

JIŘÍ KOPECKÝ, LENKA KŘUPKOVÁ, PROVINCIAL THEATER AND ITS OPERA.  
GERMAN OPERA SCENE IN OLOMOUC (1770–1920)

Olomouc 2015 (= Konvict 1) Vydavatelství Filozofické Fakulty Univerzity Palackého v  
Olomouci, ss. 365 + CD, ISBN 978-80-87895-50-4

L iteratura dotycząca dziejów niemieckiej sceny operowej w Ołomuńcu jest bardzo obszerna. Tworzono ją systematycznie od lat czterdziestych XX w., początkowo ze zrozumiałym naciskiem na porządkowanie i interpretację źródeł zachowanych na miejscu. Tu należy wspomnieć, że archiwum niemieckiej opery w Ołomuńcu padło ofiarą dwóch powodzi, do dyspozycji muzykologów pozostało jednak archiwum miejskie oraz miejscowa prasa; na podstawie tych źródeł dokładnie odtworzono repertuar teatru i dzieje niektórych dyrekcji, dokonano także koniecznych podsumowań na temat charakteru i znaczenia ołomunieckiej sceny operowej na tle kultury teatralnej czołowych czeskich ośrodków miejskich, głównie Opawy, Brna i Pragi. Osiągnięciem pierwszych dekad po rozpadzie Czechosłowacji było rozszerzenie perspektywy badań porównawczych – objęto nimi oczywiście Wiedeń, częściowo także miasta niemieckie. Do chwili ukazania się książki Lenki Křupkovej i Jiříego Kopeckiego najważniejsze informacje związane z zawartym w tytule tematem były już właściwie skompletowane. Na czym zatem polega oryginalność ich pracy, o której mowa we wstępie? Autorzy wyjaśniają, że chodzi przede wszystkim o uwzględnienie wątków odnoszących się do rozwoju burżuazyjnego społeczeństwa w XIX w., które przed listopadową rewolucją 1989 r. nie mogły być w Czechosłowacji poruszane, a po tej dacie stały się szczególnie atrakcyjne, gdyż społeczeństwo czeskie z trudem odbudowywało w tym czasie własne „burżuazyjne instytucje”. Rozważania o funkcjonowaniu dziewiętnastowiecznego teatru operowego, ukierunkowane na odkrywanie jego ekonomicznych i politycz-

nych podstaw, właściwych dla ustroju tego stulecia, miałyby być, jak sugerują autorzy, przydatne dla zrozumienia sytuacji, w jakiej pracują miejskie teatry i kulturalne instytucje dziś. Monografia Křupkovej i Kopeckiego nie jest jednak poradnikiem dla menadżerów i nie zawiera (na szczęście) prób formułowania ponadczasowych praw funkcjonowania teatru. Dokonanie takiej próby za pomocą prezentowanego w pracy materiału źródłowego, byłoby nader ryzykowne, gdyż wymagałoby przyjęcia założenia, że działające dziś mechanizmy gospodarki wolnorynkowej można wprost przełożyć na realia dziewiętnastowieczne (w końcu żyjemy w demokracji, czasach publiczności masowej, itd). Lepiej wyjaśnia intencje autorów krótki opis zamieszczony na tylnej stronie okładki – dowiadujemy się z niego, iż monografia jest nowa jako propozycja metodologiczna; model spoglądania na funkcjonowanie miejskiego niemieckojęzycznego teatru w kontekście historii społecznej. „Modelowy” jest przede wszystkim zaproponowany przez autorów hierarchiczny układ problematyki, na którego szczycie znajdują się polityczne i ekonomiczne kwestie związane z zarządzaniem teatrem, dalej zaś te, które dotyczą konstruowania repertuaru i jego recepcji w piśmiennictwie krytycznomuzycznym, praktyki scenicznej, zespołu śpiewaczego i publiczności. Hierarchię tę odzwierciedla nie tylko układ tematów, ale i objętość poświęconych im rozdziałów: trzy czwarte pracy zajmuje szczegółowa relacja o działalności poszczególnych dyrektorów (rozd. II „Olomouc Opera between 1770 and 1830”, s. 49–58, rozdz. III „New Theatre on the Upper Square”, s. 59–220), drugi co do objętości jest roz-

dział poświęcony repertuarowi (rozdz. IV „The opera repertoire and its critical reflection at the time”, s. 221–279), pozostałe (rozdz. V „Opera staging practice in the Olomouc theatre”, s. 281–295, rozdz. VI „Singers of the Municipal Theatre in Olomouc”, s. 297–311; rozdz. VII „Audience of the Municipal Theatre in Olomouc”, s. 313–325) liczą sobie po kilkanaście stron i mają charakter pobieżnych podsumowań. Deticzną informację na temat współpracy śpiewaków i muzyków orkiestrowych zamieszczono w załączonym do książki apendyksie mającym dość nieporęczną postać płyty CD.

Aby pomóc czytelnikowi odnaleźć się w opisywanej rzeczywistości, autorzy wprowadzili krótki rozdział wstępny („Theatre and city”, s. 13–48) zawierający informacje o Ołomuńcu: jego znaczeniu w monarchii austriackiej jako ośrodka władzy królewskiej i kościelnej i miejsca leżącego na szlaku handlowym z Wiednia i Pragi do okupowanych przez Rosjan ziem polskich, a dalej – o ludności i architekturze. Poznajemy wygląd zewnętrzny i wnętrze budynków, w których działał teatr, zostajemy też zapoznani z autorską propozycją traktowania niemieckiego teatru w Ołomuńcu jako sceny narodowej. Wyrobiwszy sobie pochlebne zdanie na temat kulturalnych ambicji mieszkańców zaledwie dwudziestopięcioletniego (w 1918 r.) miasteczka, wśród których Niemcy stanowili trzy czwarte populacji (pozostała część to Czesi oraz kilkanaście rodzin żydowskich), możemy przystąpić do zgłębiania kulis pracy dyrektorów opery, których od 1830 do 1920 r. przewinęło się przez Ołomuniec aż dziewiętnastu – wśród nich sam Gustav Mahler, tudzież pochodzący z Warszawy Stanislaus Lesser (antreprenerzy działający przed 1830 r. zostali jedynie wymienieni z nazwisk).

Na sposób rekonstruowania działalności dyrektorów (rozdz. II i III) wpłynęła przede wszystkim zawartość materiałów źródłowych pozyskanych z archiwum miejskiego.

Duża ich część to prozaiczne papiery urzędowe: umowy dotyczące zakresu obowiązków dyrekcji (w tym bardzo rozbudowanych w monarchii austro-węgierskiej serwitutów charytatywnych, jak również obowiązków moralnych, polegających na strzeżeniu „dobrego gustu i niemieckiego charakteru teatru” – s. 47), czasu trwania sezonów operowych, gaź, cen biletów, zakupu sprzętu i dekoracji, umundurowania członków orkiestry, ochrony medycznej i przeciwpożarowej itp. Ich analiza pozwoliła autorom ocenić sukces poszczególnych antreprez. Jak od razu zaznaczono – utożsamiono go z rocznym zyskiem, który decydował o tym, „jak długo dany dyrektor pozostał w Ołomuńcu” (s. 24). Utarczki z magistratem, spektakularne sukcesy i klęski poszczególnych przedsięwzięć i całych antreprez tworzą barwne tło narracji, w której na pierwszy plan wysuwa się jednak to, co najważniejsze – praca nad repertuarem, opowiedziana nie tylko jako historia kolejnych premier, ale i jako dzieje życia poszczególnych utworów na miejscowej scenie. Ogromną zaletą tej części książki Křupkovéj i Kopeckiego jest skrupulatność i szczegółowość informacji – podano dokładne daty ramowe poszczególnych dyrekcji, datyienne premier i większości dalszych spektakli, nazwiska autorów przedstawień i występujących w głównych rolach śpiewaków. Dla ułatwienia lektury, a i jej odpowiedniego ukierunkowania, tytuły podrozdziałów omawiające poszczególne dyrekcje zaopatrzone w treściwe podpowiedzi typu „próba zamknięcia opery”, „ciągle nierentowna”, „minimum zamiast maksimum”, „inwestycja w kosztowne prawa autorskie”, „raport o deficycie w magistracie” itp. Podpowiedzi te są dokładną ilustracją nie tylko opisywanych sytuacji, ale i podejścia autorów książki do opisywanej historii. W tekst odautorski sprawnie wkomponowano cytaty wy-powiedzi prasowych (bądź ich streszczenia) na temat działalności opery i poszczególnych spektakli (wybrano opinie o wydźwięku

aktualnym, wypowiedzi o charakterze syntetycznym znalazły się bowiem w rozdziale pracy prezentującym repertuar). Cytaty prasowe „ocieplają” relację, która i tak z biegiem czasu staje się coraz bardziej wciągająca – gdy opera ołomuniecka przeżywa okres „szału wagnerowskiego”, lub wówczas, gdy zostają tu wystawione pierwsze opery czeskie (słusznie podkreślono, że w tym wypadku wzorem nie była Praga, lecz Wiedeń). W tej części pracy umieszczono także szereg ilustracji – portrety ważniejszych dyrektorów i gwiazd operowych (stałych i gościnnych, wśród tych ostatnich słynna wiedeńska sopranistka Maria Jeritzka) oraz wizerunki budynków operowych (jeden nieco deprymujący, choć typowy dla czasów, do których się odnosi – dokumentujący moment, gdy z budynku teatru miejskiego usunięto – w 1920 r. – wizerunki niemieckich klasyków, zastępując je biustami prominentnych czeskich artystów). Historia ołomunieckiej sceny operowej konsekwentnie odnoszona jest do sytuacji teatru operowego w monarchii habsburskiej i szerzej – w Europie, przez co czytelnik cały czas ma świadomość miejsca, jakie zajmował ten prowincjonalny teatr w całości sztuki operowej XIX wieku. Raczej nie zaskakuje fakt, że była to typowa instytucja satelitarna, czerpiąca inspiracje z wielkich ośrodków, co przekładało się na stosunkowo szybkie wprowadzanie do repertuaru nowości – tych samych, które docierały i do naszych teatrów: Warszawy i Lwowa, ale i stosunkowo niski poziom realizacji, zwłaszcza w aspekcie scenografii i reżyserii.

Rozdz. IV przynosi nie tyle nowe informacje, co przedstawia je w innym porządku. Jeszcze raz przyglądamy się repertuarowi, tym razem metodą systematyczną. Osobno omówiono udział oper włoskich, francuskich, niemieckich i czeskich w życiu operowym, prezentując w tym miejscu odnoszące się do nich szersze wypowiedzi krytyków. Pozwala to czytelnikowi wyrobić sobie dokładny pogląd na temat społecznej

repcji sztuki operowej w kręgach publiczności ołomunieckiej, a także zapoznać się z tym, co pisano o tutejszej operze w gazetach z innych ośrodków: Wiednia, Pragi czy pobliskiej Opawy.

Na podstawie zebranych źródeł niewiele można było napisać o stylu przedstawień, jednak pracowicie zgromadzono informacje na temat stosowanych efektów scenicznych z użyciem teatralnej maszynierii i specjalnego oświetlenia (jak „przrząd do ukazywania duchów”, czy „magiczna latarnia”) oraz posiadanych przez teatr dekoracji. Nawet i te szczątkowe informacje potrafiło odnieść do zagadnień ogólnych związanych z ewolucją stylistyki przedstawień, związaną na przykład z pojawieniem się w repertuarze gatunku *grand opéra*. Ważnym, choć oczywistym wnioskiem jest stwierdzenie, że strona scenograficzna i kostiumowa oper wystawianych w Ołomuńcu prawdopodobnie niewiele odbiegała od standardów, które wypracowano w innych ośrodkach centralnej Europy, z tego względu, iż wszystkie teatry zaopatrywały się w sceniczne akcesoria w tych samych manufakturach działających na terenie Austro-Węgier i Niemiec.

Krótki rozdział dotyczący występujących w operze ołomunieckiej śpiewaków porusza jedynie kwestie ogólne, związane z wahaniami wielkości zespołu, średnim czasem współpracy solistów, napływem młodych sił, wykształceniem wokalnym oraz gażami. Kilka słów poświęcono też chórowi operowemu. Równie lakoniczny jest rozdział dotyczący publiczności. Ponieważ nie zachowały się listy subskrybentów abonamentów, można było jedynie zaproponować ogólne uwagi na temat udziału publiczności dworskiej, mieszczańskiej i inteligenckiej, scharakteryzować pokrótce publiczność galerii oraz przytoczyć parę świadectw dotyczących uprawiania proceduru „klaki”.

Strona redakcyjna książki jest bardzo staranna. Mimo przytoczenia masy informacji źródłowych tekst nie jest przytłoczony

ny przypisami; ich zapis jest skrótowy, lecz precyzyjny. Najważniejsze fakty i wnioski powtórzone w streszczeniu, natomiast zrezygnowano z osobnego podsumowania – nie było potrzeby go pisać, skoro jego elementy pojawiły się w poprzednich partiach książki (zwłaszcza w poglądowych tytułach i podtytułach rozdziałów). Praca jest zaopatrzona w przejrzystą bibliografię i indeks osobowy. Cytaty z prasy podano dwujęzycznie – w oryginale i angielskim tłumaczeniu. Sumiennie przetłumaczono na angielski tytuły dzieł operowych (prawdopodobnie przez przeoczenie nie dano angielskiego odpowiednika *Rycerskości wieśniaczej*, a *Undine* Lortzinga potraktowano jako nazwę własną). Mam jedynie wątpliwość, czy rzeczywiście było konieczne podawanie angielskiego tłumaczenia tytułu opery za każdym jego pojawieniem się w tekście (niekiedy kilka razy na tej samej stronie pracy).

Książka czeskich muzykologów jest świetną bazą dla badań porównawczych nad

dziejami prowincjonalnych scen operowych w Europie Środkowej. Umożliwia śledzenie wędrówki dzieł, osób i idei, daje też ścisły pogląd na zależność kondycji teatru operowego od warunków społeczno-politycznych. Zadanie napisania społecznej historii swego teatru spełnili autorzy z nawiązką, chociaż, patrząc z perspektywy Wiednia czy chociażby Warszawy, nie dysponowali zbyt frapującymi źródłami, zwłaszcza jeśli chodzi o krytykę muzyczną – ogólne poglądy miejscowych recenzentów były uległe w stosunku do sądów prasy wiedeńskiej. Szacunek jednak budzi sama liczba periodyków, w których zamieszczano recenzje operowe, jak i systematyczność operowego dyskursu, toczzonego w iście niemiecki sposób – z całą powagą należną „pani Muzyce”.

*Magdalena Dziadek*  
Uniwersytet Jagielloński

### *Recently published books by Liber Pro Arte*

*Ars musica and Its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*

*edited by Paweł Gancarczyk*

~

*Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries  
– People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*

*edited by Jolanta Guzy-Pasiak & Aneta Markuszewska*

*isnydannictwo@ispan.pl*