

Opera jako świątynia wszelkich sztuk — refleksje na temat sztuki operowej w *Kronice paryskiej* Zofii Węgierskiej*

Mirella Kryś

Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9780-8959

e-mail: mirellamkrys@gmail.com

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.2>

Abstract

The opera as a temple of all arts — reflections on opera art in the “Paris Chronicle” of Zofia Węgierska

The article analyzes Zofia Węgierska’s columns on opera plays, published in 1853–1869 in *Biblioteka Warszawska*. The columnist sees the field as a synthesis of the arts — theater, painting, sculpture, music and literature. Her opera criticism therefore uses terminology and modes of expression appropriate for describing other arts. In this regard, the journalist is particularly inspired by the journalistic output of Théophile Gautier and the *Gesamtkunstwerk* theory

* Artykuł na podstawie zmodyfikowanych fragmentów rozprawy doktorskiej zatytułowanej „*Kronika paryska*” Zofii Węgierskiej. *Studium z dziejów romantycznej krytyki literackiej, teatralnej i artystycznej*, która została obroniona na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w lutym 2022 roku.

of Richard Wagner. In her writings one can also find reflections of Madame de Staël's Romantic comparatist theory and the classicist "return to the sources" (*ad fontes*).

Keywords: opera, Romanticism, theatrical reviews, *Biblioteka Warszawska*, Zofia Węgierska

Korespondencje Zofii Węgierskiej z Paryża publikowane były w „Bibliotece Warszawskiej”¹ od 1853 do 1869 roku. W ciągu szesnastu lat autorka zrecenzowała dziesiątki spektakli teatralnych i operowych, przeanalizowała wiele dzieł literackich i historiograficznych oraz traktatów naukowych. Interesowała się także malarstwem czy rzeźbą, relacjonowała koncerty muzyczne, paryskie wystawy światowe, odnotowywała najważniejsze osiągnięcia rewolucji przemysłowej. Nadto — pomiędzy wierszami — wydobywała kwintesencję kultury francuskiej w stolicy tego kraju: opisywała intelektualną atmosferę tamtejszych salonów artystycznych, sposoby spędzania przez paryżan ich wolnego czasu, analizowała charakter narodu francuskiego oraz jego podejście do wytworów sztuki i do sytuacji społeczno-politycznej, w jakiej przyszło mu funkcjonować. Zapisywała także swoje wrażenia ze spacerów po paryskich placach, ogrodach, nekropoliach, komentując architekturę czy specyficzną atmosferę tych miejsc. Pisała wreszcie o Polsce i Polakach w Paryżu, wciąż pamiętając o właściwych adresatach swych felietonów.

Przeważająca część artykułów opublikowanych przez publicystkę w redagowanej przez nią rubryce zawiera uwagi poświęcone teatrowi — są to sprawozdania z premier spektakli i ich wznowień, przeglądy dorobku dramaturgów, recenzje opracowań traktujących o historii dramatu, obserwacje dotyczące teatralnej publiczności czy sądy na temat działalności wielu paryskich teatrów. Żadnemu z przejawów francuskiego życia kulturalnego felietonistka nie poświęciła tak wiele uwagi, spoglądając nań z rozmaitych perspektyw. Można to oczywiście wytłumaczyć masowym zainteresowaniem tą dziedziną sztuki wśród współczesnych paryżan albo obowiązkowością korespondentki, która starała się unaocznić odbiorcy to, co działo się na scenach reprezentatywnych dla europejskiego teatru tego czasu. Powodów takiego stanu rzeczy warto jednak poszukać głębiej, a szczególnie w poglądach Węgierskiej na funkcje sztuki dramatycznej, od której oczekiwała nie tylko

¹ Tytuł prowadzonej przez Węgierską rubryki zmieniał się przez lata. Najdłużej nosił nazwę *Kronika paryska: literacka, naukowa i artystyczna*. Dla uproszczenia dalej posługuję się tytułem *Kronika paryska*.

dostarczania przyjemności, ale przede wszystkim zaangażowania społecznego i edukowania. Pod tym kątem ówczesny teatr głęboko ją zawodził — uważała go za skomercjalizowany i splecyony.

Szczególne miejsce w tych rozważaniach zajmują uwagi na temat opery. Dostrzegam w nich dwie istotne płaszczyzny. Pierwsza dotyczy wyobrażenia teatru muzycznego jako syntezy wszystkich sztuk: literatury (libretto), malarstwa (scenografia oraz metaforyczne „obrazy muzyczne”), rzeźby (forma zmateralizowanego dźwięku) oraz, rzecz jasna, samej muzyki². Druga natomiast odkrywa pragnienie powrotu do źródeł. Mam tutaj na myśli powrót do starożytności — jako tematu opery, ale także jako szczególnej cechy twórczości klarownej, dystygnowanej, a jednocześnie bliskiej naturze³ — oraz powrót do ludowości lub starotestamentowej tradycji chrześcijańskiej w kompozycjach słowno-muzycznych.

Warto zacząć od przykładów negatywnych — zjawisk i utworów, które budziły niechęć polskiej redaktorki. Węgierska, traktująca teatr operowy jako świątynię sztuki, szczególnie krytycznie oceniała publiczność odwiedzającą paryskie sceny muzyczne. W marcu 1855 roku obszerny, a zarazem bardzo sarkastyczny, fragment *Kroniki paryskiej* poświęciła opisowi zachowania wyjątkowo zniecierpliwionych widzów, którzy — po długim oczekiwaniu w kolejce przed gmachem teatru — podejmowali wyścig w rytmie angielskiego *steeple-chase*⁴, aby zająć wygodne miejsce w sali operowej. Gorzko komentowała prawdziwe motywy obecnych na tym wieczorze teatralnym osób: „opera jest to wystawa płodów elegancji — pisała żurnalistka — idzie się na nią, żeby pokazać brylanty, piękne ramiona, przymierzyć nową suknię, zobaczyć tego i owego, zgasić wdziękami panią X., upokorzyć bogactwem panią N.; idą, żeby się przypatrzeć sobie: modny świat ani spojrzy na scenę”⁵. W felietonie opublikowanym rok później bywalców Salle Ventadour dzieliła na cztery grupy.

² Do postrzegania opery w perspektywie rozmaitych sztuk z pewnością skłaniała szczególna ontologia tej dziedziny, u której początków stała idea korespondencji lub — wedle trafnego określenia Katarzyny Lisieckiej — fuzji sztuk. Pisał o tym już w 1608 roku Marco da Gagliano w pierwszej definicji opery (K. Lisiecka, *Opera jako fuzja sztuk. Pierwsza definicja Marco de Gagliano*, [w:] *eadem, Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 100–104). W rozmaitych miejscach wskazanej publikacji znajdują się refleksje na temat źródeł eklektyzmu opery.

³ Por. A. Patalas, *Początki opery we Włoszech: Florencja i Wenecja*, [w:] *Blżej opery: twórcy — dzieła — konteksty*, red. J. Mianowski, R.D. Golińek, Toruń 2010, s. 25–34.

⁴ [Z. Węgierska], *Kronika paryzka: literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1855, t. I, s. 515. Dalej dla oznaczenia fragmentów korespondencji z „Biblioteki Warszawskiej” posługuję się skrótem „BW”, rocznikiem oraz zapisanym cyfrą rzymską numerem tomu.

⁵ *Ibidem*.

Niepocholebnie oceniała tak zwanych „światowców” (*les gens du monde*) — „jest to najpiękniejsza dekoracja teatru włoskiego, która brak ruchu, zapachu i życia wynagradza kolorytem, blaskiem brylantów i wiosenną wonią swych bukietów”⁶. Z podziwem pisała jednak o dwóch kolejnych typach — „włoskich *dilletanti*”, czyli zapalonych wielbicielach muzyki, oraz wybitnych twórcach sztuki operowej, których reprezentować miały takie sławy, jak Rossini, Verdi, Halévy czy Meyerbeer⁷. Czwartą grupę stanowili dziennikarze — krytycy, którzy mieli przysłuchiwać się nie muzyce, ale opiniom znawców na jej temat⁸. Mierząc się z chłodnym przyjęciem wznowionej w 1866 roku opery *Alcesta* Christoph’a Willibalda Glücka, pisała o tym, że smak paryskiej publiczności jest „skażony niską orgią muzyczną” i „głuchy na wzniosłe akordy”⁹. Podobne refleksje snuła w związku z ponownym wystawieniem *Ifigenii* tego samego kompozytora: „tym gorzej dla publiczności — przekonywała Węgierska — jeżeli nie może już smakować w tych boskich wdziękach, jeżeli kilka godzin spędzonych w świątyni, za długie jej się wydają”¹⁰.

Z uwagi na to, że operze przypisywała tak doniosłe miejsce w panteonie sztuk, pozostawała niechętna operom komicznym. Linia demarkacyjna nie przebiegała jednak w zgodzie z tradycyjnym podziałem na *opera buffa* oraz *opera seria* — dostrzegała bowiem zalety obu typów. W uproszczeniu można by stwierdzić, że pozostawała przeciwniczką spektakli operowych będących odpowiednikami „sztuk dobrze skrojonych” — opartych na błażej fabule, operujących efektem zaskoczenia, charakterystycznych dla części repertuaru paryskiej sceny Opéra-Comique¹¹. Dotyczyło to także parodii szczególnie cenionych przez nią tekstów kultury. O cieszącej się popularnością operetce

⁶ BW 1856, IV, 511. Podobnej metaforyki Węgierska używała w felietonie z 1855 roku: „Sala opery wielkiej przepelniła się w mgnieniu oka; trzy tysiące ludzi weszło naraz jak jeden człowiek. Białe stiuki, złote girlandy, purpurowe festony, i świec gazowych sto tysięcy pobladło przed brylantami, w które postroili się balowo ubrane kobiety. Wszystkie naraz jak motyle z szarej wylgłe gąsienicy, zrzucają czarne płaszcze, i świecą tysiącem kolorów; powietrze ciepłe jak wśród lata, zapełnia się wonią róż, fiołków i bzów majowych, których świeże bukiety widzisz rozkwitłe wokół siebie” (BW 1855, I, 515).

⁷ BW 1856, IV, 512.

⁸ *Ibidem*, s. 512–513.

⁹ BW 1866, IV, 411.

¹⁰ BW 1869, I, 110.

¹¹ A.G. Gann, *Théophile Gautier and music*, praca doktorska obroniona na Uniwersytecie w Toronto, 1979, s. 24. Węgierska miała także uwagi co do składu obsady w Opéra-Comique. W 1863 roku w ten sposób charakteryzowała trzy sceny muzyczne Paryża: „Od dawna dawaliśmy Teatrowi Lirycznemu pierwszeństwo nad Wielką Operą. Teraz osadzony we własnym domu z dobraną trupą, stanie się pierwszym dla wszystkich miłośników muzyki, jeżeli Opera Komiczna nie postara się o śpiewaków, a Opera Wielka nie przestanie zajmować się wyłącznie baletem” (BW 1863, I, 120).

Porwanie pięknej Heleny na podstawie *Iliady* Homera, wystawionej w Théâtre des Variétés, pisała z egzaltacją, że wywołała ona „szał niepojęty, upodobanie smutnie świadczące o stanie umysłów pod względem estetycznym”:

Nigdy nie mogliśmy zasmakować w żarcie, zasadzającym się na przedzierzgnięciu bohaterki w miotłę, a pół-boga w błazna — deklarowała w recenzji autorka *Kroniki paryskiej* — zdaje ci się, że widzisz karykaturę wygrzmozoloną na greckim marmurze lub księdze Homera. Widać jednak, że takie błazeństwo musi być związane jakąś niewidzialną nicią z ludzką śledzioną, kiedy ten organ śmiechu tak się porusza na widok boga w postaci dudka lub posągu w garnek przemienionego (BW 1865, I, 385).

Tekst ten utrzymany jest w tak wysokim tonie — pisze się w nim wszak o „poniżonej mitologii”, „wydrwionej szczytności” i „pięknych” postaciach mitologicznych, które zostały „poprzebierane karczemnie”¹² — że trudno potraktować go jako świadectwo autentycznych wrażeń kronikarki. Jest to raczej pastisz współczesnej krytyki moralizatorskiej, do której pretekstem stała się, stanowiąca parodię, operetka¹³. Zwłaszcza że Węgierska zaliczyła tu siebie do elitarnej grupy paryżan, których „zasmuają rozśmieszające powszechność koncepta”¹⁴. Niemniej jednak operetki, szczególnie te, które skomponowane zostały przez święcącego triumfy we Francji Drugiego Cesarstwa Jacques’a Offenbacha, były przedsięwzięciami komercyjnymi, mało ambitnymi, skierowanymi do drobnomieszczańskiej widowni¹⁵.

W innym jednak miejscu polska korespondentka zupełnie poważnie rysowała różnicę pomiędzy francuską a włoską operą komiczną, podkreślając, że w tej drugiej panuje wesołość naturalna, bo wynikająca ze szczególnego usposobienia ducha mieszkańców Italii. Ten rodzaj komizmu wydawał jej się mniej karykaturalny, ponieważ objawiał się w konstrukcji postaci: „*buffa* nie jest komiką, wynajduje ona śmieszności, które komika naśladuje — dowodziła felietonistka — osoby *buffy* same się bawią swoim przebraniem — upojone własną pustotą, zanoszą się od śmiechu”¹⁶. Jest to jeden spośród wielu

¹² BW 1865, I, 386.

¹³ Ironia jako element konstrukcji felietonów prasowych pojawiała się między innymi w artykułach Gautiera — na ten temat zob. M.E. Thérenty, *La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes*, [w:] *Ironies, entre dualité et duplicité*, oprac. J. Gardes-Tamine, Ch. Marcandier, V. Vivès, Aix-en-Provence 2007, s. 94–109.

¹⁴ BW 1865, I, 385.

¹⁵ Por. S. Kracauer, *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sądoliński, Warszawa 1992, s. 186–198.

¹⁶ BW 1864, IV, 263–264.

rozsianych w *Kronice paryskiej* sygnałów inspiracji teorią, pochodzącą z dzieła Madame de Staël, która oddzielała melancholijne narody Północy od energicznych i namiętnych mieszkańców Południa¹⁷. Opis ten doskonale pasuje również do atmosfery balu maskowego, opisanego w części dyptyku dramatycznego Norwida *Tyrtej-Za kulisami*, podczas którego maski oddają się bezrefleksyjnemu wirowaniu w otoczeniu manifestacyjnie wręcz teatralnej przestrzeni — wszystko, łącznie z elementami architektonicznymi, jest w tym utworze wewnętrznie puste, bezwartościowe i kruche¹⁸.

W felietonie, którego fragment przytoczyłam powyżej, polska korespondentka przywołała też fragment opublikowanej w 1823 roku rozprawy Stendhala *Vie de Rossini*¹⁹. Publikacja ta odniosła potężny sukces, znacząco przyczyniając się do ustalenia pozycji Rossiniego w dziewiętnastowiecznym teatrze francuskim, choć przyznać trzeba jednocześnie, że książka ta stała u podstaw wielu mitów na temat włoskiego kompozytora²⁰. Muzyka autora *Zelmiry* budziła w Węgierskiej — by posłużyć się jej własnymi słowami z recenzji *Rigoletta* Giuseppe Verdiego — „jeden z tych rzeczywistych entuzjasmów”²¹. Rzecz w tym, że ów entuzjazm nie do końca jest jej własnym — zapożyczyła go bowiem od Théophile’a Gautiera, którego artykuły na temat opery przekładała i zamieszczała na łamach „Biblioteki Warszawskiej”²². Trzeba zatem pamiętać, że pisząc o dziełach operowych autora, który przyczynił się do odrodzenia barokowego stylu *belcanto* w muzyce romantycznej, polska korespondentka mówiła słowami francuskiego krytyka.

Muzyka Rossiniego najczęściej porównywana była przez Węgierską do najbardziej pierwotnego języka — języka natury. Felietonistka pisała, że *Kopciuszek*

¹⁷ Szczegółowo zastosowanie tej teorii do refleksji na temat opery w *Kronice paryskiej* opisuje Alina Borkowska-Rychlewska (zob. *Cienie Norwida i Baudelaire’a. Verdi i Wagner w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. R.D. Golińek, H. Winiszewska, Poznań 2015, s. 211–213; *eadem*, „Pustka feerii wiecznego święta”. *Refleksja nad sztuką w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego: studia z historii literatury, teatru i opery*, Poznań 2017, s. 155–157, oraz *eadem*, *Szekspear w operze XIX wieku: romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013, s. 199–203).

¹⁸ Szerzej o tym zabiegu w dziele Norwida pisze A. Borkowska-Rychlewska (*Cienie Norwida i Baudelaire’a...*, s. 220–222), z tego artykułu zaczerpnęłam także powyższe porównanie.

¹⁹ BW 1864, IV, 264.

²⁰ Na ten temat zob. B. Walton, 1824. *Deciphering hyperbole: Stendhal’s „Vie de Rossini”*, [w:] *idem*, *Rossini in Restoration Paris: the sound of modern life*, New York 2007, s. 24–67.

²¹ BW 1857, I, 706.

²² Jednym z przykładów jest recenzja *Kopciuszka* Rossiniego. Por. BW 1854, I, 147–150 oraz Th. Gautier, *Tbétâtres*, „La Presse” 23 listopada 1853.

jest wypełniony „kaskadą srebrzystych tonów, lotnych i żywych jak trzepoczące w słońcu motylki”²³, w *Mojżesz w Egipcie* „słońce blasku swego użyzca muzyce do uwidomienia [*sic!*] wszystkich fenomenów budzącej się natury”²⁴, z kolei „partycja *Semiramidy* ma rozmaitość przyrody, mówi wszystkimi głosami zewnętrznego świata, jego przepychy rozwiesza; [...] wszystkimi barwy się stroi, wszelakie przybiera kształty”²⁵. Podobne przykłady można by mnożyć — wielokrotnie podkreślana jest darowana Rossiniemu łatwość tworzenia, „uskrzydłająca” melodia²⁶ czy naturalna pogodność jego muzyki, zgodna ze wspomnianym już duchem Południa²⁷. Kompozytor ten wpisuje się zatem w definicję idealnej, według Węgierskiej, *opera buffa* — naturalnie wesołej, lekkiej, rzutkiej jak dowcip Beaumarchais’go, który przez Włocha został zresztą przetransponowany na jego własny muzyczny idiolekt w *Cyruliku sewilskim*. Zdaniem felietonistki bowiem, w *Il Barbiere di Siviglia*

muzyka przeszła w żyły komedii: nuta brzmi wraz ze słowem — melodia za okresem nuci. Muzyk z lirą w ręku stoi za poetą, jak ów fletnik za rzymskim mówcą. Ale rzymska wymowa głużyła w trybunie na Forum cichy wtór takto-dajnego fletu, kiedy tu przeciwnie: dźwięk głuży słowo — muzyka zalewa efekt komiczny. Melodie drzemiące w głębi pamięci, wyskakują zbudzone pozwem rozpoczętej frazy i wciągają je jak syreny w swe tonie (BW 1865, I, 388).

Już z tych kilku przytoczonych fragmentów wylania się cecha najbardziej charakterystyczna dla sposobu uprawiania krytyki operowej w *Kronice paryskiej* — uplastycznianie opisów dotyczących muzyki. W 1862 roku felietonistka notowała: „Melodie mają swoje barwy, jak kwiaty: Rossiniego *cavatiny* wszystkie prawie są koloru słonecznego”²⁸. Rodzaj malarsko-teatralnej

²³ BW 1854, I, 148.

²⁴ BW 1858, I, 388.

²⁵ BW 1869, I, 100.

²⁶ „»Wygrałem wielki los na loterii przyrody« — mawiał mistrz z Pesaro; jakoż miał nadludzkie zdolności: natchnienie brał z oddechem, melodia była jego mową; jak skowronek, ptak wiosny, śpiewał rozkosze życia zrozumiałe każdej duszy. Inni mistrzowie zmuszają muzę do mówienia: nawet w ich arcydziełach znać pracę, kujać rytmy, obliczają nuty. Z algebry takiej wychodzi czasem myśl wielka, ale wymuszona. Tamci pracują, Rossini tworząc, zdaje się iść jedynie za instynktem. Pieśń jego wraz począta i urodzona, na skrzydłach wylata, wykończenie nic by jej nie dodało. Łatwość Rossiniego też sama, co biegu czystego strumyka, dla niego sztuka żywiołem, w którym fruwa jak ptak w powietrzu. Innych muzyków wielkich nazwać można powołańcami [*sic!*] woli; ten był wybrańcem powołania” (BW 1869, I, 97).

²⁷ BW 1858, I, 396; BW 1862, II, 289.

²⁸ BW 1862, III, 69.

metafory wykorzystany został nawet we wspomnieniach z uroczystości pogrzebowych włoskiego kompozytora:

Idąc za jego trumną, widzieliśmy same żywe obrazy: wszystkie wybitne sceny z życia wielkiego muzyka, wrażenia wyniesione z jego oper przesuwały się przed oczyma, jasne, urocze, świeże. [...] Wszystkie te wizje tęcze zasłaniały nam całun. Są ludzie, którzy nawet po śmierci nasuwają tylko myśl o nieśmiertelności. Wyobraźnia im sprawia pogrzeb starożytny, widzi jasne płomienie wonnego stosu, z którego ulatując życie, nie zostawia smutku zepsucia. Cienie takich umarłych obrazilaby posępna alegoria... nie zgasła lampa, ale świetna płonąca pochodnia w ręku geniusza śmierci jest symbolem godnym ich pomnika (BW 1869, I, 96).

W istocie jest to właściwość dziennikarskiego stylu Gautiera, który — jako wielbiciel sztuk plastycznych i malarz — postulował nawet, wedle słów Arsène'a Houssaye'a, aby w utworze „epitet muzyczny” zastępować „epitem, który maluje”²⁹. Gautierowska krytyka muzyczna swoją „malarskość” zawdzięczała jednak nie tylko obrazowym epitetom i metaforom, ale także licznym odniesieniom do dzieł sztuk plastycznych oraz skupieniu na wizualnej warstwie przedstawienia teatralnego³⁰. W *Kronice paryskiej* interesującym pod tym kątem przykładem jest przejmująca recenzja *Mojżesza w Egipcie*, której fragmenty zasługują na przytoczenie:

Z jaką sztuką użył Rossini do tego ponurego obrazu wszystkich ciemnych kolorów, znajdujących się na muzycznej palecie! Te wilgotne tumany, co zalegają scenę, smucą jak mgły rzeczywiste; żalność dręcząca naturę odbija się w sercach słuchaczy jak czarna chmura w jeziorze — pisała korespondentka — [...] aż do recitativa Mojżesza, nie ma w operze ani jednej arii, ani jednego duetu. Kompozytor umiał się utrzymać samą siłą myśli, samą potęgą obrazów, samą prawdą deklamacji. Ciemną tę scenę rozpaczy, ten obraz muzyczny, pełen jęku, złorzeczeń, łez i bluźnierstwa, porównać tylko można z widokiem potopu, oddanego mistrzowskim pędzlem Poussina. [...] Słuchając go [finału opery — przyp. M.K.], obrazy biblijne snują się przed oczyma duszy... melodia uplastycznia jedne z najwznioślejszych scen starożytnego świata... [...] Modlitwa

²⁹ „Fuyez toujours l'épithete musicale pour l'épithete qui peint” (A. Houssaye, *Le Confessions: souvenirs d'un demi-siècle. 1830–1890*, Paris 1891, s. 86).

³⁰ Szerzej na ten temat zob. E. Hartman, *Gautier the music critic: a successful failure*, „Nineteenth-Century French Studies” 6, 1978, nr 3/4, s. 166–170. Warto dodać, że odniesienia do dzieł plastycznych oraz malarska metaforyka wykorzystywane były także przez niemieckich krytyków doby romantyzmu. W niniejszym opracowaniu za punkt odniesienia obiera się dorobek Gautiera z uwagi na obecność kryptocytatów z recenzji francuskiego poety, które stanowią dowód szczególnej fascynacji korespondentki tym właśnie autorem.

Mojżesza spotyka się w górze z płynącym z nieba chórem aniołów; z wyżyn, na jakie nas tu Rossini wprowadza, już **dojrzyć** można ziemię obiecaną [podkr. M.K.] (BW 1858, I, 387–390).

Jakże różny jest ton tego tekstu od refleksji nad barwnymi i lekkimi melodiami w innych operach Rossiniego! Jakość malarska ujawnia się jednak i tutaj — w opisach efektów muzycznych o rozmaitych odcieniach, oddających alternacje uczucia rozpaczy narodu izraelskiego. Warto dodać, że już podczas paryskiej prapremiery dzieła w marcu 1827 roku spotkało się ono z entuzjastycznym przyjęciem³¹, a pod względem skomplikowania formy muzycznej porównywano je nawet do V symfonii Beethovena³². Niemniej, bogactwo efektów muzycznych bywało też przedmiotem oskarżeń wysuwanych w kierunku włoskiego kompozytora. Henri Berton, w 1826 roku, określił muzykę Rossiniego jako „mechaniczną”, w odróżnieniu od „muzyki filozoficznej”, reprezentowanej przez Glücka³³. Miało to sugerować przerost formy — w postaci rozmaitych ornamentów — nad treścią w utworach komponowanych przez autora *Cyrulika sewilskiego*.

W felietonie polskiej korespondentki zwraca uwagę postrzeżenie opery jako serii odizolowanych od siebie numerów, z których każdy zasługiwał na opisanie pod kątem jego jakości muzycznej i wizualnej. Dotyczy to nie tylko jej recepcji *Mojżesza w Egipcie*, lecz charakterystyczne jest dla większości artykułów, które poświęciła sztuce operowej. Taki sposób recenzowania spektakli operowych był skądinąd charakterystyczny dla francuskiej krytyki muzycznej w okresie przebywania Węgierskiej w Paryżu³⁴. Widowskowość wystawianych w tym czasie oper skłaniała recenzentów do dzielenia ich na poszczególne sceny — traktowane jako „żywe obrazy” z udziałem muzyki — stąd skłonność do komentowania ich w sposób zbliżony do krytyki artystycznej. Przywodzi to także na myśl romantyczną fragmentaryczność, charakterystyczną zwłaszcza dla polskiej literatury tego okresu, a szczególnie dla dramatu. Recytatyw Mojżesza czy *Hymn do Boga* w końcowych scenach opery Rossiniego śmiało można by porównać do pieśni i improwizacji bohatera Mickiewiczowskich *Dziadów* czy monologu Kordiana na szczycie góry Mont Blanc.

³¹ W. Sandelewski, *Rossini*, Kraków 1980, s. 193 i nn.

³² Porównanie to rozwinął François-Joseph Fetis (zob. R. Will, *Role reversal: Rossini and Beethoven in early biopics*, [w:] *The invention of Beethoven and Rossini: historiography, analysis, criticism*, red. N. Mathew, B. Walton, New York 2013, s. 348).

³³ Na ten temat zob. M. Bristiger, *Refleksje na temat muzyki Rossiniego i jej przesilenia w „Seminamidzie”*, [w:] *Twórczość Gioacchino Rossiniego. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Poznań, 28–29 lutego 1992*, red. M. Jabłoński, Poznań 1993, s. 14.

³⁴ A.G. Gann, *Théophile Gautier...*, s. 120.

Zaproponowana przez Węgierską interpretacja *Mojżesza* lub jeszcze bardziej wyrazista pod tym względem analiza *Semiramidy* świadczą o tym, że zarówno w *opera seria*, jak i w *opera buffa* mozaikowość i przepych kompozycji Rossiniego publicystka traktowała jako największe atuty dzieł włoskiego muzyka. Przekonywała, że w *Mojżesz* wszystkie efekty, choć różne, stanowiły wariacje na ten sam temat: „Boleść jest jej [pieśni Narodu Wybranego — przyp. M.K.] jedynym wyrazem, dlatego genialny kompozytor raz swoją główną frazę znalazłszy, ją tylko wodzi wciąż po muzycznym labiryncie: koło niej grupuje tony, z niej wszelkie wydźwiga przemiany”³⁵. Z kolei o genezie *Semiramidy* pisała w kontekście snu, który miał się przyśnić przebywającemu w Wenecji Rossiniemu i odpowiednio usposobić go do opracowania legendy, stanowiącej kanwę libretta — dzięki temu łatwo można było uzasadnić „arabeskowość” i osobliwość partycji opery³⁶. W obu przypadkach żurnalistka, jak gdyby próbując obronić muzyka, przekonywała, że w stosowanej przez niego formie nie ma niczego, co nie należałoby do najbardziej pierwotnych języków — w *Mojżesz* ton modulowały emocje cierpiącego narodu, natomiast w *Semiramidzie* kombinatorykę dźwięku uzasadniał charakter żyjącej, romantycznie pojmowanej, przyrody — to ona bowiem jako „potężna sztuk mistrzyni nie zawsze chce zachować monotonną prostotę”³⁷.

Uwielbieniem porównywalnym do stosunku wobec Rossiniego Węgierska darzyła kompozytora, którego uważała za jego ucznia — Giacomę Meyerbeera. Jego twórczość postrzegała, nie bez racji, jako syntezę szkoły niemieckiej oraz włoskiej. „Pojął, jak wielkie dzieło można było stworzyć, zbliżając duchy dwóch narodów, korzystając z ich podwójnych zdobyczy — łącząc naukę z natchnieniem, marzenie z namiętnością o wiele odeń scenicznej”³⁸ — notowała autorka *Kroniki paryskiej*. W dziewiętnastowiecznej krytyce operowej podobne zestawienia, oparte na podkreśleniu „germanizmu” lub „włoskości” w kompozycjach poszczególnych muzyków, pojawiały się nader często — także w dorobku Rossiniego odnotowywano wpływ niemieckiego, czyli północnego, ducha³⁹. Nie ulega wątpliwości, że Meyerbeer

³⁵ BW 1858, I, 387.

³⁶ Bristiger podkreśla, że arabeska w kompozycji Rossiniego pochodziła z romantycznej filozofii niemieckiej (zob. M. Bristiger, *Refleksje na temat muzyki Rossiniego...*, s. 15).

³⁷ BW 1869, I, 100.

³⁸ BW 1864, III, 49.

³⁹ Maurycy Mochnacki w 1830 roku opublikował artykuł zatytułowany *Weber i Rossini* — na ten temat, w kontekście krytyki Węgierskiej, zob. A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspir w operze...*, s. 201–203. O „niemieckości” w dorobku Rossiniego pisze M. Bristiger (*Refleksje na temat muzyki Rossiniego...*, s. 11–12).

był dłużnikiem włoskiej opery, choć uzupełnił ją o istotny dla gatunku *grand opéra* element spektakularności⁴⁰.

W recenzji *Odpustu w Ploërmel* korespondentka — tak jak w odniesieniu do utworów Rossiniego — posłużyła się licznymi porównaniami do świata przyrody oraz malarskimi metaforami, co wydaje się naturalne, biorąc pod uwagę temat i scenerię opery rozgrywającej się na bretońskiej wsi. Węgierska wspomina zatem o „pasterskiej symfonii uroczej i rozgłośnej jak koncert stu tysięcy ptaków”⁴¹, na temat ludowych piosenek pisze: „Meyerbeer cuda porobił z tych wiejskich tematów: ubrał je w jaskry, ozłocił kłosami, posypał różem bretońskich jabłoni, ubielił pyłem gruszanego kwiecica”⁴², a w kolejnych scenach dostrzega „gry światła i echa, ożywione tańcem, ukolorowane muzyką”, które „składają najpoetyczniejszy obraz, jaki teatr przedstawić może”⁴³. Konwencja tej opery dobrze odpowiada wczesnoromantycznym balladom — mamy w niej bowiem idylliczne obrazy z życia wsi, funkcjonującej w zgodzie z ustalonym rytmem roku, wyznaczanym przez kolejne święta i wydarzenia ważne dla społeczności, tutaj zburzonym jednak przez ingerencję świata nadnaturalnego; dodatkowo także często pojawiającą się w takich tekstach literackich postać szalonej kobiety, śniącej na jawie, oraz bajkowy morał, zgodnie z którym największym skarbem człowieka pozostaje miłość⁴⁴. Jesteśmy zatem na antypodach teatru mieszczańskiego, przedstawiającego codzienne życie i rozterki współczesnych paryżan — prosta, ludowa powiastka, wiążąca tradycyjną religijność (tutaj jest to kult maryjny) z elementami magii oraz tajemniczym dla tej epoki stanem szaleństwa, była tym, co pociągało romantycznie usposobione i poetyckie dusze.

Istotny kontekst refleksji Węgierskiej o operze stanowiła także sztuka antyczna. Znamiennym przykładem są recenzje dzieł operowych Glücka — kolejnego z niemieckich kompozytorów, tym razem bliższego jednak tradycji klasycznej opery francuskiej. Wznowienia jego kompozycji na paryskich scenach skłaniały polską felietonistkę do formułowania uwag na temat tragedii

⁴⁰ O inspiracji włoską operą w dziele Meyerbeera, przede wszystkim w wymiarze strukturalnym, o którym nie pisała Węgierska, zob. M. Birbili, *French-italian legacy in Giacomo Meyerbeer's „Oeuvre”: italian opera's formal structures and the reception of the French Revolution*, [w:] *Meyerbeer and „grand opéra” from The July Monarchy to the present*, red. M. Everist, Turnhout 2016, s. 267–285.

⁴¹ BW 1859, II, 758.

⁴² BW 1859, II, 759.

⁴³ BW 1859, II, 761.

⁴⁴ O wymienionych elementach o proveniencji romantycznej w operze Meyerbeera pisze Marta Ottlová (*Oper und traum: „Le pardon de Ploërmel”*, [w:] *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, red. S. Döhring, A. Jacobshagen, Laaber 1998, s. 127–133).

greckiej i jej współczesnych reinterpretacji. W kontekście *Orfeusza* pisała, że muzyk, przystąpiwszy do opracowania tematu, odnalazł „zatracone echo muzyki pierwotnej” dzięki uważnej lekturze dzieł poetów starożytnych, między innymi Wergiliusza i Teokryta, w których miała brzmieć „taż sama nuta”, co w partycji operowej⁴⁵. Od libretta na podstawie arcydzieł sztuki antycznej Węgierska oczekiwała przede wszystkim poszanowania oryginalnych tekstów, stojących u podstaw poszczególnych kompozycji. Zmianę zakończenia w *Alceście* na bardziej dramatyczne skłonna była uzasadnić tylko ze względu na konwencję opery, która wymaga wyrazistości, zastosowania zdecydowanie większej amplitudy emocji czy spektakularności efektów niż teatr: „Zakończenie w operze musiało być mniej subtelne jak w tragedii. [...] Wyjąwszy tę małą odmianę, Glück na język tonów przetłumaczył wiernie ideał Eurypidesa”⁴⁶.

Opery związane z okresem starożytności Węgierska porównywała w *Kronice paryskiej* — dużo częściej niż do literatury⁴⁷ — do rzeźby:

Glück jest artystą starożytnym, w całym znaczeniu tego słowa: utwory jego cechuje też sama trzeźwość męska, moc i prawda, która unieśmiertelnia marmury i pisma starożytne. Melodia jego nie marzy, nie rozpryskuje się w marne wykrzykniki, ale myśli, waży, rozumuje; podobna do krasomówstwa, wyraża określone idee z jasnością, właściwą wielkim oratorom; przylega do tragedii, której wtóruje, jak draperia do posągu: słowem, styl muzyczny Glücka ma też piękność linii, którą musiała mieć muzyka starożytna: pod jakąż bowiem formą Grecy pojmowali harmonię? Pod formą dźwięcznej statuy Memnona⁴⁸ (BW 1860, I, 315–316).

⁴⁵ BW 1860, I, 316.

⁴⁶ BW 1861, IV, 603. Analizę tę korespondentka zapowiedziała słowami: „Zamiast mówić o muzyce, której oddać słowami niepodobna, przebiegnijmy treść tragedii Eurypidesa. Muzyk przetłumaczył ją tak wiernie, że partycja pełna greckiego ducha, wydaje się być dosłownym przekładem” (*ibidem*, s. 600).

⁴⁷ Stosunkowo rzadko w artykułach Węgierskiej na temat opery pojawiają się porównania do poezji. O operze Feliciana Davida *Herkulanum* pisała, że „jest więcej dziełem poety niż operzysty”, ale ostatecznie określała kompozytora „muzykiem-kolorystą” (BW 1859, II, 356). „Prawdziwym poetą” nazywała Vincenza Belliniego, ale jego *Capuleti e Montecchi* widziała jako dzieło nieudane, w którym „tkliwy ton najsłodszy z muzyków, nie chciał się ożenić z najsłodszą kreacją poezji” (BW 1859, IV, 488). Dominowała zatem perspektywa oceny jakości literackiej oper tylko według ich przystawalności do dzieła literackiego, na podstawie którego je opracowano (nie tylko w treści, ale w tonie, metaforze, atmosferze, wywoływanym przezeń wrażeniu czytelnicy) — tak jak w recenzji *Ronca i Julii* Gounoda: „Tu szydercza muza Szekspira na zawołanie Gounoda nie przybyła. Ballada nie ma ani oryginalności ani subtelności żłobienia, jakiego wymagało obrobienie muzyczne tego diamentu poezji” (BW 1867, III, 222).

⁴⁸ Definicja ta została zaczerpnięta z artykułu Paula de Saint-Victora (por. *Théâtres*, „La Presse” 27 listopada 1859).

Sformułowania te zostały powtórzone w opublikowanym dziewięć lat później felietonie poświęconym *Ifigenii*, gdzie styl muzyczny kompozytora Węgierska zestawiała ze stylem „Hellenów, którzy sobie wyobrażali harmonię w postaci brzmiącego posągu Memnona”. Autorka dodawała wówczas, że „Glück żłobi tony”⁴⁹. Zdaniem polskiej korespondentki partycje oper podejmujących starożytny temat powinny odtwarzać muzykę tego czasu, która z kolei miała być połączeniem brzmienia natury — jeden z wykutych w skale kolosów Memnona wydawał wszak tajemnicze dźwięki pod wpływem oddziaływania nań temperatury i siły wiatru — oraz pracy muzyka-rzeźbiarza, wznoszącego majestatyczne pomniki. Dopiero ze spotkania tych dwu energii, wedle Węgierskiej, rodziła się muzyczna harmonia.

Dźwięki wydawane przez uszkodzoną statuę, rzekomo przedstawiającą greckiego wojownika, opisywane były albo jako uderzenia w struny harfy, albo jako jęki. Memnon był bowiem synem bogini Eos, którego Zeus po śmierci zaklął w monument, aby każdego ranka jego matka mogła witać go wraz ze wschodem słońca, on zaś miał odpowiadać jej, z żalnością opisując swój los. Nawiązania do postaci Memnona pojawiają się w dziełach polskich romantyków. Drugą ze wskazanych interpretacji posługiwał się między innymi Juliusz Słowacki w *Beniowskim*⁵⁰. Także Cyprian Norwid wspomniał imię Memnona w sensualnym, ale i gorzkim w wymowie liryku *Próby*, opublikowanym w zbiorze *Poezji* z 1863 roku: „Błogosławione jest i obce dalej/ Powietrze, które się jak mirra pali,/ Rozpustujące z dzikiej laurów woni,/ Pomarańcz złotem kąpiące — i niebem,/ Pod którym każdy głąz jak Memnon dzwoni,/ Każdy lazaron, gdy zechce, jest Febem”⁵¹.

Można przypuszczać, że w artykułach Węgierskiej porównanie to funkcjonuje jako znak oszczędności formy muzycznej, z której wykluczono wszystko to, co nie zostało obliczone na wywołanie efektu dramatycznego. To jednocześnie wezwanie do zachowania klarowności i głębokości wyrazu, skoro autorka notowała, że „pieśni Glücka mają wieczystą prawdę namiętności”, a jego styl jest „pełen szczytnej prostoty, ogromny jak nieskończoność”⁵². W komentarzach

⁴⁹ BW 1869, I, 108.

⁵⁰ Dwa odwołania w poemacie Słowackiego mają charakter ironiczny i parodystyczny, na ten temat zob. J. Ścibek, *O porównaniach z komponentem odsyłającym do antyku grecko-rzymskiego w „Beniowskim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Tekst — akt mowy — gatunek wypowiedzi*, red. U. Sokółska, Białystok 2013, s. 114–116.

⁵¹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułcki, Warszawa 1983, s. 475.

⁵² BW 1861, IV, 600.

dotyczących muzyki Glücka, publikowanych w *Kronice paryskiej*, nie brakuje jednak pewnej dozy krytycyzmu, skoncentrowanego szczególnie na „nieruchomości” jego kompozycji, zbyt ścisłym związaniu partycji z tekstem, surowości melodii⁵³, tak różnej od kantyleny Rossiniego czy Belliniego⁵⁴. Zdaje się, że są to momenty, w których do głosu dochodziło przywiązanie Węgierskiej do francuskiej szkoły romantycznej — efektownej oraz emocjonalnej, sprzeciwiającej się porządkowi klasycystycznemu, a jednocześnie zachowującej szacunek wobec sztuki starożytnej.

Zarówno odwołania do rzeźby, jak i malarskie matryce, służą w *Kronice paryskiej* do pełnego zmaterializowania muzyki w postaci rozbudowanych opisów — by posłużyć się tym samym porównaniem — materiału, faktury, kształtu i kolorystyki opery. Jest to wyraz troski polskiej korespondentki o czytelnika, który dzięki temu miałby stać się zdolny do wyobrażenia sobie tego samego, co percypował widz zasiadający w łoży jednego z paryskich teatrów muzycznych. Wielokrotnie na łamach redagowanej przez nią rubryki pojawiały się uwagi dotyczące trudności z oddaniem charakteru muzyki za pomocą słów. „Nowa opera Meyerbeera [*Le pardon de Ploërmel* — przyp. M.K.] — pisała Węgierska — jest zjawiskiem dla całej muzycznej Europy; dlatego staraliśmy się opisać ją jak najwyraźniej, ale któż z opisu pojmie melodię?”⁵⁵. W recenzji *Hamleta* Ambroise’a Thomasa przekonywała, że „opera ma swoją perspektywę, jak pejzaż swoje niwy, doliny, góry, swoje sprzeczności wynikające z zestawienia odmiennych uczuć. Niepodobna opowiedzieć pejzażu, niepodobna opowiedzieć partycji”⁵⁶.

W kontekście krytyki muzycznej Gautiera, zabieg polegający na posługiwaniu się „plastycznym” słownictwem w tekstach poświęconych operze

⁵³ Korespondentka pisała na ten temat: „słuchacz pragnąłby żeby tchnienie melodii częściej poruszało fałdy draperii przylegającej do formy poematu” (BW 1869, I, 110); „Ze stanowiska scenicznego uważa na *Alcesta* Glücka nie jest bez wady. Położenie jedno, nieruchome jak marmurowa grupa na grobowcu; zastygnięcie w powadze, wieczne brzmienie jęczących strun liry, może znużyć uwagę [...]. Ale, same nawet te błędy są pięknościami podniesionymi do szczytu. Jeżeli w ciągu dzieła Glücka czasami nuda się wśliznie, to taka, jaką rodzi zbyt długa kontemplacja szczytnego przedmiotu: rozległego nieba, nieskończonego morza, albo doryckiej świątyni, rysującej linie proste i harmonijne węgły na lazurowym powietrzu” (BW 1861, IV, 600).

⁵⁴ W kronice z czwartego kwartału 1862 roku czytamy: „Muzyka XVIII wieku, której wyobrazicielami dwaj geniusze przejściowi, Mozart i Glücek, jest jutrzemką wschodzącą po czarnej scholastycznej nocy, jutrzemką bładą i chłodną, mającą wdzięk niemowlęcego gwarzenia. [...] Dawne pieśni światowe czynią wrażenie gawota, święte zasklepiają się w monotonii usypiającej... Dawni muzycy nie znali namiętności ani bólu, dwóch strun tak potężnie brzmiących u Beethovena, Donizettiego i Belliniego; nie znali również dowcipu, tej potęgi lotnej, z którą tak umie igrać Rossini” (BW 1862, IV, 464).

⁵⁵ BW 1859, II, 763.

⁵⁶ BW 1868, II, 310.

badacze określają terminem *les transpositions d'art*⁵⁷, przekonując, że próby przekładania muzyki na język właściwy sztukom plastycznym świadczą o tym, iż pisarz wszelkie sztuki widział jako emanacje jednego ideału sztuki. Operze przyznawał jednak szczególną pozycję ze względu na to, że stanowiła syntezę obrazu, słowa i dźwięku, samą muzykę traktował zaś jako język uniwersalny, powstały przed rozproszeniem budowniczych wieży Babel, zrozumiały dla wszystkich narodów⁵⁸. Idea ta przypomina w dużym stopniu Wagnerowską teorię dzieła „totalnego”, wobec której polska felietonistka była akurat wyjątkowo krytyczna, protestując przeciwko „teoriom dzikim, wciskającym się do muzyki klasycznej”⁵⁹. W kronice z drugiego kwartału 1861 roku przekonywała, że zwolennicy Wagnera stawiają sztuce muzycznej zbyt wysokie wymagania. Wydaje się zatem, że obca była Węgierskiej filozoficzna podbudowa idei *correspondance des arts*, a operę traktowała raczej jako połączenie rozmaitych dziedzin sztuki, które wzajemnie „zapożyczają” swój idiolekt, aby zaspokoić wszystkie zmysły odbiorców.

Trzeba jednocześnie wyraźnie zaznaczyć, że skojarzenia związane ze sztukami plastycznymi, zastosowane do opisu dzieł operowych, nie służyły w *Kronice paryskiej* wyłącznie ugruntowaniu przeświadczenia o słuszności idei korespondencji sztuk i nie wynikały tylko z charakterystyki opisywanych przedstawień, ale również z braku odpowiedniego, specjalistycznego słownictwa oraz niedostatków w zakresie wiedzy muzycznej, które łatwo było ukryć pod poetyckim stylem wypowiedzi. Dotyczy to zresztą zarówno praktyki recenzenckiej Gautiera⁶⁰, jak i kompetencji Węgierskiej, a w dalszej perspektywie także wielu polskich krytyków⁶¹. Tym brakiom właśnie zawdzięczamy sensualność opisów oraz ich impresjonizm, ale też nieprecyzyjność lub niekonkluzywność wywodów korespondentki „Biblioteki Warszawskiej”. „Wielkość cechuje dzieła Meyerbeera. Leży ona nie tylko w myśli, czuciu, ale i w planie. Pojmował on kombinacje ogromne, niezmierne kadry, olbrzymie rozwoje...”⁶² — notowała w nekrologu niemieckiego kompozytora. O jednym z fragmentów jego *Afrykanki* pisała natomiast, że „czyni

⁵⁷ E. Hartman, *Gautier the music critic...*, s. 167.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 169.

⁵⁹ BW 1861, II, 656.

⁶⁰ Zob. A.G. Gann, *Théophile Gautier...*, s. 109 i nn.

⁶¹ Por. M. Głowiński, *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław 1984, s. 74 i nn.

⁶² BW 1864, III, 52.

wrażenie tęczy, zaokrąglającej się pomiędzy dwoma burzliwymi chmurami”⁶³. Sformułowania te, czytane w perspektywie wszystkich artykułów Węgierskiej opublikowanych w ramach *Kroniki paryskiej*, świadczą o pełnej świadomości felietonistki — świadomości deklarowanej — o niewystarczalności słowa w sytuacji obcowania miłośnika muzyki, a zarazem krytyka, z arcydziełem sztuki operowej.

Bibliografia

Birbili M., *French-italian legacy in Giacomo Meyerbeer's „Oeuvre”: italian opera's formal structures and the reception of the French Revolution*, [w:] *Meyerbeer and „grand opéra” from The July Monarchy to the present*, red. M. Everist, Brepols, Turnhout 2016, s. 267–285.

Bliżej opery: twórcy — dzieła — konteksty, red. J. Mianowski, R.D. Golianek, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010.

Borkowska-Rychlewska A., *Cienie Norwida i Baudelaire'a. Verdi i Wagner w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] *Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera. Konteksty literatury i kultury*, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Rhythmos, Poznań 2015.

Borkowska-Rychlewska A., „*Pustka feerii wiecznego święta*”. *Refleksja nad sztuką w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, [w:] E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego: studia z historii literatury, teatru i opery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.

Borkowska-Rychlewska A., *Szekspir w operze XIX wieku: romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013.

Bristiger M., *Refleksje na temat muzyki Rossiniego i jej przesilenia w „Semiramidzie”*, [w:] *Twórczość Gioacchino Rossiniego. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Poznań, 28–29 lutego 1992*, red. M. Jabłoński, Ars nova, Poznań 1993.

Gann A.G., *Théophile Gautier and music*, praca doktorska obroniona na Uniwersytecie w Toronto, 1979.

Gautier Th., *Théâtres*, „La Presse” 23 listopada 1853.

Głowiński M., *Próba opisu tekstu krytycznego*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*, seria 2, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

Hartman E., *Gautier the music critic: a successful failure*, „Nineteenth-Century French Studies” 6, 1978, nr 3/4.

Houssaye A., *Le Confessions: souvenirs d'un demi-siècle. 1830–1890*, E. Dentu, Paris 1891.

⁶³ BW 1865, II, 453.

Kracauer S., *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, przeł. A. Sąpoliński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.

Ottlová M., *Oper und traum: „Le pardon de Ploërmel”*, [w:] *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, red. S. Döhring, A. Jacobshagen, Laaber-Verl, Laaber 1998.

Saint-Victor de P., *Théâtres*, „La Presse” 27 listopada 1859.

Sandelewski W., *Rossini*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.

Ścibek J., *O porównaniach z komponentem odsyłającym do antyku grecko-rzymskiego w „Beniowskim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Tekst — akt mowy — gatunek wypowiedzi*, red. U. Sokólska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.

Thérenty M.E., *La case ironique: Delphine de Girardin et Théophile Gautier feuilletonistes*, [w:] *Ironies, entre dualité et duplicité*, oprac. J. Gardes-Tamine, Ch. Marcandier, V. Vivès, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2007, s. 94–109.

Walton B., *1824. Deciphering hyperbole: Stendhal's „Vie de Rossini”*, [w:] *idem, Rossini in Restoration Paris: the sound of modern life*, Cambridge University Press, New York 2007, s. 24–67.

[Węgierska Z.], *Kronika paryzka: literacka, naukowa i artystyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1853–1869.

Will R., *Role reversal: Rossini and Beethoven in early biopics*, [w:] *The invention of Beethoven and Rossini: historiography, analysis, criticism*, red. N. Mathew, B. Walton, Cambridge University Press, New York 2013.

Streszczenie

Opera jako świątynia wszelkich sztuk — refleksje na temat sztuki operowej w Kronice paryskiej Zofii Węgierskiej

W artykule poddano analizie felietony Zofii Węgierskiej publikowane w latach 1853–1869 w „Bibliotece Warszawskiej” poświęcone operze. Felietonistka postrzega tę dziedzinę jako syntezę sztuk — teatru, malarstwa, rzeźby, muzyki i literatury. Jej krytyka operowa posługuje się więc terminologią i środkami wyrazu właściwymi dla opisu innych sztuk. W tym względzie dziennikarkę

szczególnie inspirują twórczość publicystyczna Théophile'a Gautiera i teoria *Gesamtkunstwerk* Richarda Wagnera. W felietonach Węgierskiej odnaleźć można także refleksy romantycznej teorii komparatystycznej Madame de Staël i klasycystycznego „powrotu do źródeł” (*ad fontes*).

Słowa kluczowe: opera, romantyzm, recenzje teatralne, „Biblioteka Warszawska”, Zofia Węgierska (1822–1869)