

Kamil Falentin

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Kamil.Falentin@gmail.com

ORCID: 0009-0001-9315-2315

Nowa perspektywa. Leksykograficzne badania nad afektem w operze przełomu XVIII i XIX w.

New Perspective. Lexicographic Studies on Affect in Opera at the Turn of the 18th and the 19th Century

**Małgorzata Lisecka, *Głos – ciało – scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–1826*,
Seria Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej,
Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2023.**

DOI: 10.12775/LL.3.2024.007 | CC BY-ND 4.0

Głos – ciało – scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768 jest monografią, w której podjęto się opisu, w jaki sposób XVIII- i XIX-wieczny dyskurs słownikowo-encyklopedyczny podchodził do pojęcia uczuciowości w operze włoskiej i francuskiej. Praca ta została wydana w prestiżowej serii Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej przez Wydawnictwo Naukowe UMK w 2023 r. Rozprawa składa się z wprowadzenia, pięciu obszernych rozdziałów i skrupulatnie sporządzonej bibliografii, która w przejrzysty sposób odróżnia źródła słownikowe, wywodzące się z okresu badanego przez autorkę, od innych, na których pracuje. Tym, na co już na po-

czątku warto zwrócić uwagę, jest innowacyjna perspektywa badawcza, którą przyjęła Małgorzata Lisecka, koncentrując swoje rozważania na XVIII- i XIX-wiecznych słownikach muzycznych. Użycie źródeł leksykograficznych w tym przypadku prowadzi do niezwykle interesujących rozważań nad rolą słowników w dyskursie popularnonaukowym na temat afektu w francuskiej i włoskiej operze na przełomie oświecenia i romantyzmu. Chciałbym zwrócić tu uwagę na ich społeczny charakter, ponieważ badaczka stawia tezę, że odbiorcą słowników było w znacznej mierze mieszczaństwo, a głównymi ich czytelnikami – pasjonaci amatorzy, chcący pogłębiać swoją wiedzę. Słowniki i encyklopedie, które bada autorka, to przede wszystkim *Dictionnaire de musique* Jeana-Jacques’a Rousseau (1768), *Dictionnaire de musique* Josse’a Jeana-Oliviera de Meude-Monpasa (1787), *Encyclopédie méthodique* Nicolasa-Étienne’a Framery’ego, Pierre’a-Louisa Gingueného oraz Jérôme’a-Josepha de Momigny’ego (1791 i 1818) oraz *Dizionario e bibliografia della musica* Petera Lichenthala (1826). Tłem badań dla Liseckiej jest trwający już od baroku konflikt stylów muzyki operowej, wywodzących się z Włoch i Francji, oraz szerszy kontekst historyczno-społeczny badań nad operą. Metodologia, jakiej używa autorka, jest zróżnicowana, o czym świadczy to, że zagadnienia w każdym z rozdziałów badane są za pomocą innych, aczkolwiek dokładnie dobranych narzędzi. Metody, jakimi posługuje się Lisecka, wywodzą się z komparatystyki, lingwistyki, antropologii, kulturoznawstwa, muzykologii i oczywiście teatrologii. Wywód badaczki jest spójny, merytoryczny i przekonujący. Wykazuje się ona dużą erudycją, ale też pisze w przystępny, komunikatywny sposób.

W pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Słownik muzyczny: jego kształt i znaczenie od czasów Rousseau*, Lisecka przybliży dyskurs słownikowy i encyklopedyczny XVIII w., zwracając uwagę na jego wzrastającą popularność, w kontekście oświeceniowej gloryfikacji autodydaktyki i kształcenia osób w wieku dorosłym. Autorka wiąże też nowy status słowników z niemiecką koncepcją *Lesesucht*, określającą ekstensywny sposób czytania, wykazując, w jaki sposób forma słownika odpowiada temu modelowi czytelnictwa. W rozdziale tym badaczka nakreśla różnice formalne między słownikiem a encyklopedią w nawiązaniu do idei gromadzenia, systematyzowania i komunikowania wiedzy jako jednego z programów oświeceniowych, podkreślając też utopijne oblicze encyklopedii jako projektu charakterystycznego dla tego wieku. W ostatniej części Lisecka przywołuje Rousseau i jego *Dictionnaire de musique*, będący podłożem dyskursu muzycznego na temat tworzenia haseł w słownikach i encyklopediach muzycznych. Zestawia ona dzieło tego autora z uwagami jego krytyków, takich jak de Momigny i Jean-Philippe Rameau, w celu zbadania form dyskursu słownikowego i wykazania ich polemicznego charakteru.

Drugi rozdział, *Jak działała muzyczna retoryka uczuciowości? Wokół pojęcia afektu w słownikach muzycznych przełomu wieków*, autorka zaczyna od zauważenia, że hasło „afekt” przestało pojawiać się w XVIII-wiecznych słownikach (a przy tym i w dyskursie muzycznym), aby powrócić w XIX stuleciu. Lisecka twierdzi jednak, że francuskie pojęcie *affection* nie tyle „zniknęło”, ile raczej

przekształciło się, a odniesienia do niego można znaleźć w innych hasłach słownikowych. W dalszej części autorka nakreśla zakres pojęciowy afektu, jego pochodzenie, typologię oraz związki z retoryką muzyczną. Śledzi jego różne warianty i reinterpretacje w hasłach słownikowych oraz próbuje przypisać odpowiadające mu tempo muzyczne. Następnie bada go w odniesieniu do teorii sztuki XIX w., w kontekście myśli kartezjańskiej i postkartezjańskiej, skupia się na fizjologii afektu (przy okazji przedstawia, w jaki sposób afekty miały być odgrywane przez aktorów-śpiewaków) oraz charakteryzuje różne typologie i katalogi afektu. Rozdział kończy analizą związków między afektem i harmonią oraz afektem i ekspresją, konkludując, że pod koniec XVIII w. opera „z instytucji arystokratycznej – przekształca się w instytucję mieszczańską” (s. 106).

Następny rozdział, *Opera jako fantazmat: afektywność teatru operowego wobec jego funkcji społecznych*, autorka dedykuje operze i teatrowi operowemu, skupiając się na ich społecznych, kulturowych i instytucjonalnych kontekstach. Postrzega teatr operowy jako miejsce „wspólnego doświadczenia muzycznego na złożonym poziomie społecznym” (s. 159), gdzie odbiorcy przychodzili nie tylko po to, aby oglądać operę, ale też po to, aby być oglądanymi. Autorka bada też pochodzenie i przemiany afektu operowego w dyskursie słownikowym na przełomie dwóch epok, wyróżniając przede wszystkim sentymentalny typ afektywności. Wyjaśnia też, dlaczego to właśnie opera zdobyła popularność i uznanie w kręgu mieszczaństwa. Dalsza część rozdziału skupia się głównie na Operze Paryskiej, która staje się przykładem przekształcenia funkcji teatru operowego wobec zmian społecznych, jakie zaszły w wyniku Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Badaczka nazywa teatr operowy utopijnym fantazmatem i stwierdza, że winą za niemożliwość jego realizacji „teoretycy obarczali po równo kompozytorów, wykonawców i słuchaczy” (s. 203).

Czwarty rozdział, *Afekt i aktorstwo operowe w słownikach muzycznych*, podejmuje temat aktorstwa w operze oraz stanowi dalszy ciąg rozważań nad afektem. Autorka podnosi tu kwestię tego, jak wykonawców postrzegali ówczesni twórcy słowników i encyklopedii, oraz tego, jakie wymogi były przed nimi stawiane. Wychodzi od debaty na temat aktorstwa i śpiewu, interesującej ówczesnych teoretyków, a mianowicie przybliża problem: czy można być jednocześnie dobrym aktorem i śpiewakiem operowym? Lisecka podkreśla fantazmatyczny charakter tego dyskursu ze względu na nierealne oczekiwania, jakie mieli wobec wykonawców pisarze słowników. Badaczka charakteryzuje idealne cechy wykonawcy operowego wpisujące się w ówczesnie obowiązujący kanon, które to cechy pozwoliłyby na ukazanie afektu i różnych odmian uczuciowości w dziele operowym. Autorka kończy rozdział fascynującą analizą zanikającego fenomenu kastrata w teatrze operowym, które to zanikanie spowodowały przemiany zachodzące w estetyce, gustach oraz moralności społeczeństwa między barokiem a oświeceniem. Kastrat w XVIII w. staje się przedmiotem abiektu (za Julią Kristevą) dla odbiorców operowych, przez co jego obecność przestaje być pożądana. Wynika to z tego, że „kastrat nie mieści się w oświeceniowym binarnym modelu płci, a jednocześnie dokonuje rozłamu w tym modelu [...]” (s. 262).

W *Dziele operowym a zagadnieniach afektywności w słownikach muzycznych* Lisecka przygląda się operze przede wszystkim z perspektywy muzykologicznej. Zaczyna od podziału gatunkowego nie tylko w kontekście stylów muzycznych – włoskiego i francuskiego – ale też ich relacji z afektami. Następnie autorka analizuje i opisuje wszystkie elementy dzieła operowego, zaczynając od jego „ramy semantycznej” (tj. jego otwarcia w postaci introdukcji instrumentalnej i zamknięcia) oraz jego struktury: od strony formalnej, z podziałem na akty – porządkowej, obejmującej uwerturę, antrakty i intermedia. Bada też różnorodne rodzaje arii, recytatywy oraz partie chóralne i instrumentalne pod kątem uczuciowości. Krótki fragment został poświęcony też baletowi, jednak przeprowadzona analiza ma charakter raczej pobieżny. Na końcu Lisecka krótko odnosi się do dalszych losów dyskursu słownikowego, dotyczącego afektu w romantyzmie. Zaznacza, że konflikt między stylem włoskim a francuskim zostanie zmarginalizowany na rzecz rosnącego wpływu kultury niemieckiej oraz że „wszechstronna transgresywność romantyzmu rozsądzi także [...] ramy repertuaru afektów opierającego się na zachodniej estetyce i na koncepcji patosu” (s. 326), po czym zastąpi go poszerzonymi romantycznymi koncepcjami dotyczącymi uczuciowości.

Monografia Liseckiej jest szczegółowym, a zarazem wszechstronnym spojrzeniem na afektywność opery ukazanej na tle zmian w myśli społecznej, kulturowej i muzycznej na przełomie dwóch epok. Autorka postrzega operę nie tylko jako formę teatralno-muzyczną oraz gatunkową, ale też jako instytucję społeczną o charakterze panoptykonicznym, ważną dla ówczesnego dyskursu muzycznego oraz potrzeb, wartości i aspiracji klasy średniej. W swoich rozważaniach Lisecka ilustruje przemiany, jakie zaszły w zbiorowej i prywatnej uczuciowości, przy okazji podkreślając, dlaczego to właśnie opera, a nie muzyka kameralna czy kościelna, była najlepszym nośnikiem afektów w epoce nowożytnej. Badaczka wypełnia tym samym lukę w myśli badawczej o afektywności opery XVIII-wiecznej, stosując przy tym innowacyjną dla polskich badań nad operą perspektywę leksykograficzną, co czyni jej pracę oryginalną i potrzebną. Co więcej, książka ta może okazać się wartościowa nie tylko dla operologów, ale także dla badaczy wczesnej popkultury oraz fantropologów, jako że refleksja nad afektem łączy te dziedziny. Jednym z ciekawszych wątków, który przewija się przez całą pracę, jest to, jak ważny dla dyskursu słownikowego i encyklopedycznego w kontekście muzyki okazuje się Rousseau, jako że hasła pisane przez kolejnych teoretyków są nawiązaniem do jego tekstu bądź odpowiedzią nań. W ten sposób autorka podkreśla znaczenie myśli genewskiego filozofa dla kultury europejskiej. Obszerna egzemplifikacja źródeł słownikowych i encyklopedycznych (warto tu jednak zwrócić uwagę na przeważającą liczbę źródeł francuskich, które musiały widocznie bardziej interesować autorkę), przejrzysta i metodyczna analiza oraz przystępny, aczkolwiek specjalistyczny język czynią tę pozycję otwartą też na odbiorców spoza kręgów specjalizujących się w tym temacie. *Głos – ciało – scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–182* wnosi nową, świeżą perspektywę do polskich badań muzykologicznych.