

**Dobrochna Ratajczakowa**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (PL)

ORCID: 0000-0002-8073-4869

# Kilka uwag o naturze opery, czyli dlaczego Fryderyk Chopin nie został twórcą opery narodowej

## **Abstract**

**Some Remarks on the Nature of Opera, Or, Why Did Frédéric Chopin Not Compose a National Opera**

Biographical research confirms that thanks to his studies, Chopin had all the expertise to author a national opera, a genre of fundamental importance and high status in the first half of the nineteenth century. The article posits that the answer to the question why Chopin did not create any operatic works lies in a combination of reasons. The author discusses various factors potentially determining the composer's decision, including the historical circumstances (the outbreak of the

anti-Russian November Uprising in Warsaw in 1830), as well as aspects of Chopin's musical personality. She focuses on arguments related to the performative status of opera as a genre.

### **Keywords**

opera, national opera, music, instrumental music, Chopin, re-enactment

### **Abstrakt**

Badania biograficzne potwierdzają, że Chopin był przez swe studia doskonale przygotowany do roli twórcy opery narodowej, formy mającej zasadnicze znaczenie i wysoką rangę w pierwszej połowie XIX wieku. W artykule postawiono tezę, że odpowiedź na pytanie, dlaczego Chopin nie stworzył żadnej opery, kryje się w splocie przyczyn. Omówiono różne potencjalne uwarunkowania tej decyzji kompozytora: okoliczności historyczne (wybuch w Warszawie powstania 1830 roku), aspekty muzycznej osobowości Chopina. Najwięcej miejsca poświęcono argumentom, które wiążą się z performatywnym statusem opery jako gatunku.

### **Słowa kluczowe**

opera, opera narodowa, muzyka, muzyka instrumentalna, Chopin, re-enactment

Na pierwszy rzut oka wystarczająca odpowiedź na postawione w tytule pytanie kryje się w liście, który Chopin napisał 14 grudnia 1831 z Paryża do swego nauczyciela muzyki Józefa Elsnera:

Roku 1830, lubom widział [...] jak mi daleko do sprostania któremukolwiek ze wzorów, które miałem w Panu, śmiałem jednakże sobie pomyśleć: [...] jeżeli nie *Łokietek*, to może jaki *Laskonogi* wyjdzie z mojej mózgowicy. Ale dziś widząc tego rodzaju wszelkie nadzieje zniweczone, przymuszony jestem myśleć o torowaniu sobie drogi w świecie jako pianista, odkładając tylko na niejaki czas wyższe widoki artystyczne.<sup>1</sup>

Fraza „tego rodzaju nadzieje zniweczone” to aluzja do wielu kompozytorów próżno ubiegających się o wystawienie swych oper w Paryżu, z kolei imiona potencjalnych bohaterów kierują uwagę na opery historyczne – do *Króla Łokietka* Dmuszewskiego właśnie Elsner napisał muzykę. Chopin istotnie musiał w Paryżu zatroszczyć się o własny *image*. Dokonując wyboru dalszej drogi artystycznej, zdawał sobie jednak sprawę, co zawdzięcza swemu nauczycielowi. Wszak wcześniej w znamienny sposób skomentował słowa z *Dziennika Urzędowego* z 1830 roku po koncercie z 17 marca:

gdybym się był w jakiego pedanta albo Rossynisty [...] ręce dostał, nie byłbym tym, czym (niby) jestem. Jakkolwiek nic nie jestem, ale ma racją – że gdybym się był u Elsnera nie uczył, który mi umiał do przekonania przemówić, pewno bym mniej jeszcze umiał jak dzisiaj.<sup>2</sup>

W latach dwudziestych sprawę śpiewów narodowych i języka polskiego w operach podejmowano wielokrotnie<sup>3</sup>, a wielkim marzeniem Elsnera była opera narodowa. Jak napisała Alina Nowak-Romanowicz we wstępie do *Sumariusza* Elsnerowskich utworów muzycznych: „Dążył razem z innymi do wytworzenia

<sup>1</sup> Cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans* (Poznań: Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, 1998), 57 (podkr. oryg.).

<sup>2</sup> List do Tytusa Wojciechowskiego z 10 kwietnia 1830, w: Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron i Halina Wróblewska-Straus, t. 1: 1816–1831 (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 348.

<sup>3</sup> Zob. Tadeusz Przybylski, *Karol Kurpiński* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980), 101–102; Tadeusz Strumiłło, Alina Nowak-Romanowicz i Teresa Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960).

stylu narodowego w oparciu o nowe przesłanki, które niosła epoka”<sup>4</sup>. Elsner uważał, że muzyka instrumentalna wywoła tylko „zadziwienie”, podczas gdy opera zmusza twórcę do „używania wszystkiego, do czego tylko [...] muzyka jako piękny kunszt [...] jest zdatną”. Jeszcze dobitniej wypowiadał się w 1821 roku Karol Kurpiński, który trzy lata później został dyrektorem opery narodowej:

Co stanowi muzykalną literaturę narodową? Śpiew; bo się łączy z mową ojczystą i w niej nabiera rysów charakterystyczno-narodowych. Inszy jest dźwięk mowy włoskiej, inszy francuskiej, inszy niemieckiej, inszy polskiej; [...] ta różnica dźwięku mocno wpływa na ekspresję w śpiewaniu; gdy tymczasem muzyka instrumentalna jest jednakowa we wszystkich muzykalnych narodach.<sup>5</sup>

Podobnie jest z moralnością narodową, którą wpaja śpiew.

Jest moralność narodowa, rozwijająca się według klimatu, ustaw wewnętrznych, edukacji publicznej, stosunków politycznych etc. Taką moralność można i należy opiewać, a o czym się śpiewa, to się też wpaja; więc wpływa śpiew na moralność narodową. Sonata zaś lub koncert na fortepiano czy może to zdziałać?<sup>6</sup>

Dążenie do stworzenia wielkiej opery narodowej stało się swoistą obsesją czasu. Elsner zanotował:

Głównym zawsze zamiarem moim było napisanie opery [...]. Wykonania zaś tego dzieła życzyłem sobie podjąć się osobiście lub też za pośrednictwem uczniów moich, którzy by pod moim nadzorem pisali wspólnie utwór zamierzony.<sup>7</sup>

Marzenie Elsnera nie było jednak marzeniem Chopina. Dlatego pozostawał głuchy na operowe apele. Siostra Ludwika przekazała mu argumenty profesora w liście z 27 listopada 1831:

p. Elsner nie chce cię widzieć tylko koncertystą i kompozytorem fortepianowym, i egzekutorem sławnym, bo to łatwiejsze i mniej znaczą, jak operę pisać. [...] Ty

<sup>4</sup> Alina Nowak-Romanowicz, wstęp do: Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, tłum. Kazimierz Lubomirski, oprac. Alina Nowak-Romanowicz (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957), 18.

<sup>5</sup> Cyt. za: Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej: Studia i materiały* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956), 24.

<sup>6</sup> Cyt. za: Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu*, 24.

<sup>7</sup> Elsner, *Sumariusz*, 171–172.

masz [...] miejsce między Rossinim, Mozartem itd. Twój geniusz nie ma osiąść na fortepianie i koncertach. Ty z oper masz się unieśmiertelnić. Powiada, że tak ukształtowany, jak jesteś, w czym wyżej od wszystkich może w Twoim wieku kiedyś będących, a dziś sławnych autorów, z takim geniuszem powinieneś dążyć tam, gdzie Cię geniusz popędzi, a nie za nikim postępować. [...] on koniecznie utrzymuje, że Ty dziś czując, co dobre i lepsze, sam sobie drogę torować powinieneś. Twój geniusz będzie Cię prowadził.<sup>8</sup>

Elsner wrócił do tego pomysłu rok później, a następnie we wrześniu 1834: „Chodząc jeszcze *in hac lacrymarum vale* chciałbym doczekać opery twojej kompozycji”<sup>9</sup>. Najlepiej, żeby to była opera historyczna. Zdanie Elsnera podzielali inni. 6 lipca 1831 Stefan Witwicki pisał do Chopina do Wiednia:

Już to koniecznie musisz być twórcą polskiej opery, mam najgłębsze przekonanie, że zostać nim potrafisz i jako polski narodowy kompozytor otworzysz dla swego talentu pole niezmiernie bogate, na którym zarobisz sobie na niepospolitą sławę. Obyś tylko ciągle miał na uwadze: narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość; [...] Kto chce w jakiegokolwiek sztuce wywyższyć się, zostać prawdziwym kunsztmistrem, powinien mieć przed sobą cele wielkie.<sup>10</sup>

Tymczasem Chopin nie potrzebował, by przypomniano mu o znaczeniu narodowości, skoro 26 stycznia 1831 pisał do Elsnera: „Malfatti na próżno się stara mnie przekonać, że każdy artysta jest kosmopolitą”<sup>11</sup>, a 1 stycznia na wieść o wybuchu powstania listopadowego w Warszawie w liście do Jana Matuszyńskiego deklarował: „U was żyję. Umarłbym za Ciebie, za was”<sup>12</sup>. W *Albumie* 16 września zanotował:

Pisałem poprzednie karty, nic nie wiedząc – że wróg w domu. – Przedmieścia zburzone – spalone [...] – O Boże jesteś Ty! – Jesteś i nie mścisz się! – Czy jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich – albo – alboś sam Moskal!<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*, oprac., wstęp i komentarz Krystyna Kobylańska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 78–79.

<sup>9</sup> Cyt. za: Tomaszewski, *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*, 66.

<sup>10</sup> Chopin, *Korespondencja*, oprac. Helman et al., t. 1, 504.

<sup>11</sup> Chopin, 480.

<sup>12</sup> Chopin, 475.

<sup>13</sup> Chopin, 530.

Wybuch powstania zrodził w nim poczucie bezużyteczności jego sztuki – gdy koledzy chwycili za broń, on jedynie „bolał na fortepianie”<sup>14</sup>.

Już w wiedeńskich listach do Elsnera w 1831 roku omijał kwestię opery, narzekał na „pasma niegodziwych fortepianowych koncertów”, które „psują ten rodzaj muzyki”, i wyznawał, że powstanie wpłynęło na jego priorytety. „Wszystko, co zaszło w Warszawie, zmieniło położenie moje, może o tyle na niekorzystną stronę, o ile by w Paryżu mogło się do mojego dobra przyczynić”<sup>15</sup>.

Chociaż sprawa pozornie wydaje się oczywista, wróć do pytania – dlaczego Chopin nie napisał opery? Jego podejście do sprawy narodowej nie było przeszkodą. Nie bez powodu Alfred Einstein nazywa Chopina

prawdopodobnie pierwszym i największym z wszystkich kompozytorów narodowych. Duch polskości wcielił się w jego muzykę w sposób bardziej jawny niż w jakiegokolwiek innej twórczości artystycznej i zawsze ilekroć jego ojczyznę nawiedzały nieszczęścia narodowe [...] muzyka ta nabierała znaczenia patriotycznego.<sup>16</sup>

Wydawał się zatem idealnym kandydatem na kompozytora opery narodowej. Zwłaszcza że cechowała go – jak zauważa Mieczysław Tomaszewski<sup>17</sup> – „namiętność do opery”, zresztą znamieną dla widowni lat przedlistopadowych<sup>18</sup>. Według Haliny Goldberg „był muzykiem przygotowywanym, co więcej, by został kompozytorem operowym”<sup>19</sup>. Studiując na Uniwersytecie Warszawskim, w latach 1827–1829 kształcił się w Szkole Głównej Muzyki prowadzonej przez Elsnera i przeszedł swoisty „kurs” operowy w Teatrze Narodowym, który pod kapelmistrzem Kurpińskim zyskał wysoki poziom, porównywalny ze świetnymi scenami Europy. W dodatku uczył się śpiewu u Jana Stefaniego, twórcy pierwszej opery narodowej, chodził na wykłady Ludwika Osińskiego z retoryki i deklamacji, brał lekcje „śpiewu wyższego” u Walentego Kratzera<sup>20</sup> i grywał w spektaklach amatorskich. Katarzyna Lisiecka podkreśla, że Chopin „ze znanstwem krytyka

<sup>14</sup> Cyt. za: Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki: Esej o myślach Chopina* (Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1995), 90.

<sup>15</sup> Chopin, *Korespondencja*, oprac. Helman et al., t. 1, 480.

<sup>16</sup> Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. Michalina i Stefan Jarociński (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964), 297, 298.

<sup>17</sup> Tomaszewski, *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*, 580.

<sup>18</sup> Zob. Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu*, 101.

<sup>19</sup> Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, tłum. Marita Albán Juárez i Kamila Stępień-Kutera (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016), 257.

<sup>20</sup> Anna Adamusińska-Tasak, „Opera Chopina: Fryderyk w Teatrze Narodowym”, w: *Opera Chopina: Fryderyk w Teatrze Narodowym; i część wystawy czasowej poświęconej związkom Fryderyka Chopina z operą*; 21.03–25.06.2017, red. Anna Adamusińska-Tasak et al. (Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2017), 16–18.



Fryderyk Chopin w salonie Antoniego Radziwiłła w 1829 roku, ryt. Rudolf Schuster wg Henryka Siemiradzkiego, 1888

BIBLIOTEKA NARODOWA

opisuje stronę wykonawczą przedstawień – muzykę, grę aktorską, współgranie elementów dramatyczno-muzycznych”, choć nie zwraca uwagi na dekoracje i inscenizację<sup>21</sup>. We wszystkich miastach, w których przebywał, oglądał opery, na niektóre jechał specjalnie. Dlaczego zatem nie napisał opery?

Na pewno zaważyła na tej decyzji osobowość Chopina dążącego do personalizacji swojej muzyki i jej autonomizacji. Takie podejście do muzyki, połączone z niechęcią do tłumnych występów publicznych, skłaniało Chopina do wyboru formy koncertów kameralnych oraz występów półprywatnych i prywatnych, podczas których mógł mieć wokół siebie ludzi znanych i lubianych, rozumiejących jego muzykę. Zapraszając Wojciecha Grzymałę na paryskie spotkanie, pisze 17 lutego 1847:

<sup>21</sup> Katarzyna Lisiecka, „«Będą latać...»: O stwarzaniu teatralnego światooobrazu”, w: Adamusińska-Tasak et al., *Opera Chopina*, go.

Moje Życie najdroższe.

Proszę Cię, przyjdź koniecznie dziś wieczorem koło ósmej. Zastaniesz prócz domowych tylko Arago i Delacroix. [...] Dziś środa, Popielec. Przyjdź choć na pokutę, żeś karnawał smutno spędził.

Twój stary

Ch.<sup>22</sup>

Ryszard Przybylski w *Cieniu jaskółki* stawia tezę, że muzyka była dla Chopina „pozawerbalnym osądem egzystencji, bezsłowną mądrością, odpowiedzią na dramaty duchowe”, „zdławieniem grozy egzystencji irracjonalną mądrością melodii i harmonii”<sup>23</sup>. A w innym miejscu dodaje: „Muzyka była więc dla niego mową, która posługuje się słowem nieokreślonym, czyli dźwiękiem nie obciążonym znaczeniem”<sup>24</sup>. Takie refleksje z jednej strony wpisują się w romantyczny banał, że muzyka to język uniwersalny, lecz z drugiej strony stanowią nawiązanie do słów Mickiewiczowskiego Konrada: „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”. W tym kontekście zdecydowana odmowa napisania opery musiała być powodowana nie tylko powątpiewaniem w adekwatność słowa, lecz także przekonaniem, że nie przekaże ono całej subtelności i bogactwa przeżyć<sup>25</sup>. Jak sugeruje Przybylski, romantyczna estetyka widziała w muzyce medium, które pozwalało wyrazić nieuchwytnie myśli za pomocą dźwięku. Chopinowska koncepcja „nieokreślonej myśli muzycznej” nadawała tej myśli rolę ostatecznej instancji sensu<sup>26</sup>.

Stanowczość Chopina w kwestii opery wiązała się jednak nie tylko z cechami osobowości twórcy, lecz także z problemami wpisanymi w naturę dzieł operowych. Jak stwierdził sławny dyrygent Daniel Barenboim – „muzyka różni się od zapisanego słowa, bo istnieje tylko wtedy, gdy wydobywany jest dźwięk”. Notacje muzyczne są jedynie „bardzo ubogim systemem zapisu, który jest tylko przybliżeniem”<sup>27</sup>. Barenboim uważa, że muzyka istnieje jedynie dzięki zbiorowemu wysiłkowi orkiestry i śpiewaków – powstaje w akcie wykonawczym (do tego jeszcze powrócę). Opera, która – jak określił to Krzysztof Kozłowski – jest

<sup>22</sup> Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław Edward Sydow, t. 2 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), 188.

<sup>23</sup> Przybylski, *Cień jaskółki*, 217, 232.

<sup>24</sup> Przybylski, 237.

<sup>25</sup> Przybylski, 244.

<sup>26</sup> Przybylski, 244, 245.

<sup>27</sup> Daniel Barenboim i Edward W. Said, *Paralele i paradoksy: Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. Aleksander Laskowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007), 97.



„sługą trzech panów” (muzyki, literatury i teatru)<sup>28</sup>, w swojej historii wielokrotnie miała trudności z ustaleniem wewnętrznej hierarchii sztuk. Operę raz przesuwano w stronę muzyki (Mozart), raz w stronę poezji (Gluck), a obecność słowa nasyconego określonym znaczeniem ustawiała muzykę na pozycji czynnika, które mu towarzyszy, i uniemożliwiała bezpośrednie przemawianie dźwiękiem nienacechowanym tym znaczeniem.

Muzyka w operze musiała zatem zawierać różne kompromisy. Najpierw ze słowem – wszak miała wzmacniać przekaz poetycki, stosując różne środki ilustracyjno-wyrazowe, które Małgorzata Komorowska w recenzji z dzieła Chomińskich *Opera i dramat* (1978) ujmuje jako naiwny i stereotypowy arsenał, sięgający początków opery. Podstawową formułą opery – pisze Komorowska – było

rozwijające się dążenie do zilustrowania dźwiękami sytuacji scenicznych, miejsc akcji, stanów psychicznych bohaterów. Wynalazki kompozytorów przekształcają się w konwencje, a te z kolei w tak silne stereotypy, że dziś odbieramy je wręcz jako elementy szmiry.<sup>29</sup>

Opera traktowana jako „poema liryczno-dramatyczne, z którego teatralnym wystawieniem łączy się śpiew i muzyka [...] sztuka tańca [...], architektura i malarstwo w ozdobach teatru”<sup>30</sup> musiała dbać o czytelność swej muzyki. Muzyka przekazująca zarówno uczucia postaci, jak fabułę dzieła była skazana jednak na kompromis nie tylko ze słowem, lecz również ze scenicznym obrazem, co podkreślało jej walor ilustracyjno-programowy. Z kolei obraz sceniczny często stanowił czynnik uwodzący odbiorcę i pochłaniający jego uwagę. Jean Baudrillard pisał o „spektralnym efekcie uwodzenia”, który można odnieść także do teatru. Teatr rządzi się pozorem, jest zawieszony między obecnością a nieobecnością, podobnie jak uwodzenie opiera się więc na strategii „jest/nie jest”, „przez co powoduje migotanie, tworząc hipnotyzujący układ krystalizujący uwagę poza jakimkolwiek sensem. Nieobecność uwodzi w nim obecność”<sup>31</sup>. Dziewiętnastowieczna, iluzyjna dekoracja, podobnie jak *trompe-l'oeil*, o którym pisał Baudrillard, „naśladując trzeci wymiar podważa jego realność, zaś naśladując i wyolbrzymiając efekt realności, radykalnie podważa [...] zasadę

<sup>28</sup> Krzysztof Kozłowski, „Sługa trzech panów: Troisty żywot opery”, w: *Opera i dramat muzyczny: Szkice* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2006), 31–41.

<sup>29</sup> Małgorzata Komorowska, „Opera w mędrca szkiełku”, *Dialog* 23, nr 5 (1978): 124.

<sup>30</sup> Euzebiusz Słowacki, „Opera”, w: *Euzebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2 (Wilno, 1826), 137, <http://polona.pl/preview/1711917c-6d90-48f8-a323-949a3dffa028>.

<sup>31</sup> Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. Janusz Margański (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005), 83.

rzeczywistości”<sup>32</sup>. Baudrillard przekonuje, że tego rodzaju iluzyjne reprezentacje rzeczywistości poprzez eksponowanie sztuczności świadomie się tej rzeczywistości wyrzekają<sup>33</sup> – i właśnie z tego wynika ich uwodząca siła. Opera, często iluzoryczna i ilustracyjna, uwodziła odbiorców.

Opera ukazuje się więc jako sztuka kompromisów między wszystkimi składowymi dzieła, złożonego z samych zmiennych. Różne wykonania – orkiestrowe i głosowe, inscenizacyjne, aktorskie – uprzywilejowywały teatr narzucający kompozytorowi korekty, co tak świetnie widać w operach Mozarta, ulegających wymaganiom sceny i wykonawców. Ale nie tylko – różne warunki sceny szły w parze z różnymi warunkami odbioru i preferencjami publiczności, co widać między innymi na klasycznym przykładzie siedemnastowiecznych scen weneckich, komercjalizujących operę i przekształcających ją w dobrze sprzedający się towar oderwany od swej kanonicznej postaci. Jak zauważa Krzysztof Kozłowski – wtedy „dzieło istniało w formie repertuarowej, a nie kanonicznej” i aż do Wagnera miało „problematyczny status dzieła”<sup>34</sup>. O tym także wspominał Barenboim, gdy podkreślał, że muzyka powstaje w akcie wykonywania partytury – a okoliczności, wykonawcy, konteksty rzutujące na to, w jaki sposób dzieło zostaje wykonane, zmieniają jego znaczenie, wydźwięk, a czasem strukturę. W tym sensie muzyka operowa oscylująca pomiędzy elitarnością i łatwością odbioru (taki charakter nadał jej prymarny, renesansowo-barokowy gest kreacji) może być traktowana dzisiaj także jako *re-enactment*, czyli performatywne powtórzenie.

Wydaje się, że w splocie przyczyn, którego zapewne do końca nie da się wyjaśnić, a który wykluczył możliwość stworzenia przez Chopina opery, znajdzie się także status gatunku. Wprawdzie mit założycielski opery, głoszący, że powstała w wyniku dążenia do odnowienia tragedii greckiej, słabiej się dziś przejawia wskutek świadomości różnych, nielinearnych procesów wykształcania się tej formy, jednak wciąż stanowi dla niej punkt odniesienia, jak pisze Katarzyna Lisiecka<sup>35</sup>. Idea takiej genezy z jednej strony ustawiła operę na artystycznych wyżynach, z drugiej – uwydatniała brak oryginału, który nadawałby się do odtworzenia. Niewiadomą stanowiłyby wtedy zarówno sposób wystawiania antycznej tragedii, jak muzyka grecka. W tej sytuacji wzór mógł być jedynie mglistym wyobrażeniem, na dobrą sprawę musiał dopiero zostać ustanowiony i wytworzony przez kolejne dzieła i ich wykonania. Egzystencja opery była

---

<sup>32</sup> Baudrillard, *O uwodzeniu*, 64.

<sup>33</sup> Baudrillard, 64.

<sup>34</sup> Kozłowski, „Sługa trzech panów”, 36, 40.

<sup>35</sup> Katarzyna Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów: Arystotelesowski paradygmat opery* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2019), 95.

zatem od początku ucieleśnioną praktyką performatywną. Wanda Świątkowska pisała o *re-enactmencie*:

Co rekonstruujemy, skoro wzór jest ustanawiany, a nie przywoływany przez powtórzenie? I skoro „oryginał jest nieobecny”, czyli tego pierwszego zachowania nigdy nie było. W kontekście tych rozważań trzeba zauważyć, że rozumiejąc szeroko *re-enactment*, dochodzimy do utożsamienia go z performansem, albo też rozumienia elementu „rekonstrukcji” jako podstawowego wyznacznika performansów. Ponieważ już wiemy, że „wszystko jest performansem”, możemy dodać: „i wszystko jest rekonstrukcją”<sup>36</sup>.

Wprawdzie ani w renesansowo-barokowej przeszłości, ani w czasach Chopina nie istniało pojęcie *re-enactement* (choć istniała rekonstrukcja), ale Chopin, jako znawca i miłośnik opery, musiał wyczuwać jej specyficzny status gatunkowy. Już sam akt kreacji sprawiał, że nadano jej performatywną naturę, zatem istniała jedynie w powtórkach, replikach, przekształceniach, transformacjach. W tym przypadku sam wzór gatunkowy (tragedia grecka) „nie stanowił źródła zachowań, ale ich skutek, wytwór. Jest więc jedynie wyobrażeniem wytwarzanym i ustanawianym przez kolejne wykonania”, kolejne akty cielesnej transmisji operowej praktyki”<sup>37</sup>. Opera właśnie istniała w takich ciągach transmisji.

Powstała przecież w rezultacie podwójnego, niejako dwupoziomowego performansu. Pierwszy, złożony z antycznych lektur, dyskusji i prób miał charakter badawczego protoperformansu, kiedy to członkowie Cameraty ustanawiali nową formę, czyli to, jakie działania, jaka praktyka, jakie interakcje ją określają. Następujący po tej fazie właściwy performans był występem publicznym, pokazem dzieł, które z kolei znajdują swe performatywne następstwa<sup>38</sup>. Realizacja opery i kolejne spektakle stanowiły po prostu *re-enactment*, o którym Dorota Sajewska pisała jako o praktyce artystycznej, „która wydobywa na jaw paradoks zachowania niepowtarzalnego wydarzenia i w centrum uwagi stawia własną medialną strukturę”<sup>39</sup> – zatem po prostu medium teatru, oferujące materialne podłoże performansu operowego.

<sup>36</sup> Wanda Świątkowska, „*Re-enactment*”, w: *Performatyka: Terytoria*, red. Ewa Bal i Dariusz Kosiński (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 239.

<sup>37</sup> Świątkowska, „*Re-enactment*”, 230.

<sup>38</sup> Por. Richard Schechner, „Procesy performatywne”, w: *Performatyka: Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 257.

<sup>39</sup> Cyt. za: Świątkowska, „*Re-enactment*”, 241.

Dzięki nieustannym aktom ponawiania opera nie tylko utrwała swe istnienie, ale także odwołuje się do sztuki przeszłości, znosząc dystans między czasami, nawiązując do doświadczeń minionego w innych warunkach, z pełną świadomością zmiany możliwej przez przetworzenie formy. Dlatego opera wręcz nie istnieje poza spektaklem i jest – jak pisze Starobinski – „teatrem podniesionym do potęgi muzycznej”<sup>40</sup>.

Ceną tej potęgi, zapłaconą dopiero w epoce mieszczańskiej, była specjalizacja. Romantyzm zmienia stosunek kompozytorów do opery – pisze Einstein – czyni z nich specjalistów. Verdi i Wagner unikali obcych muzycznie terenów, na których nie odnosili sukcesów. Traktowali przy tym opery poważnie, nie jako rozrywkę i zabawę<sup>41</sup>, łącząc specjalizację z profesjonalizacją. W bliskim Chopinowi indywidualnym i personalistycznym ujęciu muzyki za wszystko odpowiada artysta. W operze – odpowiedzialność rozkłada się na wielu wykonawców o różnej profesji, a formę operowego performansu determinuje znamieny przepływ działań i świadomości między nimi. Ale przecież „wszelką ludzką aktywność, przynajmniej zaś aktywność spełnianą świadomie, można rozpatrywać jako performans” – pisze Marvin Carlson<sup>42</sup>. Chociaż koncerty Chopina można także potraktować jako performanse, to z perspektywy słuchacza między doświadczeniem performansu fortepianowego a operowego była istotna różnica. Opera uwodziła i wywoływała podziw, muzyka Chopina stawała się „odzwierciedleniem jego duszy i jego życia”, była głównie przeznaczona „dla tych, którzy mają uszy, by słyszeć i serca, by zrozumieć” – jak pisała Jane Welsh Carlyle do Jane Stirling w 1848 roku<sup>43</sup>. Dlatego Delacroix uważał Chopina za najprawdziwszego artystę<sup>44</sup> i głosił, że „to sam Bóg muzyką zstępuje na jego boskie palce. I to dosłownie”<sup>45</sup>.

## Post scriptum

Odpowiedź na pytanie „dlaczego nie” – wymaga dopełnienia o jeszcze jeden element. Dla Chopina liczyło się bowiem nie tylko dążenie do autonomizacji muzyki, która – wtedy i tylko wtedy – mogła wyrazić „nieokreśloną myśl”

---

<sup>40</sup> Jean Starobinski, *Czarodziejki*, tłum. Maryna Ochab i Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 65.

<sup>41</sup> Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, 145–146, 149.

<sup>42</sup> Cyt. za: Schechner, *Performatyka*, 47.

<sup>43</sup> Chopin, *Korespondencja*, oprac. Sydow, t. 2, 251–252.

<sup>44</sup> Chopin, 65.

<sup>45</sup> Chopin, 63, 65.

„ostateczną instancję sensu” muzycznego, bez elementu literackiego skazującego operową opowieść na zależność od medium teatru i jego efektów, które w tamtych czasach łatwo poddawały się pokusie melodramatu i komercjalizacji. Choć Chopin nie napisał opery, to niejako przetransponował jej ducha do muzyki fortepianowej. W 1938 roku Maria von Ottich ujęła to wprost – Chopin „odkrył *bel canto* fortepianu”<sup>46</sup>. Być może dziś należałoby powiedzieć ostrożniej, że jego „sztukę dźwięku” przepełnia silny pierwiastek uczuciowy definiujący jego liryczną kantylenę z motywami i rytmami tańców narodowych. Ta kantylena jest każdorazowo dopełniana wirtuozerią i brawurą wykonania – prawie jak w operze włoskiej.



## Bibliografia

- Adamusińska-Tasak, Anna, et al., red. *Opera Chopina: Fryderyk w Teatrze Narodowym; I część wystawy czasowej poświęconej związkom Fryderyka Chopina z operą; 21.03–25.06.2017*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2017.
- Adamusińska-Tasak, Anna. „Opera Chopina: Fryderyk w Teatrze Narodowym”. W: Adamusińska-Tasak et al., *Opera Chopina*, 6–25.
- Barenboim, Daniel, i Edward W. Said. *Paralele i paradoksy: Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*. Tłumaczenie Aleksander Laskowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007.
- Baudrillard, Jean. *O uwodzeniu*. Tłumaczenie Janusz Margański. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
- Chopin, Fryderyk. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Opracowanie Zofia Helman, Zbigniew Skowron i Hanna Wróblewska-Straus. T. 1: 1816–1831. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Chopin, Fryderyk. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Opracowanie Bronisław Edward Sydow. T. 2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.
- Chopin, Fryderyk. *Korespondencja Fryderyka Chopina z rodziną*. Opracowanie, wstęp i komentarz Krystyna Kobylańska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Einstein, Alfred. *Muzyka w epoce romantyzmu*. Tłumaczenie Michalina i Stefan Jarościńscy. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.
- Elsner, Józef. *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*. Tłumaczenie Kazimierz

<sup>46</sup> Cyt. za: Danuta Jasińska, *Styl brillant a muzyka Chopina* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1995), 125.

- Lubomirski. Opracowanie Alina Nowak-Romanowicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1957.
- Goldberg, Halina. *O muzyce w Warszawie Chopina*. Tłumaczenie Marita Albán Juárez i Kamila Stępień-Kutera. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016.
- Jasińska, Danuta. *Styl brillant a muzyka Chopina*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 1995.
- Komorowska, Małgorzata. „Opera w mędrca szkiełku”. *Dialog* 23, nr 5 (1978): 122–129.
- Kozłowski, Krzysztof. *Opera i dramat muzyczny: Szkice*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2006.
- Lisiecka, Katarzyna. „«Będą latać...»: O stwarzaniu teatralnego światobrazu”. W: Adamusińska-Tasak et al., *Opera Chopina*, 68–103.
- Lisiecka, Katarzyna. *Fuzja sztuk i horyzontów: Arystotelesowski paradygmat opery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, 2019.
- Przybylski, Ryszard. *Cień jaskółki: Esej o myślach Chopina*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 1995.
- Przybylski, Tadeusz. *Karol Kurpiński*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
- Schechner, Richard. *Performatyka: Wstęp*. Tłumaczenie Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.
- Słowacki, Euzebiusz. „Opera”. W: *Euzebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2, 137–138. Wilno, 1826. <http://polona.pl/preview/1711917c-6d90-48f8-a323-949a3dffao28>.
- Starobinski, Jean. *Czarodziejki*. Tłumaczenie Maryna Ochab i Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Strumiłło, Tadeusz. *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej: Studia i materiały*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.
- Strumiłło, Tadeusz, Alina Nowak-Romanowicz i Teresa Kuryłowicz. *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960.
- Świątkowska, Wanda. „Re-enactment”. W: *Performatyka: Terytoria*, redakcja Ewa Bał i Dariusz Kosiński, 237–250. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań: Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, 1998.

#### **DOBROCHNA RATAJCZAKOWA**

prof. dr hab., teatrolożka i dramatolożka, autorka wielu książek i prac redakcyjnych, około 200 studiów i artykułów. Zajmuje się teatrem i dramatem XVIII, XIX, XX

i XXI wieku oraz badaniem dynamicznych relacji teatralno-kulturowych. Twórczyni poznańskiej teatrologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, przez wiele lat kierowała Zakładem Dramatu i Teatru, a później Katedrą Dramatu, Teatru i Widowisk.

