

Kraków, 17 listopada 2018

dr hab. Iwona Puchalska
Katedra Komparatystyki Literackiej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

UNIwersYTET WARSZAWSKI
WYDZIAŁ POLONISTYKI
wpłynęło dnia 30. 11. 2018

Recenzja pracy doktorskiej
magistra **Marcina Boguckiego**

Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej

napisanej pod kierunkiem
prof. dr. hab. Leszka Kolankiewicza

Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Kultury Polskiej
Warszawa 2018

„Nie jest to temat nowy, co jeszcze bardziej utwierdza mnie w słuszności podjętego kierunku badań” (s. 23) – ta deklaracja Autora, mimo że zabarwiona paradoksem, bardzo dobrze ujmuje istotę rzeczy. Temat szaleństwa w operze rzeczywiście był już wielokrotnie i na różne sposoby eksplorowany i zdawałoby się, że dorzucić do niego jakiegokolwiek nowe elementy jest zadaniem niemożliwym. Takie onieśmielające „wielkie tematy” mają jednak to do siebie, że stanowią wdzięczny materiał do rewizji nawarstwiających się ustaleń, odświeżenia spojrzenia i wreszcie – co ważniejsze niż się zdaje – przypomnienia i weryfikacji konstatacji już poczynionych. W humanistyce nie istnieje przecież temat raz na zawsze zamknięty, a już na pewno szaleństwo w operze nie jest takim tematem na gruncie polskim. Trudno powiedzieć wprawdzie, że praca pana Boguckiego ów temat w polskich badaniach inicjuje (pisano o nim, choć przede wszystkim w odniesieniu do konkretnych utworów), ale ma tę niewątpliwą zasługę, że zbiera i syntetyzuje istniejące nurty refleksji. Faworyzuje przy tym szczególnie optykę antropologiczno-kulturową, w jej obrębie zaś – myśl Foucaulta, przy czym Autor zapowiada jej uzupełnienie perspektywą feministyczną i genderową (s. 53). Formułuje jednocześnie pytania, które można uznać za wiodące dla całej pracy: „w jaki sposób kobiety są przedstawiane jako bardziej podatne na działanie szaleństwa oraz jak mężczyźni popadający w obłąd podlegają procesowi feminizacji” (s. 31).

Określając optykę, w jakiej obserwować będzie wybrane aspekty szaleństwa w operze, Autor stara się opisać istniejący stan badań, zarazem nakreślając swój horyzont badawczy. Czyni to sumiennie, gromadząc funkcjonalną, reprezentatywną i bogatą międzynarodową bibliografię przedmiotu. Oczywiście można by w niej wskazać pewne luki, które są nie do uniknięcia przy tak często i na różne sposoby opracowywanym zagadnieniu (choćby z powodów językowych – pan Bogucki, oprócz bibliografii polskiej, operuje przede wszystkim pracami anglo- i niemieckojęzycznymi), nie byłby to jednak zarzut poważny, gdyż zgromadzony korpus tekstów stanowi wystarczający materiał do opracowania wybranego tematu.

Znakomitym konceptem zawartym w pracy, wzorcowo ilustrującym założenia metodologii antropologiczno-kulturowej, a zarazem właściwej jej retoryki, jest idea konfrontacji dwóch, jak pisze Autor, „instytucji” – teatru anatomicznego i teatru operowego (s. 42 – 43). Jak stwierdza pan Bogucki, łączy je „sama koncepcja widowiska dostarczającego bogatych doświadczeń zmysłowych, uzbrojonego w moralne przesłanie mające na celu integrację społeczności oraz przynoszącego splendor jego organizatorom” (s. 43). Analogia z teatrem anatomicznym pozwala ukazać kilka ważnych spraw naraz: demonstruje m.in. filozoficzne i światopoglądowe zaplecze opery, jej funkcje społeczne, jej relacje z dyskursem władzy oraz dyskursem wiedzy, wreszcie jej podglebie estetyczne i instytucjonalne. Zestawienie to uzasadnia również zastosowaną przez Autora w poszczególnych rozdziałach strategię przedstawiania wybranych aspektów operowego szaleństwa poprzez zgrupowanie korespondujących ze sobą przykładów dzieł operowych wokół jednego zagadnienia, uznanego za emblematyczne dla danego okresu rozwoju opery. Mamy więc do czynienia z praktyką interpretacyjną stanowiącą fuzję krytyki tematycznej i studium przypadku.

Praca jest wartościowa, stymulująca intelektualnie, wypełniona inspirującymi spostrzeżeniami, kunsztownie skomponowana i przyjemna w lekturze. Prezentuje samodzielne spojrzenie badacza o wyraźnie zarysowanej indywidualności. Jej ogólnie wysoki poziom nie ulega wątpliwości – co konstatując tytułem oceny ogólnej, skupię się w dalszym ciągu recenzji przede wszystkim na kontrowersjach i pytaniach, które rodzi rozprawa – które musi rodzić niejako siłą rzeczy, jako propozycja oryginalna, w której, jak to wprost deklaruje Autor, „ważniejsza od zestawu informacji będzie narracja” (s. 53). W takiej optyce niezbyt fortunnym pomysłem jest rozpoczęcie pracy od opisu filmu *Opera* Dario Argento, potraktowanego jako rodzaj inicjalnego „argumentum”. Taki początek jest intrygujący, ale efekt zaskoczenia i zaciekawienia niszczy nadmierna rozciągłość opisu. Przez pierwszych 13 stron lektury czytelnik może mieć przy tym wątpliwości, czy aby na pewno czyta właściwą pracę,

odpowiadającą tytułowi, dlatego że tematami dominującymi w tym filmie, a w każdym razie w jego parafrazie dokonanej przez pana Boguckiego, jest okrucieństwo, tajemnica i zbrodnia – szaleństwo pojawia się na dalszym planie. Tym samym z całą mocą uwidacznia się arbitralność doboru tej akurat, a nie innej (jak to określa Autor) „wariacji na temat *Upiora w operze*”. Opór może budzić także – stanowiące rodzaj konkluzji tegoż „argumentum” – potraktowanie figury filmowego inspektora Santiniego jako modelu „każdego operowego fana”. Trudno tę figurację uznać za przekonującą deklarację postawy badawczej – demaskuje ona niestabilną optykę poznawczą (niebezpiecznie kojarzącą się z „krytyką fanowską”) i byłby na miejscu raczej w eseju niż w pracy pisanej z myślą o uzyskaniu tytułu naukowego. Wprowadzenie to jest więc raczej niefortunne, zarówno jako zabieg retoryczny, jak i jako figuratywna prezentacja założeń przyświecających pracy – a że tak należy je odczytywać, wskazuje fakt, że tę samą strategię – otwierania poszczególnych rozdziałów parafrazą filmów – stosuje Autor w dalszych częściach rozprawy. W rozdziale „Lament i początki sceny szaleństwa w operze XVII wieku” takim inicjującym wywód filmem jest „teledysk” towarzyszący nagraniu *Lamentu nimfy* Monteverdiego w wykonaniu Anny Prohaski, w którym dokonano „inscenizacji” tego madrygału w ośrodku psychiatrycznym. „Skąd pomysł umieszczenia teledysku w przestrzeni szpitala psychiatrycznego?” – pyta Autor, wykorzystując film jako wprowadzenie do refleksji nad formą lamentu jako swoistego prototypu sceny szaleństwa – „elementu funkcjonującego w podobny sposób jako wyzwanie dla konwencji” (s. 60). Pomijając już fakt, że włączenie lamentu w obszar wyobraźniowości związanej z szaleństwem wydaje mi się nieprzekonujące (przede wszystkim w świetle poetyki afektów, której Autor skądinąd poświęcił sporo uwagi), odpowiedź na pytanie, „skąd pomysł szpitala psychiatrycznego” może być obcesowo cyniczna: bo taka jest moda inscenizacyjna, za którą niekoniecznie musi stać przemyślana koncepcja egzegetyczna – bo pomysł ubierania bohatera w kitel wariata jest jednym z ogranych motywów przewodnich współczesnej reżyserii. Problem autorytetu wykładni reżyserskich jest przy tym dla rozprawy niebagatelny, ponieważ realizacje filmowe pełnią w wywodach pana Boguckiego bardzo istotną funkcję, nie ornamentacyjną, lecz strukturalną – jak już wspominałam, każdy następny rozdział konsekwentnie jest otwierany szczegółową parafrazą wybranych realizacji filmowych, stanowiących rodzaj wprowadzenia w poszczególne aspekty operowego szaleństwa, z którymi dany film mniej lub bardziej jawnie dialoguje. W rozdział „Szaleństwo w operze XVIII wieku – motyw Orlanda” wprowadza *Aria* Roberta Altmana, w rozdział „Szaleństwo w operze XIX wieku – szalone z miłości” – *Piąty element* Luca Bessona, w rozdział „Opera i histeria. Inspiracje psychoanalityczne na przełomie XIX i XX wieku” – *Parsifal* Hansa-Jürgena Syberberga, a na zakończenie zostaje przywołana – w sposób dla

przyjętej strategii dość oczywisty – *Medea* Piera Paolo Pasoliniego. Autor naświetla historyczne zjawiska i toposy kulturowe ich współczesnymi artystycznymi przetworzeniami – przetworzeniami nie tylko dobranymi w sposób arbitralny, ale i nacechowanymi dezynwolturą interpretacji reżyserskiej, zazwyczaj nie liczącej się z realiami kulturowymi genetycznymi dla opisywanych oper lub obojętnej wobec nich. Dezynwolturą, która może być wartościowa artystycznie, ale jest mało przydatna egzegetycznie.

Wprowadzenie kontekstów filmowych do pracy rodzi bardzo wiele pytań – na przykład pytanie o zasadność takich a nie innych konfiguracji utworów czy też o zasadność zastosowania w rozprawie doktorskiej o profilu historycznym („dzieje motywu”) ahistorycznej wykładni kinematograficznej. Tym bardziej, że relacyjność między przywoływanymi filmami a aspektami operowego szaleństwa jest nie tylko implicytna – podsumowuje ją konkluzja pracy, dotycząca nie tyle funkcjonalności i ewolucji kategorii szaleństwa w operze, co relacji między operą a sztuką filmową. Stwierdzając – śladem Slavoja Žižki, choć akurat w tym momencie wywodu jego nazwisko nie jest przywołane – że „z ducha opery powstała psychoanaliza”, Autor stawia hipotezę, że „dwudziestowieczna energia nieświadomości, którą można odnaleźć w operze, znalazła ujście w innym medium” – w kinie (s. 261). Na szczęście nie jest to hipoteza wiążąca ani konkludująca – Autor prezentuje także inne możliwości, pisząc: „Istnieje jednak inna opowieść na temat opery dwudziestowiecznej. Nie umarła ona do końca, lecz zyskała samoświadomość. Dzięki temu mogła wejść w nową fazę rozwoju. Od początku XX wieku na deskach operowych będą się pojawiać regularnie szaleni osobnicy (obu płci). Mogłaby powstać o nich osobna praca – tak licznie zaludniają oni partytury” (s. 261). Stwierdzenie to można potraktować jako uzasadnienie pominięcia w pracy takich narzucających się przecież przykładów przedstawień szaleństwa w operze jak choćby *Życie z idiotą* Alfreda Schnittkego. Można przypuszczać, że w opinii Autora większość dwudziestowiecznych kompozycji operowych należy już do nurtu ponowoczesnego, nie wchodzi więc w zakres pracy zakreślony pojęciem nowoczesności; nie jest jednak jasne, w którym miejscu należałoby sytuować (i chronologicznie, i ideowo) granicę między nimi, skoro przywoływane w rozprawie realizacje filmowe – współtworzące przegląd dziejów motywu w epoce nowoczesnej – są całkiem niedawne (*Piąty element* Bessona na przykład jest wszak późniejszy np. od wspomnianego *Życia z idiotą*).

Rozumienie nowoczesności w pracy jest zresztą w ogóle problematyczne. Na pewnym etapie rozważań wstępnych Autor kontrapunktuje patronacką dla swojej „narracji” myśl Foucaulta koncepcją Bermana, od którego przejmuje definicję nowoczesności „rozumianej, z jednej strony, jako kult indywidualizmu oparty na tradycji renesansowego humanizmu, w

którym kluczową rolę odgrywa jednostkowe doświadczenie, z drugiej strony zaś racjonalistyczny projekt oparty na siedemnastowiecznej filozofii naturalnej” (s. 39). Za Bermanem postrzega również pan Bogucki nowoczesność jako zakorzenioną już w wieku XVI, przy czym koniec wieku XVIII znaczy koniec „pierwszego etapu nowoczesności” (s. 39). Nie została jednak w pracy uzgodniona relacja tak definiowanej nowoczesności do nowożytności, przede wszystkim zaś – powraca znowu pytanie o zasadność zastosowania w tytule określenia „w epoce nowoczesnej”. Jeśli zaczynamy od Monteverdiego, a kończymy na „teledysku” z 2013 roku, to jakie utwory operowe należy uznać za nienależące do epoki nowoczesnej? Być może więc tytuł powinien brzmieć po prostu „dzieje motywu”? Pojęcie nowoczesności było jednak (jak przypuszczam) potrzebne Autorowi do usunięcia poza krąg rozważań większości produkcji operowej XX i XXI, w której, jak sam zauważa, roi się wręcz od szaleńców. Na jakich prawach jednak w takim razie zostały wprowadzone konteksty kinematograficzne w postaci realizacji filmowych pochodzących z II połowy wieku XX, a nawet z wieku XXI, skoro rezygnujemy z obserwacji oper tworzonych w tym czasie?

Z kwestią zakresu czasowego wiąże się także inny problem: niezgodnienia horyzontów estetycznych i antropologicznych w odniesieniu do wieku XVII. Otóż Autor traktuje diagnozy Foucaulta jako uniwersalne dla całego stulecia, nie uwzględniając odmienności poszczególnych krajów i właściwych im kultur – tymczasem w odniesieniu do opery, zważywszy różnorodność jej tradycji lokalnych, motywowaną względami politycznymi (np. odmiennością systemu władzy) taka uniwersalizacja musi prowadzić do mylących uproszczeń. Czym innym były wszak praktyki społeczne, a zarazem praktyki opery w siedemnastowiecznej Italii, a czym innym w absolutystycznej Francji. Mimo że konstatacje Foucaulta dotyczące przemian światopoglądowych motywowanych filozoficznie (sygnowanych głównie autorytetem Kartezjusza) poddają się zasadniczo pewnej generalizacji, to już praktyka społeczna i praktyka artystyczna, w tym operowa – nie. Refleks tego pojawia się zresztą w pracy, zostaje jednak – niesłusznie – zbagatelizowany; otóż Autor pisze: „jeśli renesans rozwiązuje szaleństwu język, barok (czy też klasycyzm w terminologii Foucaulta) – mimo eksponowania – każe zamilknąć” (s. 26). Otóż synonimiczne – bez dalszych wyjaśnień – potraktowanie kategorii baroku i klasycyzmu (jakkolwiek byśmy je definiowali) musi budzić sprzeciw. Upominam się przy tym nie o różnice estetyczne czy stylistyczne (bo na płaszczyźnie muzycznej mówimy w tym okresie o baroku w operze, niezależnie od lokalnych odmian gatunku i kraju pochodzenia dzieł), lecz o różnice społeczno-kulturowe, stanowiące wszak podstawę zaprezentowanej w rozprawie pana Boguckiego narracji. Należy jednak dodać, że chociaż w deklaracjach wstępnych Autor zaciera to zagadnienie, to w opisie poszczególnych

dział uwzględnia zaplecze społeczno-kulturowe ich powstania; problem istnieje więc szczęśliwie nie na poziomie analiz i interpretacji, lecz na poziomie ogólnej wykładni założeń rozprawy, w której używane kategorie nie zostały należycie uzgodnione.

Niezależnie od wskazanych powyżej słabszych stron rozprawy, chcę na koniec powtórzyć, że jest to praca wartościowa, dowodząca dobrej znajomości założeń antropologii kulturowej i historii opery oraz, co chyba najważniejsze, samodzielności myślowej Autora i Jego wyrazistej indywidualności badawczej, dzięki której potrafił on przedstawić wielokrotnie już opisywane zagadnienie w oryginalny sposób. O ile niektóre założenia rozprawy lub zawarte w niej koncepcje interpretacyjne (np. próba włączenia lamentu w obręb topiki szaleństwa) mogą wydawać się dyskusyjne, nie ulega wątpliwości szeroka wiedza pana Boguckiego na temat teatru muzycznego i jego filmowych afiliacji. Poszczególne opery omawiane są ze znajomością przedmiotu, na bogatym tle faktograficznym i lektura poświęconych im partii przynosi duże korzyści poznawcze oraz sporo rzetelnych informacji.

Konkludując: w mojej opinii rozprawa spełnia wymagania stawiane pracom doktorskim. Wnoszę o dopuszczenie pana magistra Marcina Boguckiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Ywona Puchalska