

Nation and/or Homeland. Identity in 19th-Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe. Red. Ivano Cavallini. Milano, Udine 2012 Mimesis Edizioni (= *Le immagini della musica* 4) ss. 166. ISBN 978–88–5751–243–3

W serii *Le immagini della musica* redagowanej przez Nicolettę Guidobaldi i Elia Matasiego¹ ukazał się zbiór ośmiu esejów poświęconych procesom kształtowania się tożsamości kulturowej opartej na języku, religii i sztuce ludowej, na przykładzie wybranych krajów Europy Środkowej i Południowej – Niemiec, Polski, Chorwacji, a także krajów bałkańskich. Książka jest rezultatem międzynarodowego seminarium „The Lexicon of Identity and Exclusion. On the Concepts of Nation and Homeland from Central to Mediterranean Europe during the Nineteenth Century: Literature, Music and Theatre” [Leksykon podobieństw i różnic. O koncepcji narodu i ojczyzny w Europie Środkowej i Europie Śródziemnomorskiej w XIX w.: literatura, muzyka i teatr], zainicjowanego na Uniwersytecie w Palermo przez Michele Comety i prowadzonego przez Ivana Cavalliniego we współpracy z muzykologami z uniwersytetów w Zagrzebiu i Warszawie (Stanislav Tuksar i Alina Zórawska-Witkowska) w 2009 i 2010 roku. Zaproszeni autorzy – muzykolodzy i literaturoznawcy – skoncentrowali się na tych obszarach sztuki, dla których kluczowe były pojęcia takie jak naród, ojczyzna, społeczeństwo. Decyzja o włączeniu konkretnych krajów do współpracy wynikała z zamiaru porównania kultur przesiąkniętych tradycją niemiecką, włoską i słowiańską.

Jak pisze we wstępie Ivano Cavallini („Introductory Word”, s. 7–11), Europa Środkowa

stała się modnym przedmiotem badań w latach sześćdziesiątych, co zaowocowało stworzeniem nieco stereotypowego wyobrażenia o idyllicznej Monarchii Austro-Węgierskiej jako konglomeratu posługujących się czternastoma językami, zgodnie funkcjonujących nacji. Cavallini zwraca przy okazji uwagę na konieczność rozróżniania pozornie bliskich terminów „Mitteleuropa” i „Zwischeneuropa”, mających różne konotacje kulturowe, historyczne i polityczne (s. 7). W specyficznym klimacie, jaki wytworzył się w imperium Habsburgów, współegzystowały niemiecka literatura oraz sztuka słowiańska i północnowłoska. Tendencje pozornie niemożliwe do pogodzenia – austriacki kosmopolityzm i nacjonalizm krajów podbitych wchodziły ze sobą w interakcję, co skłaniało do podjęcia na nowo refleksji na temat rozumienia pojęć „naród” i „narodowość”. W omawianym tomie zjawiska artystyczne (w literaturze, muzyce i teatrze) zostały zatem zinterpretowane w kontekście historycznym i politycznym.

W pierwszym esej, germanisty i filozofa Michele Comety („Global vs. Local: Goethe’s Idea of World Literature”, s. 13–26), poświęconym związkowi literatury i narodowości, został postawiony problem wzajemnego oddziaływania na siebie różnych tradycji – autor wychodzi z założenia, że każda kultura powstała w rezultacie wędrówek ludności, mieszania się i ścierania wpływów, oraz że nieuchronnie ma charakter pluralistyczny i globalny. Oddziaływanie tych migracji widać szczególnie w sztuce romantycznej.

Cometa, posługując się teorią postkolonialną, analizuje – wielokrotnie interpretowaną w badaniach komparatystycznych – koncepcję

¹ Poprzednie tomy serii „Le immagini della musica” to Nicolettę Guidobaldi *Prospettive di iconografia musicale* (2007), Silvia Paoliniego Merla *Estetica estenziale. Ricerche sulla filosofia della musica e delle arti sceniche* (2010) i Paola Gozzy *Imago vocis* (2010).

literatury światowej (Weltliteratur) Johanna Wolfganga Goethego², prorokującego, że z połączenia tego, co globalne, z tym, co lokalne, zrodzi się wartość uniwersalnie ludzka – literatura ponadnarodowa i przekraczająca bariery językowe. Włoski literaturoznawca dowodzi, że w świetle teorii Edwarda W. Saïda to poszukiwanie ideału literatury światowej należy rozumieć jako walkę o władzę, okazję do eliminowania przez dominującą kulturę Zachodu wszelkich wpływów grożących utratą jej spójności. Uważa za niemożliwe współcześnie podtrzymywanie wiary dziewiętnastowiecznego niemieckiego pisarza w narodziny nowego fenomenu kulturowego w sposób naturalny i niemal automatyczny, wolnego od relacji władzy między podmiotem a przedmiotem kolonialnym.

W artykule „The Role of Books and Libraries in Sustaining the National Spirit of Poles in 19th Century” (s. 27–39) Elżbieta Barbara Zybort przedstawiła działania polskich patriotów w okresie rozbiorów Polski w zakresie gromadzenia literatury w języku ojczystym, utrzymywania oraz zakładania bibliotek – zarówno naukowych (należących do fundacji, rodów, instytucji naukowych), jak i szkolnych czy powszechnych. Celem systematycznego kolekcjonowania zasobów książkowych było zachowanie pomników literatury dla obywateli przyszłej, odrodzonej Polski, a także doraźne wspieranie procesu dydaktycznego i krzewienie polskości poprzez słowo pisane. W miejsce zagrabionej przez Rosjan Biblioteki Żałuskich (zaczątek Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu) próbowano stworzyć podstawy nowej biblioteki narodowej (Bibliotheca Patria). Niektóre biblioteki funkcjonowały nieoficjalnie jako instytucje wydawnicze i badawcze. Najznakomitsze księżnice należały do rodzin Ossolińskich, Czartoryskich, Zamoyskich, Krasińskich oraz do Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Towarzystwa Naukowego Krakowskiego. Poważne polskie kolekcje za granicą znajdowały się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, Bibliotece w Wersalu, w polskiej szkole w Bati-gnolles oraz w muzeum polskim w Rapperswi-

lu. W kraju małe biblioteki szkolne i publiczne, tworzone zwłaszcza przez Warszawskie Towarzystwo Dobroczynności oraz Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, pozwalały uzupełniać luki erudycyjne wynikające z niskiego poziomu oświaty (zwłaszcza w zaborze rosyjskim). Stopień analfabetyzmu był różny w różnych zaborach; pod koniec XIX w. najgorsza sytuacja była w zaborze rosyjskim – nawet do 80% niepiśmiennych, w zaborze austriackim – do 70%, natomiast w zaborze pruskim problem ten niemal nie występował. Zaborcy, świadomi roli literatury w krzewieniu patriotycznych uczuć w narodzie, konfiskowali książki zakazane przez cenzurę i prześladowali osoby zaangażowane w ich rozpowszechnianie. Tworzyli również swoje biblioteki, propagując własną kulturę poprzez literaturę w języku rosyjskim i niemieckim. Autorka drobiazgowo opisuje najróżniejszego typu placówki, przywiązując taką samą wagę do działalności takich jednostek jak biblioteka Ossolińskich czy zwykła biblioteka szkolna, zdając sobie sprawę, że każda z nich oddziaływała na inne grono czytelników, wypełniając swoją misję zachowania narodowego ducha.

Alina Żórawska-Witkowska, której artykuł dotyczy również sytuacji Polski w XIX w., wybrała trzy opery, które odegrały istotną rolę w trudnych dla narodu polskiego momentach historycznych („People, Nation and Fatherland in Three Polish Operas: *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), *Jadwiga królowa polska* (1814), *Król Łokietek, albo Wiśliczanki* (1818)”, s. 41–58). Pierwsza z nich powstała przed wybuchem powstania kościuszkowskiego i upadkiem polskiej państwowości (*Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794) Jana Stefaniego, libretto Wojciecha Bogusławskiego), druga – w czasie kongresu wiedeńskiego (*Jadwiga królowa polska* (1814) Karola Kurpińskiego, libretto Juliana Ursyna Niemcewicza) oraz trzecia – w okresie rozczarowania rządami pozornie liberalnego i życzliwego Polakom cara Aleksandra I (*Król Łokietek, albo Wiśliczanki* (1818) Józefa Elsnera do libretta Ludwika Adama Dmuszewskiego).

Pierwsze wymienione dzieło można zaliczyć do stosunkowo nowej wówczas kategorii oper ludowych, ze względu na treść opowiadającą o życiu wieśniaków, realistycznie sportretowa-

² Idea ta została przedstawiona w jednym z numerów czasopisma wydawanego przez Goethego *Über Kunst und Alterthum (in den Rhein und Mayn Gegen-den)* (t. 6 Stuttgart 1827 Cottasche Buchhandlung).

nych i mówiących gwarą, oraz włączenie w muzyce cytatów melodii ludowych. Dwa pozostałe przykłady to z kolei opery historyczne, wyróżniające się spośród innych produkcji tego gatunku zarówno pod względem ówczesnej popularności, jak i wartości artystycznej. Każde z tych dzieł miało na celu podtrzymanie polskiego ducha narodowego i umacnianie patriotycznych uczuć. Niezależnie od oceny wartości artystycznej tych utworów należy pamiętać, że głównym motywem ich stworzenia był przekazanie pewnych treści ideologicznych.

Rita Calabrese („Jew and Christian: The Language of Living Together and the Language of Hale”, s. 59–78) nawiązuje w pewien sposób do kwestii koegzystencji różnych tradycji, obecnej w początkowym eseju Michele Comety, a także tolerancji (lub jej braku), lecz formułuje przeciwną tezę, niż pierwszy autor. Zarysowuje historię stosunków chrześcijan i Żydów i – powołując się na liczne źródła – wskazuje negatywne nastawienie pierwszych do drugich, poczynając od czasów biblijnych do współczesności. Tekst ukazujący narodziny i rozwój postaw antysemickich nie pozostawia wątpliwości, że autorka inaczej widzi wzajemne oddziaływanie różnych kultur – sugeruje raczej, że ograniczanie praw cywilnych i obywatelskich nie pozwoliło Żydom na swobodę wyboru i na wchłanianie różnorodnych wpływów zewnętrznych. Zrównanie ich z innymi grupami społecznymi w XIX w. (we Francji – już po rewolucji francuskiej) obwarowane było warunkami zniesionymi niekiedy dopiero w XX w. (w Związku Radzieckim po tzw. pierestrojce), co skazywało ich zawsze na symboliczne czy dosłowne getto i uniemożliwiało ich naturalną asymilację z innymi członkami społeczeństwa.

Stanislav Tuksar zaprezentował syntetyczny zarys historii muzyki narodowej Chorwacji, której narodziny przypadają na czas po 1830 r. („On Some Concepts of Panslavism and Illyrism in South Slavic Peoples, and the Idea of National Music in Croatia during the 19th Century”, s. 79–102). Zasadniczy tekst poprzedza bardzo przydatne, obszernie komentowane zestawienie fragmentów pism dotyczących panslawizmu, iliryzmu i nacjonalizmu, autorów takich jak Jan Kolár (1793–1852), Janko Drašković (1770–1856),

Ljudevit Gaj (1809–72), Ilija Garašanin (1812–74), Jevrem Grujić (1826–95), Stefan Verkovich, (1821–93). Porównanie wypowiedzi zwolenników zjednoczenia Słowian Południowych pokazuje różnorodność koncepcji podpierających się – bardziej lub mniej prawdopodobnymi – argumentami historycznymi, które łączy chęć zbudowania sojuszu przeciw wielkim mocarstwom: Niemcom, Węgrom, Turkom; koncepcji wychodzących od idei braterstwa słowiańskiego po plan stworzenia imperium wielkoserbskiego. Idealnym nośnikiem idei narodowych, zwłaszcza w okresie romantyzmu, była – jak wiadomo – sztuka.

Autor wydziela w rozwoju chorwackiej muzyki narodowej cztery fazy, przy czym ta początkowa polegała jedynie na stworzeniu podstaw (np. w 1827 r. założono w Zagrzebiu Towarzystwo Muzyczne) i podniesieniu poziomu kultury muzycznej w ogóle (do inicjatorów tej akcji należy zaliczyć biskupa Maximiliana Vrhovaca, 1752–1827). Drugi etap – pragmatyczne wykorzystanie muzyki jako ilustracji do porywających tekstów poetyckich – było zasługą Ljudevita Gaja, zwolennika ideologii herderowskiej, a trzeci – uznanie istotnej roli muzyki w kształtowaniu chorwackiej świadomości narodowej – wiąże się z działalnością Ivana Kukuljevića Sakcinskiego (1816–89), autora pierwszego chorwackiego słownika artystów, pełnego patriotycznych treści³. Ostatni etap to stworzenie idiomu chorwackiej muzyki narodowej przez Franjo Kuhača (1834–1911), kompozytora i kolekcjonera muzyki ludowej (zebrał i zapisał ponad 1600 melodii). Tuksar zwraca uwagę na wymieszanie się elementów różnych kultur (francuskiej, włoskiej, niemieckiej) w sztucznie stworzonym zjawisku zwanym muzyką narodową – tej świadomości nie miał Kuhač, dzielący muzykę na narodową (etniczną) i globalną. Opisywana powyżej ewolucja pokazuje chorwacką specyfikę, a zarazem wpisuje się w rozległe spektrum podobnych zjawisk w Europie Środkowej.

Redaktor tomu, Ivano Cavallini, poruszył problem zmieniającego się wizerunku Słowian w dziełach artystów włoskich („From the Mor-

³ Ivan Kukuljević Sakcinski: *Sloaovnik umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb 1858–60 Tiskom Narodne tiskarne dra. Ljudevita Gaja.

lack to the Slav: Images of South Slavic People between Exoticism and Illyrism in Italian Literature and Opera during the 19th Century”, s. 103–123). Wymienieni w tytule Morlacy, to ludność prowincji kontynentalnej Dalmacji, trudniąca się pasterstwem (w średniowieczu lud ten zamieszkiwał góryste tereny Półwyspu Bałkańskiego), nazywana tak początkowo tylko przez Wenecjan, a od XVIII w. – już powszechnie w całej Europie⁴, niezależnie od jej narodowości i wyznania (w jęz. chorw.: vlah, vlahj). W okresie późniejszym nazwą tą posługiwano się jako synonimem barbarzyńcy, często w sensie pejoratywnym.

W XIX w. we Włoszech powstał szereg kompozycji, w których pojawiali się Morlacy, „Czarni Włosi”, np. *Li antichi slavi, ossia le nozze dei morlacchi* Camillo Federiciego (comédie larmoyante, Wenecja 1793), *Le nozze dei morlacchi* Giulia Artusiego i Vittoria Trento (balet, Padwa 1802), *I morlacchi ballo di carattere* Gaetana Gioi (balet, Rzym 1810), *Le nozze dei morlacchi* Antonia Cherubiniego (balet, Wenecja 1811), *I morlacchi ballo di carattere* Ferdinanda Gioi (balet, Mediolan 1833), *I morlacchi* Giuseppe Sapia i Romualda Sapia (opera, Palermo 1878), *Festa valacca: Danza canzone* Pietra Platanii (utwór symfoniczny, Palermo lub Neapol, b.d.). Z drugiej strony, kilka oper, które dotyczyły relacji między Włochami i Chorwatami, powstało także w Chorwacji, np. *La madre Slava* Nikola Strmicia. W II poł. XIX w. słowiańska egzotyka straciła dla Włochów swoją atrakcyjność z racji uświadomienia sobie, że Chorwaci i Włosi z Istrii i Dalmacji to gałęzie tej samej rodziny, co stopniowo doprowadziło do unikania tematów słowiańskich przez włoskich kompozytorów. Chorwaci z kolei przestali przyjmować postawę podporządkowaną wobec Włochów, co pozbawiło ich dotychczasowej supremacji.

Artykuł Vjery Katalinić nawiązuje do problematyki dziewiętnastowiecznej chorwackiej muzyki narodowej, koncentrując się na operach Vatroslava Lisinskiego, Ivana Zajca i Gjuro

Eisenhutha („The Opera as a Medium of the National Idea at the South-East of the Habsburg Monarchy: The Case of the National Theatre in Zagreb, the Capital of Croatia”, s. 125–134). Autorka podkreśla, że wymienieni twórcy nie mieli rodzimych wzorów opery narodowej, a chcąc włączyć się w propagowanie idei narodowej, musieli stworzyć własny model muzyczny tego gatunku. Pierwsze dzieła nie miały jeszcze odpowiedniej oprawy scenicznej, bowiem teatr operowy w Zagrzebiu został otwarty w roku 1870. Szczególne miejsce należy się Vatroslawowi Lisinskiemu, pierwszemu twórcy oper narodowych (*Ljubav i zloba*, 1846; *Porin* 1852–54), silnie jeszcze inspirowanych dziełami Donizettiego.

Wiele miejsca autorka poświęca Ivanowi Zajcowi (1832–1914), uważanemu za ojca opery narodowej, chorwackiemu kompozytorowi działającemu w Mediolanie i Wiedniu, który ustanowił i prowadził teatr operowy w ramach teatru narodowego w Zagrzebiu. Język muzyczny oparty na melodiach ludowych i tematyka oper miały służyć budowaniu chorwackiej tożsamości przez zastosowanie powszechnie znanych i jednoznacznie kojarzonych wątków i symboli. Do jego głównych oper zalicza się trylogię historyczną *Mislav*, *Ban Leget* i *Nikola Šubić Zrinjski* (powstałe między rokiem 1870 a 1876), po skomponowaniu której kompozytor zwrócił się ku tematom wszechsłowiańskim. Zwłaszcza *Zrinjski*, pochwała bohaterskiej postawy Chorwatów w bitwie z imperium osmańskim, może aspirować do rangi głównego dzieła narodowego – opera, z wielkim powodzeniem wykonywana do dziś, nadal wywołuje silne emocje widzów sceny zagrzebskiej. Autorka wzięła pod uwagę następujące aspekty oper Zajca: wykorzystanie narodowego mitu w librettach, nawiązania do muzyki ludowej, recepcja oper, by określić znaczenie twórczości muzycznej Zajca w historii idei narodowej w Chorwacji.

Ivan Curković ponownie porusza problem koegzystencji przedstawicieli różnych narodów i religii („Horizons of Intolerance in the Operas *Adel and Mara* (1932) by Josip Hatze and *Adel's Song* (1941) by Ivo Parać”, s. 135–160). Libretta dwóch, branych przez niego pod uwagę, oper opierają się na szesnastowiecznej opowieści o za-

⁴ Wojciech Sajkowski: *Obraz ludów bałkańskiego wybrzeża Adriatyku we Francji epoki oświecenia*. Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu 2014 (niepublikowana dysertacja doktorska) s. 40–41.

kazanej miłości między młodym muzułmańskim przedsiębiorcą a katolicką dziewczyną ze Splitu (historia stanowiła podstawę wielu dzieł literackich i operowych). Oba omówione utwory powstały na kanwie powieści Luki Boticia *Bijedna Mara* (*Nieszczęsna Mara*, 1861) i dramatu Niko Bartulovicia pod tym samym tytułem (z 1922 r.), przy czym libretto opery *Adel i Mara* (1932) Josipa Hatzego napisał Branko Radica, a *Pieśń Adela* Ivo Paracia (1941/1951) – Vladan Desnica. Autor poddał utwory analizie porównawczej zaczerpniętej od Josipa Andreisa (1979), ale wziął też pod uwagę szerszy kontekst społeczno-polityczny i kulturowy, wypełniając założenia przyjęte w tomie. Autor przygląda się również procesom transformacji *Nieszczęsnej Mary* – powieści Luki Boticia i dramatu Niko Bartulovicia, w dwudziestowiecznych dziełach dwóch kompozytorów (i ich librecistów), w wyniku których podkreślono animozje pomiędzy społecznością włoską i proslowiańską w Splicie w tym okresie i uwypuklono sytuację polityczną (dodano wątek komunistycznego ruchu Orjuna – Organizacja jugoslawenskih nacionalista). Prześledzenie recepcji dwóch oper pokazuje, że Hatze cieszył się większą popularnością, pomimo faktu, że jego dzieło jest z założenia ściśle określone przez konkretną ideologię, w przeciwieństwie do opery Paracia, znacznie mniej „upolitycznionej”. Podczas gdy *Adel i Mara* podkreśla różnice między dwoma grupami etnicznymi i/lub religijnymi (m.in. przez wykorzystanie elementów orientalnych), *Pieśń Adela*, szczególnie w wersji z 1951 r., dąży do bardziej uniwersalnego wymiaru.

Niniejsze omówienie ma charakter przeglądu podjętych problemów i oczywiście nie ma na celu wyczerpującego przedstawienia wszystkich tez postawionych przez zespół autorów, których sformułowano wiele, zwłaszcza biorąc pod uwagę niewielką objętość książki (166 stron). Gratulacje należą się pomysłodawcom projektu, tym bardziej, że – przypomnijmy – Michele Cometa i Ivano Cavallini od dawna angażują się w badania dotyczące kształtowania i przemian tożsamości kulturowej, wykraczające poza sprawy własnej ojczyzny.

Recenzowana pozycja dowodzi, że pojęcie „narod” nie uzyskało we współczesnych czasach

neutralności, a związki sztuki i narodu, mające ponad dwustuletnią tradycję, nadal uważa się za naturalne i niejako automatyczne. Przekonują o tym wnioski przedstawiane przez autorów pochodzących z różnych krajów i ośrodków – zestawienie w jednej pracy przemyśleń dotyczących problemu wspólnego, lecz nieco inaczej stawianego w różnych kręgach kulturowych, stanowi ogromną zaletę tego przedsięwzięcia.

Wydaje się, że nieznaczna zmiana układu rozdziałów mogłaby pomóc w lepszej orientacji w publikacji, jeśli artykuły dotyczące problemów bardziej uniwersalnych zgrupowanoby przed tekstami poświęconymi szczegółowym egzemplifikacjom tworzenia narodowego mitu; nie należy traktować tego jednak jako zarzut, tylko spostrzeżenie.

Lektura może przynieść satysfakcję zarówno badaczom zainteresowanym szczegółowymi kwestiami przedstawionym w tomie (np. narodziny muzyki narodowej, opera chorwacka i polska), jak i bardziej ogólnymi rozważaniami na temat współegzystencji różnych kultur na jednym terytorium i jej możliwych następstw.

Na pochwałę zasługuje również piękna szata graficzna i staranne wydanie, cechujące także inne pozycje z włoskiej serii *Le immagini della musica*.

Jolanta Guzy-Pasiak

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk