wagner 1907: 52].

niesłychanego (Jak Kamienny Gość albo nawet paż Cherubin Mozartowi), że zbudzi go ze snu. Wszystko zniknęło, lecz w uszach jego duszy nadal rozbrzmiewa – zrodził się w nim **pomysł** i stał się tak zwanym muzycznym **motywem**; Bóg wie, czy inni także w ten lub podobny sposób słyszeli muzykę. Jednemu się spodoba, drugiemu nie? A cóż go to obchodzi! Oto jego motyw, przekazany mu i powierzony na własność w pełni legalnie przez tę dziwną postać w tej osobliwej chwili ekstazy. [Wagner 2009: 224]

Interpretacja jednoznaczna jest tu z pewnością i niemożliwa, i niepotrzebna. Myśl autora wędruje bowiem po przekątnych dzieła stworzonego przez poetę i kompozytora. Postać, która należy do wymyślonej przez poetę akcji, wychodzi z jej ram i, oczyszczona z defektów, okazuje się medium muzycznego motywu, który przychodzi do kompozytora z jakiejś innej sfery. Nie można tego procesu utożsamić z tzw. natchnieniem, które pojawia się skądinąd, nie wiadomo skąd. Postać to nie (w pełni) muza, a artysta to nie (w pełni) Pigmalion, nie ulega jednak wątpliwości, że bez tej pierwszej nie byłoby muzycznego pomysłu. Dzięki niej, postaci z literatury, może zrodzić się coś „niesłychanego”, kompozytor przebudzi się ze snu „kwadratury rytmu i modulacji”; nowa i wielka sztuka będzie możliwa. Nazwanie postaci inspiracją działającą na bierny umysł kompozytora byłoby jednak nieścisłością; przeczą temu czynności, które on wobec postaci wykonuje – ustawia ją w pełnym świetle, zdejmuje maski i szaty artystycznego banału. W metaforycznie przedstawionym procesie twórczym od zapoznania się z postacią literacką przez jej sublimację po znalezienie muzycznego ekwiwalentu myśl Wagnera tylko na dalekim planie przypomina stary spór na temat *prima la musica* – raczej pokazuje linie zależności i napięć. Znamy je oczywiście pod nazwą dramatu muzycznego; postać ulokowana jest u samych podstaw jego powstawania.

Bibliografia

- Algarotti Francesco (2019), *Esej o operze*, w: tegoż, *Wybór pism*, przeł. Mateusz Salwa, wybór, wstęp i opracowanie Mateusz Salwa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 41–51, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323540397>.
- Arystoteles (1988), *Poetyka*, w: tegoż, *Retoryka; Poetyka*, przekład, wstęp i komentarz Henryk Podbielski, PWN, Warszawa, s. 315–368.
- Baudelaire Charles (2003), *Sztuka romantyczna*, przeł. Ewa Burska i in., wstęp Andrzej Kijowski, komentarz i przypisy Claude Pichois, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bristiger Michał (2010), *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (1963a), *Ombra adorata*, w: tegoż, *Poetische Werke in sechs Bänden*, t. 1, Berlin, s. 88–92, [dostęp: 30 września 2021], <https://tinyurl.com/kvd5cymx>, [wydanie internetowe].
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (1963b), *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, t. 1, Berlin, s. 92–98, [dostęp: 25 września 2021], <https://tinyurl.com/3azzek4d>, [wydanie internetowe].
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (1999), *Don Juan. Z dziennika podróżującego entuzjasty*, przeł. Antoni Lange, w: tegoż, *Opowiadania fantastyczne*, przeł. Felicjan Faleński i in., Pruszyński i S-ka, Warszawa, s. 14–24.
- Rilke Reiner Maria (1993), *Poezje*, wybór, przekład i posłowie Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rousseau Jean-Jacques (2010), *Opera*, przeł. Zbigniew Skowron, w: Zbigniew Skowron, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau. Aneks*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 283–294.
- Starobinski Jean (2011), *Czarodziejki*, przeł. Maryna Ochab, Tomasz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Stendhal (1960), *Pamiętnik egotysty*, przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński, PIW, Warszawa.
- Stendhal (1963), *Korespondencja*, wybór, przekład Hanna Szumańska-Grossowa, oprac. Irena Wachlowska, PIW, Warszawa.
- Stendhal (2007), *Rzym, Neapol i Florencja w 1817*, przekład i opracowanie Leszek Sługocki, Oficyna Bibliofilów, Łódź.
- Sulzer Johann Georg (2005), *Opera. Operetki; opery komiczne*, przeł. Michał Bristiger, „Res Facta Nova”, nr 8 (17), s. 15–28.

Wagner Richard (1907), *Opera i dramat, cz. 1: Opera a istota muzyki*, przekład i wstęp Marian Dienstl, H. Altenberg, Lwów, [dostęp: 10 czerwca 2021], <https://tinyurl.com/bdfcmj74>.

Wagner Richard (2009), *O pisaniu i komponowaniu oper w szczególności*, przeł. Marek Kasprzyk, w: tegoż, *Dramaturgia opery: wybór pism z lat 1971–1877*, oprac. i posł. do wyd. niem. Egon Voss, wstęp Krzysztof Kozłowski, oprac. wyd. pol. Anna Igielska, Krzysztof Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 197–227.

Elżbieta Nowicka

In the Search of Character (in Nineteenth-century Theories of Opera and Artistic Prose)

The article analyses texts regarding the opera character, or indirectly linked to it, by a number of authors from the late eighteenth century to the last decades of the nineteenth century: Sulzer, Rousseau, Hoffmann, Stendhal, Baudelaire, Wagner. The author focuses on their theoretical texts and artistic prose. The analysis indicates a strong multilateral involvement of the reflection on the topic of character in contemporary aesthetic views and anthropological concepts.

Keywords: opera; theories of music; theories of literature; character; nineteenth century.

Elżbieta Nowicka – profesor zwyczajny. Naukowo zajmuje się historią literatury romantyzmu, historią i estetyką dramatu i opery XIX wieku. W ostatnich latach publikowała artykuły, m.in. na łamach „Pamiętnika Literackiego”, oraz książki (współautorka: Alina Borkowska-Rychlewska): *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach* (2016) i *Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery* (2017). Kieruje Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM, prowadzi badania nad piśmiennictwem kobiet z dawnych terenów Rzeczypospolitej XIX wieku. Kontakt: elnow@amu.edu.pl.