

Małgorzata Sokalska
(Kraków)

OPERA W OCZACH POZYTYWISTÓW

Zainteresowania operowe pozytywistów nie stanowiły jak dotąd obiektu pogłębionej refleksji naukowej, cała epoka bowiem wydaje się w niewielkim stopniu „muzyczna” (w tym sensie, w jakim – w modnych ostatnio badaniach literacko-muzycznych – terminem tym obejmowane są rozmaite aspekty relacji obu sztuk)¹. Znaczenie zjawisk z pogranicza literatury i muzyki w koncepcjach estetycznych epoki pozytywizmu określić można jako marginalne lub epigońskie, w zależności od tego, czy bardziej uderza niewielki stopień zainteresowania muzyką w piśmiennictwie pozytywistycznym czy wyraźnie postromantyczny charakter tego rodzaju zjawisk. Nie ulega wątpliwości, że to romantyzm oraz modernizm, formacje kulturowe okalające pozytywizm, dostarczają przykładów relacji interdyscyplinarnych o większym ciężarze gatunkowym.

Będąc w wielu kwestiach świadomymi i krytycznymi spadkobiercami romantyzmu, pozytywiści dość bezrefleksyjnie przejęli romantyczne podejście do muzyki i właściwie nie wypracowali odmiennej strategii jej traktowania. Ilustracją tego zjawiska stanowić może nie tak rzadki przypadek tematyzowania muzyki powieściach dojrzałego realizmu oraz stosowanie wzorców pieśniowych w stylizacjach poetyckich. Najwybitniejsze powieści pozytywistyczne, jak choćby *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej², *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza³, czy wreszcie *Bez dogmatu* tego samego autora⁴, dowodzą, że opisy muzyczne były wykorzystywane przez ówczesnych pisarzy w sensotwórczy i wielopoziomowy sposób. Przykładów drugiego zjawiska dostarczyć może bogata twórczość liryczna Marii Konopnickiej, u której wyróżniającą cechą języka poetyckiego stały się liczne odwołania do pola seman-

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

² W pewnym sensie struktura tej powieści opiera się na kontraście dwóch motywów muzycznych, dwóch pieśni: *Ty pójdziesz górą...* oraz *Leci liście z drzewa* F. Chopina; obie pieśni dotyczą dwóch głównych wątków powieści – społeczno-politycznego i romansowego – spajając je ze sobą. Wątek *stricte* operowy został ciekawie wykorzystany przez tę samą autorkę w noweli *Silny Samson*, której bohater bierze udział w amatorskim przedstawieniu operowym.

³ Dyskusja między Petroniuszem i Neronem w rozdziale XIX tomu II stanowi *de facto* wykładnię filozofii muzyki, która kojarzy się raczej z epoką współczesną Sienkiewiczowi, niż ze światopoglądem estetycznym właściwym epoce starożytnej.

⁴ Rozbudowany wątek muzyczny skupiony został wokół postaci Klary Hilst; muzyczne doświadczenia Płoszowskiego, styl odbioru tej sztuki (jak na przykład w opisie wykonania *Sonaty księżycowej* Beethovena w zapiskach z 28 kwietnia), noszą wyraźne piętno egzaltacji, która antycypuje modernistyczne refleksje nad muzyką.

tycznego związanego z muzyką, śpiewem, pieśnią, melodią, na płaszczyźnie formalnej zaś – udane stylizacje na pieśni ludowe⁵.

Na początku XIX wieku opera dokonała swoistego skoku ewolucyjnego, stając się obiektem ważnej refleksji estetycznej, dokonywanej nie tylko przez muzyków, ale również przez przedstawicieli innych sztuk. W tym właśnie zjawisku upatrywać należy przyczyn zmiany statusu opery w epoce romantycznej. Choć jej związek z kulturą poszczególnych epok zawsze był ścisły, a siła oddziaływania na inne sztuki znaczna, to dopiero romantycy ujrzeni w niej siłę prekursorską, gatunek, w którym kształtowały się nowe prądy estetyczne, a według niektórych opera stała się wręcz sztuką uosabiającą nowatorskie dążenia. Analogiczną funkcję odegrała także pod koniec wieku, kiedy to popularność Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk* stała się tak znaczna, że wykroczyła daleko poza obręb refleksji nad gatunkiem, stając się jednym z istotnych fundamentów dla całej epoki.

Pozytywistyczny zastój operowy w Polsce jest przypadkiem tym ciekawszym, gdy spojrzymy na niego z perspektywy rozbieżności w chronologii rozwoju gatunku muzycznego i pozostałych zjawisk kultury. Symbolicznie rozpoczynający się w 1821 roku premierą *Wolnego strzelca* Karola Marii von Webera, operowy romantyzm wydaje się nie mieć końca, a wraz z dziełami Giacomo Pucciniego wkracza głęboko w początek XX wieku. Estetyka romantyczna niepodzielnie panuje w operze w okresie kiełkowania pozytywizmu nad Wisłą⁶. Co więcej, to właśnie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, a więc równoległe z pierwszą dekadą istnienia „Przeglądu Tygodniowego”⁷, światło dzienne ujrzały dzieła uznawane za najwybitniejsze opery romantyczne, a więc między innymi *Tristan i Izolda* Wagnera oraz *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki (1865), *Don Carlos* Giuseppe Verdiego (1867), *Śpiewacy norymberscy* Wagnera (1868), tegoż *Złoto Renu* (1869) oraz *Walkiria* (1870), *Aida* Verdiego (1871), *Borys Godunow* Modesta Musorgskiego (1874), *Carmen* Georges Bizeta (1875), wreszcie wieńczące Wagnerowską tetralogię *Zygfryd* i *Zmierzch bogów* (1876).

Żadnego z tych dzieł nie znajdziemy na warszawskich afiszach teatralnych, ani na łamach „Przeglądu Tygodniowego” w latach 1866–1876. Przegląd zawartości roczników czasopisma dowodzi jednak, że opera zajmuje w nim stałe, choć na pewno nie pierwszoplanowe miejsce. Wybór tego właśnie pisma, jako podstawy rozważań nad rangą opery w estetycznym światopoglądzie epoki, pozwala przede wszystkim skupić się na kulturoznawczej, nie zaś muzykologicznej czy teatrologicznej perspektywie zagadnienia. „Przegląd Tygodniowy” to czasopismo o szerokim diapazonie tematycznym, poruszające kwestie z zakresu ekonomii, przemysłu, literatury, filozofii, sztuk pięknych, przede wszystkim zaś będące płaszczyzną pre-

⁵ W ograniczonym zakresie zjawisko to rozpatrywałam w artykule *Poezja Marii Konopnickiej i pieśń*, [w:] *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, post. M. Stala, Kraków 2011.

⁶ Włoski weryzm, jeśli uznać go w jakimś sensie za odpowiednik realizmu w innych sztukach, jest wyłącznie jedną z odmian opery romantycznej i nie sięga po wszystkie techniki znane choćby z literatury realistycznej (np. jak idzie o prawdopodobieństwo charakterystyki bohaterów czy zwłaszcza zarysu akcji).

⁷ W całym artykule stosuję nazwy „Przegląd Tygodniowy” lub „Przegląd” zamiast pełnego tytułu czasopisma „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych”.

zentacji nowego pozytywistycznego światopoglądu. Właśnie ta różnorodność tematyczna, łączenie obok siebie artykułów z odległych dziedzin, z punktem ciężkości przesuniętym zdecydowanie ku sprawom społecznym, a w dziedzinie kultury – ku literaturze, wydaje się szczególnie interesująca, zwłaszcza w połączeniu z wyraźnie progresywnym ideowo stanowiskiem, jakie programowo zajmuje „Przegląd”. Lektura recenzji operowych publikowanych w tym piśmie jest tym ciekawsza, że o opisywanej tu sztuce nie sposób powiedzieć, by była choć trochę zbieżna z ideami – społecznymi, estetycznymi, światopoglądowymi – które były propagowane w pozostałych artykułach.

Jeśli zatem w całym omawianym okresie opera powraca w „Przeglądzie” z taką regularnością, już sam ten fakt uznać należy za znaczący. Tym bardziej, że prasa warszawska posiadała organy profesjonalnie zajmujące się tematyką muzyczną i teatralną⁸, dział zaś muzyczny pism takich jak „Ateneum”, „Biblioteka Warszawska”, „Tygodnik Ilustrowany”, czy niektóre tytuły prasy kobiecej, był zdecydowanie bardziej rozwinięty niż w „Przeglądzie”, o czym świadczy nie tylko ilość recenzji operowych, ale i przede wszystkim ich rozmiar oraz pogłębiony charakter. A jednak recenzje operowe publikowane w piśmie młodych pozytywistów również pełnią funkcje przypisywane krytyce muzycznej⁹ czy teatralnej, autorami ich zaś są prawdziwi specjaliści – jak Jan Kleczyński, Władysław Wiślicki czy Wincenty Kruziński – a zatem po części ci sami, którzy przyczynili się do profesjonalizacji dyskursu muzykologicznego w 2 połowie XIX wieku.

Jeśli warto, jak sugerowałam na wstępie, włączyć rozważania na temat opery widzianej oczami pozytywistów w krąg badań literacko-muzycznych nad tą epoką, to między innymi dzięki studium *Muzyka i poezya*, opublikowanemu w 1872 roku przez Władysława Wiślickiego, głównego recenzenta muzycznego w „Przeglądzie”. Rozważania te, sąsiadujące z kolejnym odcinkiem artykułu, w którym czytelnik mógł zapoznać się z rozbiorem filozofii Auguste’a Comte’a i Herberta Spencera, napisanym przez Aleksandra Świętochowskiego¹⁰, szkicują historię relacji między sztuką słowa i muzyką, rozpoczęty od fundamentalnego stwierdzenia, że obie zrodziły się z „potrzeby wyłonienia piękna” przez ludzkość¹¹. W myśli Wiślickiego jednak ta estetyczna koncepcja sztuki ustępuje z miejsca innemu pogładowi, publicysta zauważa bowiem, że poezję dotknął kryzys, czyniący z niej *brzmiące słowa pisane bez celu i praktycznego zastosowania*¹². Ta gorzka diagnoza, dotycząca stanu poezji, zbieżna zresztą z ogólnym kierunkiem ówczesnej refleksji o literaturze¹³,

⁸ Już w 1857 roku Józef Sikorski rozpoczął wydawanie „Ruchu Muzycznego”, pierwszego polskiego profesjonalnego czasopisma poświęconego muzyce, a w latach 1865–1866 ukazywała się „Gazeta Muzyczna i Teatralna”. W 1871 roku ukazał się pierwszy rocznik „Pamiętnika Teatrów Warszawskich” (za rok 1870) Stanisława Goślickiego.

⁹ O specyfice polskiej krytyki muzycznej zob. M. Dziadek, *Wstęp*, w: tejsze, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.

¹⁰ [A. Świętochowski], *August Comte i Herbert Spencer (IV)*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 7: 1872, nr 31, s. 245–247.

¹¹ W. Wiślicki, *Muzyka i poezya*, *Przegląd Tygodniowy*, R. 7: 1872, nr 31, s. 243.

¹² Tamże, s. 244.

¹³ Por. opinie E. Orzeszkowej wyrażone w *Listach o literaturze*.

prowadzi Wiślickiego do sformułowania bardzo konkretnych postulatów, których spełnienie – dzięki uczynieniu jej użyteczną – przywróciłoby poezji utracony sens.

Otóż dzisiejszym poetom chętnie radzimy, aby zamiast niedościgłych poematów, tworzyli raczej tak *pożyteczne i potrzebne* [podkr. – M. S.] wiersze pod muzykę [...]. Do tworzenia wszakże udatnych wierszy pod muzykę, poeci powinni znać lepiej tę sztukę, powinni zespolić się pobratymczo z kompozytorami, wspólnie z nimi obmyślać przedmioty i sposób ich traktowania¹⁴.

Dalszy ciąg artykułu zawiera miejscami dość szczegółowe wskazówki, sformułowane z perspektywy artysty-muzyka¹⁵, a będące w gruncie rzeczy zwięzłym wykładem teorii libretta operowego i pieśni. Uwagi na temat tego pierwszego uznać można za syntetyczny zapis przekonań, jakimi dysponowała epoka, na temat charakterystyki libretta operowego jako formy dramatycznej, która oprócz tego, że musi spełniać wszystkie warunki niezbędne dla każdego dramatu scenicznego (Wiślicki nie precyzuje jakie, uznając to za oczywistość), powinna jeszcze posiadać:

[...] wydatne i liczne sytuacje pełne kontrastów, światła i cienia, gdyż dopiero w tych malowniczych sytuacjach, kompozytor znajduje pole do przeprowadzenia muzycznych kombinacji, ilustrując je bogatymi barwami i różnorodnością kolorytu [...]¹⁶.

Jako recenzent operowy posiadał zatem Wiślicki jasną wizję tego, jakie powinno być udane libretto, a u podłoża jego „teorii opery” leżało głębokie przekonanie, że właśnie ta forma jest jednym z (nielicznych) użytecznych sposobów istnienia dzieła literackiego.

Artykuł Wiślickiego prezentuje zbiór zaleceń dla twórców librett i dowodzi tego, że operę włączano w spójny i uniwersalny system poglądów obejmujących wszystkie inne sztuki. Jaka jednak była rzeczywistość, z którą czytelnik „Przeglądu Tygodniowego” i widz warszawskich scen muzycznych obcował na co dzień? Pierwszy interesujący krąg zagadnień operowych, jaki wyłania się z publikowanych w tym czasopiśmie recenzji, dotyczy kwestii repertuaru¹⁷, z którym zetknąć się można było czy to w lokalnych teatrach, czy na koncertach operowych różnorodności, czy wreszcie czytując opisy dzieł zagranicznych. Horyzonty operowe warszawia-

¹⁴ W. Wiślicki, *Muzyka i poezja*, dz. cyt., s. 245.

¹⁵ Władysław Wiślicki (1829–1889), starszy brat Adama, był kompozytorem, założycielem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

¹⁶ W. Wiślicki, dz. cyt. W dalszej części akapitu poświęconego librettu, Wiślicki wchodzi w detale: „Wiersz w libretto musi być często zmieniany; tym sposobem kompozytor zdolny jest zmienić charakter ustępów, wprowadzać nowe rytmy, podziały takowe, przytem librecista powinien pamiętać, o umiejętnem zestawianiu ze sobą numerów, kilka bowiem śpiewów solowych nie przeplatanych duetami, tercetami, chórami, wywołałoby znowu jednostajność podobieństwa rodzaju, nie przyczyniającą się nigdy do interesu dzieła”.

¹⁷ „Przegląd Tygodniowy” jest wymieniany wśród źródeł opracowań poświęconych operze, czy w ogóle muzyce tej epoki, na pewno jednak nie na pierwszym miejscu. Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1888*, Częstochowa 2005, s. 266–278.

ków zawężają się przede wszystkim do nowinek paryskich, reprezentowanych przez farsy Jacquesa Offenbacha, oraz wiedeńskich – w postaci operetek Franza von Suppého. Na marginesie warto zauważyć, że z przeglądu recenzji operowych w „Przeglądzie” wynika, że ich autorzy nie różnicują repertuaru operowego i operetkowego. Operami (lub operami komicznymi) mianowane są utwory Offenbacha, takie jak *Piękna Helena*, *Orfeusz w piekle*, *Sinobrody*, *Gaduly* czy *Perichola*, a także utrzymane jeszcze mocniej w stylistyce farsowej utwory von Suppého – *Piękna Galatea* oraz *Pensjonarki*. W ten oto sposób czytelnik „Przeglądu” zostaje utwierdzony w przekonaniu, że dzieła tej miary, co *Wolny strzelec* Webera z jednej, a z drugiej strony *Pensjonarki* Suppého, należą do tego samego gatunku. Jest to ciekawa uwaga dotycząca dzieł gatunku operetkowego, który – czego dowodzą recenzje z „Przeglądu” – w analizowanym okresie nie został jeszcze wydzielony i skodyfikowany, choć istniał już szereg wybitnych dzieł doń należących. Ważniejsze jednak w perspektywie kulturowego odbioru opery jest to, że teatr muzyczny, bez względu na ciężar gatunkowy reprezentujących go dzieł, stanowił w oczach ówczesnych odbiorców dość jednorodną całość, nie waloryzowano go ze względu na tematykę dzieł.

Warszawiacy – oprócz operetek – kuszeni byli przede wszystkim programem operowym mocno wysłużonym i wielokrotnie powracającym na scenę, w rodzaju wspomnianego już *Wolnego strzelca* Webera, a także *Białej damy* François Adriena Boieldieu, *Westalki* Giuseppe Saverio Mercadante, dzieł Gioacchino Rossiniego czy Gaetano Donizettiego. W bardzo umiarkowanym zakresie reprezentowany był „Przeglądzie” rodzimy produkt operowy, i to bynajmniej nie tylko w postaci dzieł Moniuszki, ale również premier utworów Ludwika Grosmana, czy Adama Müncheimera – kompozytorów dzisiaj kompletnie zapomnianych.

Na tle innych sztuk, zwłaszcza literatury, od której domagano się, by nadała za współczesnością i dla której poszukiwano ożywczych inspiracji płynących z Zachodu (liczne są przecież w „Przeglądzie” omówienia aktualności literackich, tłumaczenia utworów Emila Zoli itp.), opera okazuje się bastionem konserwatyizmu i tradycjonalizmu. Karmieni wielokrotnymi powtórkami, ówcześni odbiorcy, jak można sądzić z reakcji prasowych, nie uważali tej wtórności za najważniejszą słabość dostępnej im sceny operowej. Opisując wznowienie *Wolnego strzelca* Webera, Władysław Wiślicki ocenia dzieło bardzo pochlebnie, zwraca uwagę na szczególną rolę owej opery, pisząc, że [c]udna muzyka, przypominając nam z jednej strony młodzieńcze nasze lata, z drugiej odświeżyła w pamięci wszystkie znakomicie poczęte ustępy *Freischütza*¹⁸. Argument drugi podkreśla niepodważalną wartość dzieła Webera, będącego arcydziełem opery wczesnoromantycznej.

Najpierw jednak Wiślicki posługuje się argumentem emocjonalnym, odwołującym się do sentymentu, jaki w warszawskich sercach musi budzić ten spektakl. Przypomnijmy, że premiera dzieła w Warszawie w 1826 roku była jednym z szerzej komentowanych wydarzeń artystycznych tej epoki. *Wolnego strzelca* bez przesady nazwać można estetycznym przeżyciem, jednoczącym pokolenie Adama Mickiewi-

¹⁸ W. Wiślicki, *Przegląd teatralny*. „Wolny strzelec” (*Freischütz*). *Romantyczna opera w 3-ach aktach*..., „Przegląd Tygodniowy”, R. 1: 1866, nr 13, s. 340.

cza, Zygmunta Krasińskiego, czy Maurycego Mochnackiego; opera ta kształtowała ówczesne wyobrażenia na temat istoty romantyzmu, stawiana była na równi z największymi arcydziełami literatury¹⁹. Wiślicki wszakże nie należy do generacji, która by tamten entuzjazm mogła pamiętać. Jeśli więc *Wolny strzelec* wywołuje sentyment, wspomnienie młodości, to recenzent „Przeglądu” odwołuje się do zjawiska zastanego, do recepcji dzieła Webera utrwalonej w powszechnej świadomości kulturowej²⁰. Czytelnicy „Przeglądu” otrzymują ponadto w jego recenzji garść innych stereotypowych sądów o Weberze, który jest „genialnym twórcą pieśni ludowych, a także odczuł ducha narodowego Niemców i przedstawił go w Freischützu, z całą wspaniałością i potęgą myśli, wykazując w szczegółach, poezję romantyczno-mistyczną stariej Germanii”²¹.

Przywołana tutaj kategoria ducha narodowego, jak również północnego („romantyczno-mistycznego”) charakteru kultury niemieckiej, w momencie publikacji tego artykułu, była zdecydowanie nienowoczesna i przebrzmiała, najwyraźniej jednak w odczuciu recenzenta językiem właściwym do opisu dzieła operowego był dyskurs romantyczny. Nawiązywał Wiślicki do tej romantycznej perspektywy również stwierdzając, że oprawa sceniczna spektaklu „była nader świetną, szczególnie dekoracyjna i maszynerye w drugim akcie, mogły zadowolić najbardziej wymagających”²². Warto przypomnieć, że to właśnie warstwa widowiskowa dzieła Webera była najszerzej komentowana przez romantyków i miała znaczący udział w kształtowaniu się ich wyobraźni teatralnej.

Wolny strzelec, nawiasem mówiąc jedyne prawdziwe arcydzieło operowe mniej więcej stale obecne na warszawskiej scenie, jeszcze kilkakrotnie powraca na łamach „Przeglądu”²³. W równie pochwalnym tonie oceniano tradycyjne wartości innego dzieła, które Warszawa знаła od czasów wczesnoromantycznych. Oto re-

¹⁹ Szerzej na temat romantycznej recepcji tego dzieła: zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, rozdz. „Bardzo w guście romantycznym” «*Wolny strzelec*» C.M. Webera.

²⁰ Wiślicki nie jest odosobniony w swojej ocenie *Wolnego strzelca*, a jego recenzja doskonale współgra z opublikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” artykułem, w którym równie szeroko komentowane są rozpoznawalność i powszechność opery Webera. Recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” podkreśla, że „[b]yły czasy, kiedy opera ta przywabiała do teatru roje publiczności i znany takich, którzy ją po kilkanaście razy słyszeli”, następnie zaś analizuje zjawisko ogromnej popularności tego dzieła, by sformułować tezę, że „[w]ielkie jednak rozpowszechnienie odejmuje zarazem utworowi połowę powabu. Nowość zajmuje przedewszystkiemi; – jest to wada czy zaleta ogólnego prądu ludzkości”. Ta refleksja nie prowadzi ostatecznie do podważenia walorów *Wolnego strzelca*, który doskonale broni się w roli arcydzieła muzycznego. St. R., *Przeгляд muzyczny. Wolny strzelec*, „Tygodnik Ilustrowany”, R. XIV: 1866, nr 370, s. 203.

²¹ W. Wiślicki, *Przeгляд teatralny. „Wolny strzelec”*..., s. 340. Dalej Wiślicki pisze w podobnym tonie: *Poetyczna ta fantazyja prawdziwie mężka, energiczna, obok naiwnej tklliwości, uwydatnia się w całym dziele Webera* [...].

²² Tamże, s. 341.

²³ Omówienie aktualnego stanu lokalnej sceny operowej w 1869 roku zawiera wzmiankę o kolejnym wznowieniu dzieła Webera z nową obsadą (debiut panien Brzechffy i Wojakowskiej zdominował zresztą całą wypowiedź sprawozdawcy, który zauważył ich dobre przygotowanie, przy jednoczesnym braku dostatecznych warunków, by podołać śpiewanym partiom). *Ruch muzyczny*, „Przeгляд Tygodniowy”, R. 4: 1869, nr 11, s. 8.

cenza *Cyrulika sewilskiego* (jego warszawska premiera miała miejsce w 1825 roku, opera powstała w 1816 roku) rozpoczyna się od stwierdzenia, że:

Dzieło natchnione Rossiniego, jest operą, wiecznie się odradzającą, do której chętnie się powraca z przyjemnością zawsze słucha. Niewyczerpana świeżość melodi, dowcip wiejący niemal z każdego frazesu, nieprzymuszona wesołość, stanowią właśnie charakterystyczną cechę lekkiej w obrobieniu, lecz głębokiej w pomysłach opery komicznej czyli *buffo*, jak ją Włosi nazywają²⁴.

Recenzent nie stara się nawet poszerzyć refleksji nad paradoksalnym zestawieniem lekkiego tonu oper Rossiniego i ich głębi, z tekstu zaś wynika, że jedyną formą odświeżenia *Cyrulika* w obecnej odsłonie jest nowa obsada – i to jej recenzja poświęca najwięcej uwagi²⁵.

Ograniczenie repertuaru opery warszawskiej do wznowień dzieł tradycyjnych sprawia, że epitetem „nowości” określane bywają na łamach „Przeglądu” dzieła prezentowane przez włoską trupę operową. Tymczasem jedyną faktycznie nową operą graną w 1871 roku przez Włochów (według recenzenta „Przeglądu”, stanowczo zbyt kosztownych jak na lokalne warunki finansowe) była *Afrykanka* Giacomo Meyerbeera (premiera paryska w 1865 roku²⁶); poza tym w repertuarze włoskich artystów po raz kolejny powracają tytuły o znacznie dłuższej tradycji scenicznej, jak *Hrabia Ory* Rossiniego (grywany w Warszawie od 1830 roku), czy *Żydówka* Jacquesa Fromental Halévy’ego (w Warszawie od roku 1857, ale samo dzieło pochodzi z roku 1835)²⁷.

Dopiero z czasem to operowe kunktatorstwo stało się obiektem żywszej krytyki – jak w *Przeglądzie muzycznym* z roku 1876, w którym anonimowy recenzent cisnął gromy z powodu, jak to ironicznie nazwał, filantropijnej działalności Teatru Warszawskiego, zupełnie niezainteresowanego sukcesem finansowym. Energiczny sprzeciw wzbudziło wystawienie *Westalki* Mercadantego, opery nie tak może leciwej, jak inne, z powodzeniem utrzymujące się w repertuarze, ale choćby z racji tematu odczuwanej jako wyjątkowo niewspółczesna²⁸. Artykuł w „Przeglądzie” roi

²⁴ [W. Wiślicki], *Cyrulik sewilski*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 3: 1868, nr 46, s. 414-415 (notatka w *Kronice*).

²⁵ Wzmianka o *Cyruliku* w kronice *Ze świata muzycznego* w „Tygodniku Ilustrowanym” (tom II, seria II, 1868, nr 46, s. 235) w ogóle nie odwołuje się do walorów artystycznych dzieła, podejmując jedynie kwestie wykonawcze.

²⁶ Data premiery utworu Meyerbeera może być nieco myląca, ponieważ dzieło to, nad którym kompozytor pracował przez ponad 20 lat, utrzymane jest w stylu epoki poprzedniej, a więc mamy tu do czynienia z typową *grand opéra*. Będąc zatem stosunkowo nowym utworem w repertuarze prezentowanym w Warszawie, była jednocześnie *Afrykanka* reliktem estetyki operowej wówczas już odchodzącej w przeszłość.

²⁷ Zob. *Opera włoska w Warszawie*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 6: 1871, nr 12, s. 91-92.

²⁸ Z pewnością na to poczucie anachroniczności *Westalki* mógł mieć wpływ fakt, że jej libretto bazowało na tekście *Westalki* Gaspare Spontiniego (1807). Na marginesie można zauważyć, że wątek dziewiczej kapłanki, która wikła się w związek miłosny, był bardzo popularny także w 2 połowie XIX wieku, ale nie zawsze gwarantował sukces, jaki stał się udziałem obu *Westalek* czy *Normy* V. Belliniego (1831). Dość stwierdzić, że *Paria* Stanisława Moniuszki (1869),

się od złośliwości i uszczypliwych uwag, będąc *nota bene* świadectwem zmieniającej się z biegiem czasu stylistyki tego działu czasopisma, w początkowym okresie bowiem dominowały tu artykuły bardziej suche, ograniczone do funkcji sprawozdawczo-informacyjnej.

Zaznaczający się w latach siedemdziesiątych XIX wieku głębszy krytycyzm recenzji operowych zaczyna w praktyce wiązać refleksję nad operą z innymi epokowymi postulatami dotyczącymi sztuki – czego teoretycznym dowodem był wzmiankowany na początku artykuł Wiślickiego o związku muzyki i poezji. Jak twierdzi recenzent ukrywający się pod pseudonimem Gama, dyrekcja teatru wygrzebała „*Westalkę* Mercadante’go w tym celu jedynie, aby to arcydzieło włoskich komunałów mogło rozbrzmiewać się swobodnie po wszystkich zakątkach łóż, galerii i paradyżu”²⁹. Jego negatywna ocena utworu opiera się na konkretnych argumentach: opera Mercadante’go należy ledwie do klasy średniej włoskiej opery belcantowej, nie dostaje wyzyna dzieł Verdi’ego, psychologia postaci jest płytka, kompozytor zaś nadużywa jaskrawych środków, które maskują niedostatki dramatyczne. Jak twierdzi Gama, „akt trzeci jest szeregiem niepsychologicznych momentów, wkraczających prawie w niewłaściwą sferę komizmu”³⁰. Domaganie się przez recenzenta „Przeglądu” prawdy psychologicznej w operze to dowód sporego przelotu w spojrzeniu na tę sztukę. Opera przestaje być, jak do tej pory w wielu innych recenzjach, wyłączana z rzetelnej oceny, formułowanej przy użyciu obiektywnych kryteriów, stosowanych również wobec innych sztuk (szczególnie literatury). Cechą uderzającą w opinii na temat *Westalki* jest spójne połączenie ze sobą w omówieniu różnych warstw dzieła, nie tylko opracowania muzycznego, ale i libretta, dla którego nie zastosowano tak częściej w innych recenzjach taryfy ulgowej (co zwykle skutkowało przyznaniem librettu prawa do piramidalnych nieraz absurdów). Więcej nawet, kiedy recenzent krytykuje hałaśliwą instrumentację Mercadante’go, a także rytmikę, niedostosowaną do prezentowanych treści, kiedy stwierdza, że tytułowa *Westalka*, stojąca prawie nad grobem, nie mogłaby śpiewać rozmarzonej piosenki utrzymanej w stylistyce *tyrolskiego tańca, przy nieznośnym brząkaniu arfy*, to tworząc ową listę usterek tym samym implicite kreśli wizję nowej opery, pożądanых cech, jakie dzieło tej sztuki powinno posiadać.

Niesformułowane wprost postulaty wyraźnie kierują się ku sugestiom, by oddać na usługi dramaturgii libretta wszystkie środki muzyczne oraz by portrety postaci i relacje między bohaterami kształtowane były w sposób zbliżony do tego, jaki znany był z ówczesnej literatury, a więc realistyczny i zgodny z wiedzą na temat ludzkiej psychologii. Taką operą z pewnością nie była ani *Westalka*, ani tak skądinąd cenione i lubione w Warszawie operetkowe farsy Offenbacha i Suppé’go.

Wspomniana zmiana w sposobie recenzowania oper w „Przeglądzie” jest subtelna, ale zauważalna. Od początku jednak w czasopiśmie pojawiają się wzorce in-

oparty po części na tym samym schemacie, przeszedł praktycznie bez echa. Do grupy dzieł podejmujących ten sam temat zaliczyć można jeszcze *Polawiaczy perel* G. Bizeta (1863) czy *Lakmé* L. Delibes’a (1883).

²⁹ Gama, *Przegląd muzyczny. Westalka Merkadante’go, opera w III aktach*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 11: 1876, nr 44, s. 502-503.

³⁰ Tamże, s. 503.

nego, bardziej pogłębionego sposobu komentowania oper – pochodzące z krajów o bardziej rozwiniętej tradycji operowej. Taki wzorzec wprowadza na łamy „Przeglądu” tłumaczona z „Figara” analiza *Sinobrodego* Offenbacha. Odmienność tego tekstu od praktyki polskich recenzji widać najlepiej gdy porównamy go z opublikowanymi w podobnym czasie omówieniami *Pensjonarek*, czy *Pięknej Galatei* Suppégo. Recenzja poświęcona *Galatei* w dość mechaniczny i suchy sposób podąża utartym torem od prezentacji streszczenia akcji³¹, przez zdawkową ocenę partytury³², po rozbudowaną część oceny wykonawstwa. Z recenzji *Pensjonarek* dowiemy się co prawda, że akcja jest „dość pospiesznie i niedbale powiązana”, a partytura muzyczna nie posiada nadzwyczajnych walorów, „by mogła zatrzeć złe wrażenie wywołane tekstem”³³; te krytyczne uwagi nie służą jednak, jak w omawianej powyżej recenzji *Westalki*, do rozwinięcia szerszej refleksji nad dziełem operowym. Anonimowy recenzent stwierdza jedynie, że artystyczny wkład – wzorcowe wykonanie wokalne warszawskich śpiewaków – marnuje się w utworze tak niedoskonałym³⁴. W obu recenzjach, jak zresztą i w wielu innych publikowanych w „Przeglądzie” wzmiankach operowych, uwaga krytyków skupia się przede wszystkim na wykonawstwie, biegłości wokalne i chwilowych niedyspozycjach głosowych poszczególnych aktorów, co podkreśla muzyczny (i teatralny) status tego gatunku.

W porównaniu do obu związanych notatek o operetkach Suppégo, spolszczona za francuskim artykułem recenzja *Sinobrodego* to rozległy i pogłębiony, a przy tym profesjonalny rozbiór dzieła, utrzymany w zasadniczo obcym stylistyce „Przeglądu” tonie lekkości, gawędziarstwa, a miejscami i ironii³⁵. Streszczenie libretta nie tylko obfituje w dowcipne uwagi interpretacyjne, ale również wpisuje utwór w rozmaite konteksty kulturowe³⁶. Omówienie akcji postępuje równoległe z oceną

³¹ Treść *Galatei* Suppégo „jest [...] mieszaniną rozmaitych scen komicznych, podanych w formie farsy, przerobionej znowu z baśni mitologicznej o Pygmaljonie, zastosowanej do tegoczesnego życia, tak że co chwila spotykamy się z tradycjami greckimi, ubranymi w szaty dzisiejszego świata artystyczno-giędłowo-kameljowego” [W. Wiślicki], *Piękna Galatea opera komiczno-mitologiczna w 1-nym akcie z muzyką Franciszka Suppé*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 2: 1867, nr 35, s. 280.

³² Zdaniem Wiślickiego partytura „jest o wiele staranniej napisana, znać że kompozytor coraz więcej się wyrabia, nawet zakrój muzyki, zbliża się bardziej do opery komicznej aniżeli do farsy”. Recenzent chwali partie zbiorowe, gani nie dość wyrafinowane sola, zwłaszcza bezbarwna wydaje mu się rola *Galatei*. Tamże.

³³ *Pensjonarki. Opera komiczna w dwóch obrazach, z muzyką Suppé’go, przedstawiona 1-szy raz w d. 21 czerwca r.b. w Wielkim Teatrze*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 1: 1866, nr 27, s. 212-213.

³⁴ Wykonanie to powinno zostać spożytkowane w dziele o „większej wartości, które mogłyby dłużej pozostać w ubogim w nowości repertoarze naszej opery”. Tamże, s. 213.

³⁵ „Autorowie libretta pp. Mellacque i Ludwik Gallieni, którym niezadrżała ręka, gdy spychali w błoto śmieszności starożytnych bogów Helady w Orfeusza, lub półbogów żebraczego Homera w *Piękną Helenie*, tym razem cofnęli kroku przed świętokradztwem sparodyowania fantastycznej legendy Pereaute” [sic!]. – *Sina broda (Barbe Bleue), opera Ofenbacha. (Przegląd teatralny)*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 1: 1866, nr 11, s. 86.

³⁶ Na przykład porównanie *Sinobrodego* do Henryka VIII, a jednej z bohaterek do Małgozaty Burgundzkiej i Lukrecji Borgii. Te wzmianki pozwalają czytelnikowi rozpoznać w farsie powszechnie znane motywy, a zatem interpretować ją w bardziej uniwersalny sposób.

najlepszych partii muzycznych, przywołanych francuskimi incipitami arii. Z tekstu tej recenzji przebija świadomość synkretyzmu formy operowej oraz wagi relacji między słowem i dźwiękiem – świadomość, którą rdzenni recenzenci operowi w „Przeglądzie” zaczęły szerzej objawiać dopiero u progu lat siedemdziesiątych. Czytelnik recenzji *Sinobrodego* otrzymuje masę danych, umożliwiających wyobrażenie sobie zarysu dzieła (granego przecież na paryskiej scenie), a jednocześnie obdarzony zostaje pewną swobodą, która pozwala mu na samodzielne wyrobienie opinii na temat dzieła. Drobiazgowo omówienie zawłości libretta unika bowiem jednoznacznych sformułowań, jakie znajdziemy na przykład w polskiej recenzji *Pięknej Galatei*, w której autor prezentuje materiał ściśle wyselekcjonowany, ograniczony i poddany porządkującym uogólnieniom, takim jak zaszufłakowanie postaci:

Charakter i postacie operetki są już znane typy, artysta-poeta [...] jest Pigmalion, Midas uosabia bogatego, próżnego protektora sztuk pięknych, niezapominającego jednak ani giełdy, ani interesów, Galatea jest podwójnie kobietą z kamienia, nie tylko zewnętrznie, ale także swem usposobieniem [...] ³⁷.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy próbki lżejszego stylu w recenzjach operowych, jakie pojawiają się w „Przeglądzie”, wzorowane są na artykułach znanych z prasy zachodniej, czy też ich inspiracją jest raczej felietonistyka związana z innymi obszarami tematycznymi. Warto jednak zauważyć, że owe próby stylistyczne rzadko łączą się z odpowiednim pogłębieniem omówienia i interpretacji dzieła operowego. Z pewnością lekki i w założeniu dowcipny charakter ma obrazek wstępny z recenzji muzycznej farsy *Portrety Kochanka i Męża*, granej w Warszawie z muzyką Kazimierza Kratzer ³⁸. Niestety jednak zastosowany przez Franciszka Niedzielskiego koncept, polegający na przedstawieniu teatru jako „barometru” (latem na zdrowiu zapadają młodsze wykonawczynie, co wiąże się z ich wyjazdami za miasto – domyślać się można, że nie w celach zdrowotnych, z kolei jesienią i zimą teatr traci obsadę starszych śpiewaków, złamanych przez reumatyzm i artretyzm), kradnie niemal całą uwagę autora. Poniesiony entuzjazmem dla tego dowcipu, Niedzielski nie zdołał zamieścić w recenzji nic oprócz krótkiego streszczenia fabuły i kilku nieodzownych uwag o wykonawstwie. W porównaniu do lekkiego i dowcipnego, ale pogłębionego omówienia *Sinobrodego*, artykuł o *Portretach Kochanka i Męża* traci wiele ze swojej obiektywnej wartości – na skutek nieumiejętnego zastosowania elementów humoreski.

Opera w oczach pozytywistów jawi się zatem albo jako zacytowany relikwiarz przeszłości, trącający sentymentalną nutą romantyczną, opisywany językiem estetyki romantycznej, albo też ma oblicze rozrywkowej, szkicowanej grubą kreską opery komicznej o wyraźnym farsowym charakterze. To operowe *status quo* odzwierciedla oczywiście słabość lokalnej sceny, na którą coraz śmielej utyskują recenzenci „Przeglądu”

³⁷ [W. Wiślicki], *Piękna Galatea...*, s. 280.

³⁸ F. N. [Franciszek Niedzielski], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 2: 1867, nr 12, s. 91-92.

du”. Być może właśnie ograniczeniem warszawskiego repertuaru należy tłumaczyć fakt, że choć wzmianki o operze odnaleźć można praktycznie w każdym roczniku czasopisma w omawianej dekadzie, to jednak systematycznie zmniejsza się ich liczebność. Rekordowy wydaje się rocznik pierwszy, w którym praktycznie co kilka numerów drukowano jakieś operowe informacje. Wkrótce potem jednak Władysław Wiślicki rozpoczął publikować cykliczne sprawozdania zatytułowane *Ruch muzyczny*³⁹, w których informacje o operach podawał wyłącznie w formie syntetycznej, dla uzupełnienia szerokiej panoramy życia muzycznego Warszawy⁴⁰, a warstwa oceniającego komentarza została w nich znacząco zminimalizowana.

Z kolei na początku lat siedemdziesiątych działem muzycznym gazety zaczęły rządzić drobiazgowo sprawozdania z działalności Towarzystwa Muzycznego (założonego w 1871 roku przy współudziale Stanisława Moniuszki oraz samego Władysława Wiślickiego), obejmujące nie tylko informacje o organizowanych koncertach, ale zwłaszcza o stanie finansowym tego przedsięwzięcia i licznych, niestety, niedociągnięciach administracyjnych. Jak twierdził sprawozdawca, opisujący dokonania Towarzystwa Muzycznego w 1872 roku.

Działalność tę sama natura położenia rozszczepiała na dwa kierunki, a mianowicie na obowiązek wspierania muzyki i artystów krajowych i powtórne na obowiązek dostarczania istotnie przyjemnej zabawy członkom stowarzyszenia⁴¹.

Powstanie Towarzystwa Muzycznego było wyrazem epokowych przemian, dotyczących postrzegania roli kultury muzycznej i jej związku z całokształtem działań mających na celu propagowanie postępu artystycznego. W ten oto sposób muzyka została włączona w krąg działania tak ważnej dla epoki idei świadomej i celowej „pracy u podstaw”, opartej w tym przypadku na upowszechnianiu oświaty muzycznej, roztaczaniu opieki nad utalentowanymi artystami oraz dostarczaniu odbiorcom godnej muzycznej rozrywki.

Także lektura innych artykułów z działu muzycznego „Przeglądu Tygodniowego” pozawala zauważyć coraz bardziej systematyczne łączenie muzyki z pojęciem użyteczności sztuki, choć pełne wyegzekwowanie tego rodzaju postulatów autorom tych wzmianek wydaje się niewykonalne. I tak na przykład, przegląd *Ruchu muzycznego* w numerze z 11 marca 1869 roku zaczyna się pełnym rezygnacji westchnieniem sprawozdawcy, który nie wie, czy powinien rozpocząć...

³⁹ Zob. W. Wiślicki, *Ruch muzyczny*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 3: 1868, nr 4, 9, 30, 46.

⁴⁰ „Pomimo lata, na scenie Wielkiego teatru pojawiają się dość często dobre opery, jak „Żydówka”, „Ernani”, „Dama biała”, wystawienie zaś „Fausta” Gounoda, przez tutejszy skład opery, było rzeczywiście uroczystością, rzadko się przytrafiającą. Dawno nam się to należało, tym więcej że wykonanie opery dobrze nam się powiodło, mianowicie niektóre role nadspodziewanie oddane były z wykończeniem”. – W. Wiślicki, *Ruch muzyczny*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 3: 1868, nr 30, s. 267.

⁴¹ *Towarzystwo muzyczne (Sprawozdanie z r. 1872)*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 8: 1873, nr 8, s. 58.

[...] od nagany mnóstwa miernych koncertów, [...] tak szkodliwie wpływających na stanowisko u nas artystycznych koncertów? czy też od nagany publiki, która często wspierając mierności w tym samym czasie pomija obojętnie użyteczne działania artystów, mogące rzeczywiście wpłynąć na rozwój i postęp sztuki muzycznej w kraju⁴².

Muzyka, w tym także opera – bo w kolejnym akapicie sprawozdania o niej właśnie będzie mowa – zostały powiązane ze światopoglądem artystycznym epoki, ujęto je w kategoriach postępu i użyteczności, a więc dwóch naczelných idei kształtujących dynamiczną wizję kultury oraz dowodzących jej celowości. Tworzący tę definicję recenzent szybko jednak wycofał się z narzuconych muzyce rygorów, które, w lokalnych warunkach, musiałyby dowieść jej rozbieżności z panującymi w epoce przekonaniem na temat zadań sztuki.

Krytyce poddawane bywały również ekonomiczno-polityczne zasady rządzące muzycznym światem Warszawy. Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Muzycznego w roku 1873 skupia się na problemie germanizacji repertuarów koncertowych⁴³ oraz przystąpieniu do niemieckiego związku autorów i kompozytorów dramatycznych, co skutkowało wypłacaniem honorariów z tytułu wykonywania ich dzieł na polskich scenach. Sprawozdawca ironicznie zapytywał, czy niemieccy koledzy odznaczają się równą wobec Polaków hojnością⁴⁴. Wzmianka ta pozwala skupić się na kolejnym interesującym zagadnieniu, związanym z obecnością opery w świadomości pozytywistów, twórców i czytelników „Przeglądu Tygodniowego”, a mianowicie kwestii polskiej opery, z jaką obcować mogła ówczesna publiczność. Rzecz jasna dzieła polskie, nie tylko zresztą Moniuszki⁴⁵, niekiedy bywały prezen-

⁴² *Ruch muzyczny*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 4: 1869, nr 11, s. 86.

⁴³ Skrupulatnie obliczono co prawda, „iż w ciągu roku wykonano 128 dzieł krajowych, a 85 niemieckich kompozytorów, jednak [k]ażdemu [...] wiadomo, iż oprócz Sonetów Moniuszki, w spisie nie ma między krajowymi dzieł większych rozmiarów, a i mniejsze utwory swojskie przeważnie na piątki wypadają”. – *Towarzystwo Muzyczne Warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy”, r. 9: 1874, nr 9, s. 69.

⁴⁴ Tamże, s. 69-70. Kwestie finansowe dominują w informacji na temat działalności Towarzystwa w roku 1874 („Przegląd Tygodniowy”, R. 10: 1875, nr 4, s. 38-39), która to notatka sprowadza się wyłącznie do opisanego niepokojącej plotki na temat planowanego podniesienia składek (z 6 na 12 rs.), co wykluczyłoby z tej instytucji szereg osób należących do klasy średniej i unicestwiłoby ideę upowszechniania kultury muzycznej. Zamiast dofinansowywania instytucji przy pomocy zwiększania składek, postulowane są zatem środki takie, jak lepsze zarządzanie posiadanymi aktywami i uatrakcyjnianie programów koncertów i prelekcji, by zdobywać nowych członków.

⁴⁵ Na marginesie zauważyć można, że podobnie jak cała warszawska prasa, tak i „Przegląd” uczcił śmierć Moniuszki stosowną wzmianką (*Echa warszawskie*. XXIV, „Przegląd Tygodniowy”, R. 7: 1872, nr 24, s. 186). Jednakże charakter tego artykułu może nieco dziwić, ogranicza się bowiem do sprawozdania z pogrzebu i pochwał pod adresem społeczeństwa polskiego, które „o swych geniuszach tak serdecznie pamięta, tak wymowne dowody uwielbienia na ich grobach składa”. Sprawozdawca wykorzystuje pogrzeb Moniuszki wyłącznie do tego, by uwypuklić rolę kompozytora jako tego, który pobudził społeczeństwo do otwartej manifestacji jedności. „Przegląd” nie zdecydował się na przykład na publikację sylwetki kompozytora czy bardziej ambitny rozbiór jego dzieł (takie sylwetki innych kompozytorów, w tym operowych, ukazywały się w czasopiśmie).

towane na warszawskiej scenie, co znajdowało oddźwięk w ówczesnej prasie. Były to jednak dzieła niekiedy dość specyficzne, jak choćby wykonany w 1867 roku siłami włoskich artystów *Rybak z Palermo* (*Il pescatore di Palermo*) Ludwika Grossmana⁴⁶.

Zawikłana pod względem składniowym recenzja tego spektaklu napisana została w taki sposób, aby zmniejszyć nieco siłę druzgocącej krytyki. Odzierając wszakże tekst z językowych ozdobników, wyczytamy w nim, że libretto jest przykładem *nieumiejętnego przeprowadzenia treści*, a muzyka pozostaje pod destrukcyjnym wpływem obcych wzorów; ostatecznie *Rybak z Palermo* jest dziełem wtórnym, niespójnym i w wielu miejscach niezrozumiałym⁴⁷. Recenzent do tego stopnia wydaje się zniesmaczony tą produkcją, że pomija całkiem partię streszczenia – tak więc zamieszczone na końcu tekstu wyliczenie ciekawszych fragmentów opery pozostaje zawieszona w próżni. Ciekawe, czy jest to przeoczenie, czy może działanie w pełni świadome? Streszczenie *Rybaka z Palermo*, jakie znaleźć możemy na przykład w „Tygodniku Ilustrowanym”, przedstawia bowiem akcję tej opery jako bardzo spójną i dobrze skrojoną, opartą na motywie podwójnego przebrania: księcia za rybaka i rybaka za księcia⁴⁸. Rezygnacja w recenzji „Przeglądu” z niemal obowiązkowego w tego typu artykułach streszczenia libretta, paradoksalnie, pozwala głębiej skrytykować tę zupełnie nieudaną kompozycję, ponieważ autor tekstu unika zbudowania fałszywego wrażenia, że przynajmniej literacka podstawa dzieła zachowuje elementarną logikę.

W jeszcze bardziej egzotyczne i kosmopolityczne rejony niż *Rybak z Palermo* zapuszcza się w 1869 roku Moniuszkowski *Paria*, co dowodzi istnienia pewnej mody na tematy uniwersalne w ówczesnej polskiej operze. Ponieważ jednak opera Moniuszki nie została zrecenzowana na łamach „Przeglądu”⁴⁹, wypada skupić się na jeszcze innym przykładzie poszukiwań operowej uniwersalności na polskiej scenie. Jest to *Stradiota* Adama Müncheimera z librettem Jana Jasińskiego. Tym razem recenzja rozpoczyna się suchym streszczeniem akcji opery⁵⁰; ta część omówienia –

⁴⁶ *Rybak z Palermo*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 2: 1867, nr 8, s. 59. Warto podkreślić, że w tym samym numerze przeglądu, w rubryce *Teatr i muzyka* (s. 58), gdzie w krótkich notatkach opisany został aktualny repertuar i jego ocena, pojawia się adnotacja, iż [z] „oper *Rybak z Palermo* szczegółowe sprawozdanie pomieścimy pod właściwą rubryką”. To dowód na świadome kształtowanie podziału tematycznego wewnątrz pisma oraz wydzielenie w nim osobnego miejsca dla recenzji teatru operowego.

⁴⁷ Zob. tamże.

⁴⁸ *Ze świata muzycznego. Rybak z Palermo – Pan Frieman*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. XV: 1867, nr 387, s. 87. Recenzja ta, niewolna od krytyki, od razu jednak staje na stanowisku, że jako operze oryginalnej polskiej – to określenie w recenzji nie pada, niemniej jednak łatwo wyczytać je między wierszami, gdy mowa o przyjęciu języka włoskiego w librecie jako warunku dotarcia do opornych słuchaczy – *Rybakowi* niejako automatycznie należy się uznanie.

⁴⁹ Dzieło to zostało ocenione przez Jana Kleczyńskiego w „Tygodniku Ilustrowanym” (zob. J. Kleczyński, *Ze świata muzycznego. Koncert Stanisława Moniuszki – Paria*, „Tygodnik Ilustrowany” seria II, t. IV: 1869, nr 104, s. 320-322).

⁵⁰ [Gama], *Ze świata muzycznego*, „Przegląd Tygodniowy”, r. 11: 1876, nr 51, s. 575. Streszczenie poprzedza uwaga, że „[l]ibretto osnute na epizodzie wojny Wenecji z Węgrami w roku 1419, pomimo historycznego zakroju jest czysto miłosne”.

na skutek podziału tego artykułu między dwa numery pisma – początkowo sprawia mylne wrażenie recenzenckiej akceptacji dla pełnego nieprawdopodobieństw libretta. Dopiero w kontynuacji artykułu recenzent formułuje pogłębioną krytykę utworu, w którym:

Akcyą wlecze się leniwo, wypadki układają się szopkowo, niezręcznie, bohaterowie tyle opowiadają o sobie i innych, że przy radykalnych nawet skróceniach, nie dadzą dość materiału do interesującego obrobienia⁵¹.

Skrytykowany zostaje nie tylko zarys fabuły, ale i wykończenie literackie tekstu, który obfituje w niezgrabne sformułowania⁵². Ponownie zatem na łamach „Przeglądu” spotykamy się wcale nieoczywistym w 2 połowie XIX wieku przekonaniem, że za ostateczny kształt opery odpowiedzialne jest również libretto, na którym spoczywa ciężar dramaturgii dzieła, choć recenzent nie rozwija tej myśli, kwitując ją stwierdzeniem, że „[t]aki to już los twórców opery, że po większej części, muszą muzyką pokrywać niedostatki słowa, zamiast w nich szukać natchnienia”⁵³. W przypadku utworu Müncheimera muzyka niestety nie jest w stanie owych niedociągnięć tekstu pokryć, ponieważ kompozytor ten:

[...] nie będąc twórczym, o bogatym natchnieniu, nie może częstokroć odziać słów w taką szatę tonów, któraby zmuszała słuchacza do tego, aby nie był widzem, lub krytykiem literackim⁵⁴.

Cytat ten, wraz z pozostałymi uwagami z recenzji *Stradioty*, pozwala po części wyjaśnić tajemnicę zróżnicowania ocen i dyskretnego rozwoju piśmiennictwa operowego na łamach „Przeglądu”. Otóż dzieła operowe o uznanej renomie, a przynajmniej rzemieślniczo dobre, kwitowane są ascetycznym w formie i niewiele wnoszącym do wiedzy o epoce oraz samej operze komentarzem o funkcji informującej. Opery o wysokim poziomie muzycznym, czy też napisane w sprawny sposób, nawet jeśli nie są dziełami wybitnymi, nie prowokują recenzentów do rozwijania szerszych refleksji i wchodzenia w głębsze dyskusje o ich walorach estetycznych (poza kwestią wykonawstwa, to bowiem zawsze jest oceniane z pozycji surowego krytyka). Dopiero kontakt z utworem wątpliwej jakości budzi w recenzentach „Przeglądu” pasję polemiczną; konieczność wytknięcia błędów zmusza do wytłumaczenia ich przyczyn, co w efekcie pozwala odnaleźć w tych uwagach ślady bardziej ogólnej refleksji na temat opery. Paradoksalnie zatem to właśnie recenzje złych oper wnoszą najwięcej do naszej wiedzy na temat pozytywistycznych zapatrywań na ten gatunek, ponieważ to w nich, z charakterystycznej dla publicystyki epoki pasji polemicznej, rodzi się prawdziwa krytyka.

⁵¹ [Gama], *Ze świata muzycznego*, „Przegląd Tygodniowy”, R. 11: 1876, nr 52, s. 586.

⁵² Recenzent cytuje z libretta dwa takie kuriozalne zwroty: „Postrzegłam, że młodzian zbrojny / Gotów do wojny oraz Ah! zbrodzień / Sprawiedliwej kary godzien”. Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

Powracając na samym końcu do rozprawy Wiślickiego o związkach muzyki i poezji, w której to recenzent argumentował konieczność bliskiej współpracy librecistów z kompozytorami, z czego powstać by mogły naprawdę użyteczne dzieła literackie – libretta, stwierdzić trzeba dość ważny i zastanawiający operowy brak w „Przeglądzie”. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych czuć tu wyraźnie nieobecność Ryszarda Wagnera, który najpełniej przecież uosabiał taki ideał współpracy literata i kompozytora, zrealizowany przez jedną osobę. Nieobecność ta zastanawia przede wszystkim na tle tego, co przeczytać można wówczas w pozostałych warszawskich czasopismach⁵⁵. Nie poświęcono Wagnerowi w „Przeglądzie” bodaj jednej szerszej wzmianki, mającej na celu poinformowanie czytelników o operowej rewolucji, jaka się dokonywała w jego twórczości. A jednak recenzentom, a domyślnie i czytelnikom czasopisma, Wagner nie mógł być całkiem obcy, skoro w jednym z artykułów pojawia się takie oto stwierdzenie: „[g]dyby Mozartowi kazano przez cztery dni siedzieć w Bayreuth niezawodnieby ogłuchł [...]”⁵⁶, w innym zaś tekście pada zarzut, że Wagner jest odpowiedzialny za zbytne rozpowszechnienie w operze recytatywu⁵⁷. Ten właśnie argument może wyjaśniać niechęć recenzentów muzycznych „Przeglądu” do mistrza z Bayreuth. Przecież jak dowodził Wiślicki:

[...] recitativo, będąc rozmową łączącą ustępy śpiewu, a zarazem objaśnieniem przedmiotu, nie powinno być zbyt przedłużone, ani zbyt często używane, inaczej dzieło staje się monotonne, rozmowa dobra w dramatach bez muzyki męczy i nuży w operach⁵⁸.

Twórczość Wagnera wyrasta ze sprzeciwu wobec takich – tradycyjnych i konserwatywnych – zasad budowy formy operowej, łamie je na każdym kroku, nie może zatem stać się pozytywnym wzorcem, a więc, co wynika z zawartości analizowanych roczników pisma, zostaje skrzętnie usunięta sprzed oczu czytelników. Nieprzypadkowo zresztą wśród zagorzałych przeciwników Wagnera znajdował się Świętochowski, który deklarował:

⁵⁵ Choćby w „Bibliotece Warszawskiej” z roku 1869 (tom 2) w *Kronice paryskiej. Literackiej, naukowej i artystycznej* pomiędzy omówieniem dzieł Balzaka i Hugo umieszczono sprawozdanie z wystawienia *Rienziego* w teatrze lirycznym (s. 503-507). Najszerzy rozbiór jego twórczości zaprezentował Jan Kleczyński w dwuczęściowym studium *Ryszard Wagner*, „Ateneum” 1876, tom 2, z. 6 oraz „Ateneum” 1876, tom 3, z. 7. Podstawowe wiadomości o Wagnerze i jego Nibelungach znalazły się nawet w „Tygodniku Romansów i Powieści” 1869, t. 1, nr 10 (w *Kronice miejscowej i zagranicznej*, s. 272). W recepcji tej dominowały głosy krytyczne. „Wagnerciemnością zastępuje głębokość. Sztuka jego mistyczna, pysznie umiera z głodu wśród próżni. Próżnia dominuje w systemie Wagnera. Ów zgiełk modulacji, owe pogmatwane motywa, ów ciągły spór głosów z instrumentami, rozkładanie dźwięków nie określonych żadnym abrysem: wszystko to nie zostawia w umyśle żadnej myśli, żadnego uczucia, żadnego obrazu. Melodyja bije w uszy z brutalną energią jak młot kowalski, a język jój niezrozumiały”. *Kronika paryzka*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. 2, s. 507.

⁵⁶ [Gama], *Przegląd muzyczny*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 51, s. 574.

⁵⁷ Gama, *Przegląd muzyczny*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 52, s. 586.

⁵⁸ W. Wiślicki, *Muzyka i poezja*, dz. cyt., s. 245.

Muzyka Mozarta, Beethovena, Rossiniego, Gounoda upaja mnie niewysłowioną rozkoszą, Schumanna i Wagnera – drapie, rani, nuży, wystrasza zewsząd, gdziekolwiek ucha mojego dotknie⁵⁹.

*

Powyższe uwagi na temat opery widzianej z perspektywy publicystyki pozytywistycznej nie wyczerpują z pewnością bogactwa tematu, zachęcając do baczniejszego spojrzenia na recenzje muzyczne w „Przeglądzie” i innych pismach z epoki, także poza omawianą dekadą. Gatunek operowy, choć niezbyt eksponowany, okazuje się nieustannie obecnym, a zatem mimo wszystko istotnym elementem na mapie kultury; jest zastaną i akceptowaną przez pozytywistów formą aktywności artystyczno-towarzyskiej, od której z czasem zaczyna się wymagać, by podążała za rozwojem innych dziedzin kultury. Stosunek do opery, podobnie jak do muzyki w ogóle, zdradza w dużym stopniu postromantyczne ukierunkowanie pozytywistów w ich odbiorze sztuk pięknych. W mniejszym stopniu, niż to było jeszcze generację wcześniej, gdy operę oceniano przede wszystkim jako dzieło sztuki wizualnej, spektakl teatralny, w oczach pozytywistów jest ona jednoznacznie gatunkiem muzycznym. Stąd tak ważną rolę w jej ocenie odgrywają uwagi o warsztacie kompozytorskim oraz technice wykonawczej, drobiazgowo punktowanie każdej niedyspozycji śpiewaków oraz nagradzanie każdego sukcesu.

Recenzenci „Przeglądu Tygodniowego” zdecydowanie cenią najbardziej opery tradycyjne, mające wieloletnią historię sceniczną, arcydzieła o ugruntowanej sławie, które przywodzą na myśl czasy operowych (i artystycznych) przełomów wczesnego romantyzmu. Z pełną wyrozumiałością podchodzą do słabości libretta oper mniej arcydzielnych, przyjmując *a priori*, że to muzyka jest siłą wiodącą, zdolną naprawić niedostatki innych sztuk w tym synkretycznym dziele. Mimo tego jednak, nie do końca są skłonni udzielać operze rozgrzeszenia i zdejmować z niej ciężar odpowiedzialności, jaki nowa epoka kładzie na barki innych sztuk, w tym zwłaszcza literatury. Zdarza się, że recenzje z „Przeglądu” zawierają dojrzsze osądy na temat relacji sztuk w dziele operowym i postulują konieczność oparcia go na solidnie skonstruowanym tekście, z prawdopodobnymi psychologicznie postaciami i logicznie rozwijającą się akcją.

Lektura recenzji operowych zamieszczonych w „Przeglądzie Tygodniowym” w latach 1866–1876 pozwala także dostrzec ślady ewolucji tej formy wypowiedzi. Recenzja dojrzeje: od suchej notatki ze streszczeniem libretta, prostego sprawozdania, ku głębszej, krytycznej analizie w formie urozmaiconego stylistycznie felietonu. Podobnie powoli zmieniają się stawiane przed sztuką opery cele. Stopniowo publicyści „Przeglądu” zaczynają wpisywać całe warszawskie życie muzyczne, a wraz z nim i operę, w obręb pozytywistycznego światopoglądu, stosując wobec nich kategorie użyteczności czy postępu.

⁵⁹ A. Świętochowski, *Głos kaleki*, cyt. za: *Głosy o Ryszardzie Wagnerze*, „Zeszyty Literackie”, R. XXXI: 2013, nr 124, s. 73.