



26–27.11.2025



II INTERDYSCYPLINARNA KONFERENCJA OPEROLOGICZNA

ALCHEMIA OPERY
INGREDIENCJE – RECEPTURY – PROCEDURY

 INSTYTUT SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK



Małgorzata Budzowska – profesorka w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Research Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Drama w University of Oxford. Filolożka klasyczna i teatrolożka. Autorka dwóch książek: *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine’a* (Warszawa 2010) i *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej* (Łódź 2018), współautorka leksykonu *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów* (Łódź 2020) oraz rozdziałów w książkach i artykułach z dziedziny literaturoznawstwa i teatrologii. Kierowniczką projektu NCN OPOUS *Krytyczne deziluzje. Refiguracje w polskim teatrze postdramatycznym* (2025-2028).

„IDIOTYCZNA” SAMOTNOŚĆ W CZASACH POLIKRYZYSU – OPERA INTYMNA KRZYSZTOFA WARLIKOWSKIEGO

Wystąpienie podejmuje próbę fenomenologicznej analizy tragizmu ontologicznej bezdomności i samotności tytułowego bohatera powieści Fiodora Dostojewskiego (*Idiota*), rozpisanej scenicznie przez Krzysztofa Warlikowskiego w inscenizacji opery Mieczysława Weinberga (Salzburg, 2024). Przedmiotem namysłu będzie performatywna dynamika ujawniania tragicznej sytuacji człowieka, tytułowego „idioty”, realizowana w warstwie aktorskiej, muzycznej i medialnej. Tragiczny „idiotyzm” księcia Myszkina rozważany będzie, zgodnie z zamysłem inscenizacji, we współczesnych kontekstach politycznych jako postawa uważności i współczucia zderzona z normą władzy i kapitału, zarządzanych logiką przemocy. Scena teatralna postrzegana będzie w kontekście Derridańskiej (i Husserlowskiej) *epoché*, jako doświadczenie zdystansowanej analizy „bycia-w-świecie” kontrapunktowane jednoczesną świadomością pozostawania w silnym splątaniu ze światem. Teatralny „bracketing” Warlikowskiego przesuwając akcenty z re-prezentacji na prezentację – obecność i doświadczenie, wytwarzane dynamiką całości dzieła operowego, w którym jego poszczególne elementy tworzą splecione klącze wzajemnych zależności, sięgające daleko poza scenę teatralną. Dlatego proponowane w wystąpieniu podejście badawcze, wychodząc od koncepcji teatralnej *epoché*, dążyć będzie do ukazania dzieła Warlikowskiego w perspektywie fenomenologii niehierarchicznego „zanurzenia w świecie” Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Opera z Salzburga, plasując się w spektrum pomiędzy dystansem a zaangażowaniem, akcentuje bowiem niemożność nadania jednoznacznego sensu doświadczaniu świata w czasach polikryzysu.



Jakub Chachulski, adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, członek zespołu redakcyjnego serii Monumenta Musicae in Polonia, absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Autor publikacji z zakresu estetyki muzycznej i

filozofii muzyki, w ostatnich latach zajmuje się głównie twórczością sceniczną Józefa Elsnera. Autor m.in. katalogu tematycznego świeckich utworów Józefa Elsnera, polskiego przekładu dzienników podróży Charlesa Burneya oraz monografii *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*.

POCHWAŁA (SCENICZNEJ) NIEKONSEKWENCJI. WOKÓŁ PROBLEMÓW STRUKTURALNYCH I DRAMATURGICZNYCH OPERY PRZEDNOWOCZESNEJ

Jednym z wątków regularnie powracających w osiemnastowiecznych i późniejszych krytykach tradycyjnego modelu strukturalnego opery są zarzuty o niedramatyczność i brak prawdopodobieństwa. Milczącym założeniem tego stanowiska wydaje się najczęściej przekonanie, iż kształt muzyczny spektaklu operowego – a zwłaszcza jego makrostruktura, rozumiana jako dobór i układ współczynników formy takich jak arie i ansamble – powinien dać ująć się jako wyznaczany w pełni przez funkcje spełniane w stosunku do akcji dramatycznej. Oczekiwania te i wypływające z nich krytyki w pewnej części uchylił Carl Dahlhaus, w swojej pracy poświęconej dramaturgii opery włoskiej demonstrując swoistość operowych konwencji jako odrębnego od niemuzycznych gatunków dramatycznych modelu reprezentacji akcji. Nie wszystkie jednak podnoszone problemy dają się wytłumaczyć w ten sposób. Idąc inną drogą, w swoim wystąpieniu – nie pretendującym do gruntownej rewizji stany badań, lecz proponującym raczej pewne przesunięcia akcentów – chciałbym zaproponować ujęcie przyjmujące niedramatyczne determinanty makrostruktury za współtworzące – na równi z dramatycznymi – estetyczne oblicze przednowoczesnego dzieła operowego.



Magdalena Dziadek (ur. 1961) ukończyła studia z teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach, doktoryzowała się i habilitowała w Instytucie Sztuki PAN na podstawie prac poświęconych polskiej krytyce w muzycznej w XIX wieku. Jest autorką książek i artykułów poświęconych polskiej i środkowoeuropejskiej kulturze muzycznej XIX i I połowy XX wieku. Jest profesorem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

„PIOSENKOWOŚĆ” OPER MONIUSZKI JAKO OKREŚLENIE ICH GENRE'U – OPINIE XIX- WIECZNYCH ŚWIADKÓW

Recenzując piąte przedstawienie warszawskie *Halki* w 1858 roku, Józef Kenig wynalazł na jej określenie gatunkowe termin „piosenkowość”. Charakterystykę opery jako dzieła złożonego z „piosenek” podchwycili i inni obserwatorzy, przeszła ona także na kolejne dzieła sceniczne Moniuszki: *Jawnutę*, *Widma*, *Straszny dwór*. Niniejszy referat jest próbą usystematyzowania opinii o „piosenkowości” oper Moniuszki i wyjaśnienia tego konceptu w odniesieniu do

wiedzy krytyków o znanych im operach europejskich. Podjęta zostanie także próba uzasadnienia w/w opinii poprzez rekonstrukcję procesu kształtowania się idiomu operowego Moniuszki w jego „latach nauki”.



Ryszard Daniel Golianek, profesor dr hab., pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań naukowych pozostaje historia muzyki XIX wieku, a także twórczość operowa. Jest autorem dziesięciu monografii, m.in. *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (1998); *Juliusz Zarębski. Człowiek – muzyka – kultura* (2004); *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatońskiego* (2012), *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (2019), a także prac popularnonaukowych: *Zrozumieć operę* (2009), *Przewodnik po muzyce Mahlera* (2012) oraz *Reżyserski teatr operowy XXI wieku: nurty i twórcy* (2020). Ostatnio wraz z Ziemowitem Wojtczakiem opublikował książkę *Operowe światy Stanisława Moniuszki. Dzieła i ich konteksty gatunkowo-stylistyczne* (2023).

PARODIA PROCEDUR I NORM OPEROWYCH JAKO IDEA DRAMATURGICZNA W OPERZE KOMICZNEJ

Dwa podstawowe XVIII-wieczne gatunki operowe, opera seria i opera buffa, cechowały się odrębnymi rozwiązaniami dramaturgicznymi i muzycznymi. W ówczesnej teorii muzyki podejmowano przede wszystkim zagadnienia estetyczne dotyczące opery seria, którą traktowano jako prawdziwy dramat i najważniejszy typ spektaklu muzycznego. Jednak opera buffa, początkowo mająca pełnić funkcje wyłącznie rozrywkowe, pod koniec XVIII wieku zyskała walor żywego, poruszającego spektaklu, którego wydźwięk wykraczał daleko poza pierwotną tematykę farsową.

Przedmiotem referatu będą rozwiązania stosowane przez twórców opery komicznej i odnoszące się do kwestii stylistyczno-gatunkowych opery seria. Konwencjonalne normy poważnej opery, sposoby konstrukcji muzycznej oraz kategorie estetyczne przynależne operze seria stały się tematami wielu dzieł opery komicznej, w których parodystyczne odniesienia do opery poważnej konstruowały zasadnicze lub poboczne elementy dramaturgiczne. W toku referatu te przejawy parodii zostaną wyspecyfikowane i usystematyzowane – zakres nawiązań i odniesień jest tu bardzo szeroki i sięga od wykorzystywania pojedynczych elementów opery seria (np. przejście modelu *aria di paragone* w arii Fiordiligi *Come scoglio* z Mozartowskiego *Così fan tutte*) po całościową koncepcję dramaturgiczną (np. w operze komicznej *L'opera seria* Floriana Gassmanna).



Grażyna Golik-Szarawarska, dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego, historyczka teatru, filolożka polska. . Dyscyplina wiodąca nauki o kulturze i religii; dyscyplina dodatkowa nauki o sztuce. Szczegółowe obszary badań naukowych obejmują: historię teatru w perspektywie porównawczej teorii nauk humanistycznych; studia interdyscyplinarne z perspektywy nauki o sztuce teatru; polską kulturę teatralną; refleksję teatrologiczną polskich filologów klasycznych; recepcję antyku w teatrze i dramacie polskim i powszechnym; krytykę teatralną drugiej połowy XIX wieku; historię teatru muzycznego. Zatrudniona na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w Instytucie Nauk o Kulturze. Członkini kilku towarzystw naukowych w tym, przez jedną kadencję wiceprezesa Koła Katowickiego Polskiego Towarzystwa Filologicznego. Współpracowała z Ośrodkiem Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowowschodniej OBTA Uniwersytet Warszawski. Była członkinią Rady Naukowej „Notatnika Teatralnego”. Uczestniczyła z referatami w około 40 konferencjach naukowych krajowych i zagranicznych. Autorka dwóch monografii, rozdziałów w zbiorowych monografiach tematycznych i artykułów w czasopiśmie polskich i zagranicznych. Redaktorka dwóch monografii wieloautorskich. Edytorka tomu korespondencji. Kierowała grantami KBN oraz projektami w ramach badań statutowych. Wypromowała troje doktorów.

KONCEPCJA *GESAMTKUNSTWERK* W TWÓRCZOŚCI PROFESORA TADEUSZA ZIELIŃSKIEGO (1859-1944)

Na wstępie twórczość naukowa i artystyczna Profesora Tadeusza Zielińskiego usytuowana zostanie w perspektywie tradycji filozoficzno-estetycznej Johanna Wolfganga von Goethego, Richarda Wagnera i Friedricha Nietzschego. Konteksty badawcze dotyczące problematyki związków pomiędzy teatrem a rytuałem, teatrem a świętem oraz neoromantycznego konceptu teatru jako świątyni religii sztuki pozwolą przywołać problematykę koneksji tragedii antycznej i nowożytnej opery. W konsekwencji Wagnerowska koncepcja *Gesamtkunstwerk*, dotycząca relacji różnych sztuk w przedstawieniu, znajdzie odniesienie do natury starożytnej chorei, co pozwoli umieścić kwestię w kręgu zainteresowań uczonego. W toku analitycznym spuścizny Zielińskiego zastosowana zostanie kategoria badawcza „idea opery”, korespondująca z jego koncepcją „życia idei”. W wypadku konkretnego dzieła kategoria posłuży ujawnieniu dominanty strukturalnej, jaką jest trójjednia sztuk: słowa/śpiewu – muzyki – tańca. W zakresie treści i formy badanego artefaktu pozwoli ukazać konkretne zabiegi artystyczne zależne od kontekstu kulturowego epoki, w tym od panującej konwencji teatralnej.



Natalia Kaminiczna, doktorantka Szkoły Nauk o Języku i Literaturze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz absolwentka filologii polskiej tej samej uczelni. Zajmuje się operą jako specyficzną koncepcją dramatu, posiadającą głębokie koneksje literackie i kulturowe. Laureatka konkursu ID-UB „Minigranty doktoranckie”. Publikowała m.in. w „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” i „Wieku XIX”. Pracę doktorską pisze pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Nowickiej.

HISTORYCZNOŚĆ DZIEŁA OPEROWEGO A JEGO LITERACKIE INTERPRETACJE

Historyczność dzieła operowego oraz jego literackie interpretacje stanowią istotny punkt odniesienia w badaniach nad recepcją sztuki. Podczas gdy literatura i teatr dysponują rozwiniętą socjologią odbioru, pozwalającą badać obraz społeczeństwa i jego przemiany, opera pozostaje jej pozbawiona, co tworzy wyraźną lukę w refleksji nad jej recepcją. Jej specyfika wynika z natury złożonej: łączy muzykę, literaturę i sztuki plastyczne, a materialne podstawy – partytura i libretto – pozostają w ścisłej zależności od wykonania. Każde wystawienie tworzy nowy wariant dzieła, a część utworów funkcjonuje równolegle w kilku odmiennych wersjach. Opera jawi się zatem jako sztuka „płynna”: nie sposób mówić o jednym dziele ani o jego powtórnej „lekturze”, gdyż każda styczność z przedstawieniem staje się nowym doświadczeniem interpretacyjnym. Z tej obserwacji wynika hipoteza, że historia recepcji opery powinna być rozumiana raczej jako historia poszczególnych inscenizacji niż jednej ustalonej formy. Kluczem do zbadania tego fenomenu okazuje się temat operowy obecny w literaturze wielu epok. W referacie autorka skupi się na drugiej połowie XIX wieku, analizując twórczość pisarzy takich jak Józef Ignacy Krasiński, Eliza Orzeszkowa i Bolesław Prus, aby ukazać, w jaki sposób literatura utrwała i komentuje doświadczenie opery w jej zmiennych wariantach.



Piotr Kamiński, tłumacz literatury, pisarz, dziennikarz muzyczny, znawca opery. Przez lata pracownik sekcji polskiej Radio France Internationale, współpracował też z France Musique i Polskim Radiem. Na polski tłumaczył między innymi Samuela Becketta, Raymonda Chandlera (Siostrzyczkę), i Jeana Geneta (Dziennik złodzieja), a na francuski poezje Wisławy Szymborskiej (wybór *De la mort sans exagérer*). Odrestaurował i uzupełnił pierwszy przekład Cyda Pierre’a Corneille’a sporządzony przez Jana Andrzeja Morsztyna. Od lat pracuje (w tandemie z redaktorką naukową Anną Ceterą) nad cyklem nowych przekładów Szekspira. Dotąd ukazały się: Ryszard II, Makbet, Wieczór Trzech Króli albo Co chcecie, Burza, Opowieść zimowa, Kupiec wenecki; ponadto na deskach Teatru Dramatycznego wystawiono Miarękę za miarękę i Hamleta.

Jest autorem kilku książek poświęconych operze, które ukazały się po francusku, w tym monumentalnego przewodnika *Mille et un opéras* (wydanie polskie: Tysiąc i jedna opera).

Uhonorowany francuskim Orderem Sztuki i Literatury; otrzymał też Nagrodę ZAIKS-u za przekłady, Złoty Mikrofon oraz Nagrodę im. Wojciecha Bogusławskiego za najlepszą książkę muzyczną roku.

Od 1981 roku mieszka w Paryżu.

RZEŻ W OPERZE

Wbrew legendzie, opera nie jest niczym nowym. Nie była tym nawet w intencji Cameraty Bardiego, gdzie zamierzano jedynie wskrzesić teatr grecki, posługując się nowymi narzędziami. Sojusz słowa i muzyki jest równie stary, jak muzyka i słowo. Równouprawnienie między nimi runęło jednak natychmiast po ogłoszeniu tego nowego wynalazku - a śmiertelny cios zadał mu już Claudio Monteverdi. Muzyka obnażyła swą naturę samca alfa, bezgranicznie komplikując i wzbogacając swój wkład w ten utopijny sojusz, który w niczym już dzisiaj nie przypomina cudownej równowagi jego pierwszych lat. Co gorsza, muzyczny imperializm zyskał, w drugiej połowie XX wieku, potężnych, obcych sojuszników, którzy zepchnęli operowe słowo w kąt i jeszcze kazali mu się wstydzić. Obecny stan rzeczy, w moim mniemaniu, graniczy z absurdem. Coś z tym chyba trzeba zrobić.



Hanna Kicińska, doktor muzykologii, magister filologii polskiej (językoznawstwo, specjalność: edytorstwo naukowe). Uczestniczyła w wielu konferencjach naukowych organizowanych w kraju i za granicą. Jest autorką monografii *Dramma giocoso. Między opera seria a opera buffa* (2013; jako Hanna Winiszewska). Publikowała m.in. na łamach „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, „Interdisciplinary Studies in Musicology” oraz „Polskiego Rocznika Muzykologicznego”. Ponadto jest autorką przekładów tekstów o tematyce muzycznej z języka angielskiego, współredaktorką monografii naukowych oraz stałą redaktorką czasopisma „Interdisciplinary Studies in Musicology”. Zajmuje się historią muzyki XVIII i XIX wieku, szczególnie historią i genologią opery oraz historią wykonawstwa wokalnego. Interesuje się także zagadnieniami z pogranicza muzykologii i innych dyscyplin, zwłaszcza medycyny, socjologii i językoznawstwa (badania nad słownictwem muzycznym w języku potocznym).

ARIE KONCERTOWE – KILKA REFLEKSJI TERMINOLOGICZNYCH

Termin ‘aria koncertowa’ całkiem trafnie określa arię napisaną z myślą wyłącznie o wykonaniach koncertowych, która nie stanowiła części większego dzieła scenicznego. Niestety, we współczesnej praktyce wykonawczej *licenze* i wstawki, które nie powstałyby bez dzieła, z którym są związane, również są określane w ten sposób. Pisząc o wspomnianych

działach, autorzy często są zmuszeni, by zaznaczyć, co konkretnie mają na myśli: “the real concert aria”, “the concert aria par excellence”, “echte Konzertarie”, “reine Konzertarie” i tak dalej.

Obecny stan rzeczy pokazuje, że termin „aria koncertowa” jest bardzo niepraktyczny. Chciałabym więc zaproponować pewne innowacje terminologiczne związane z ariami w XVIII-wiecznej i współczesnej praktyce koncertowej. Znaczenie terminu ‘aria koncertowa’, zostało stworzone *a posteriori*, jest zbyt szerokie i zasługuje na krytyczną rewizję. Rozważając arię, która żywi się większym dziełem, i arię pozbawioną takiego kontekstu jako wzajemne przeciwieństwa, spróbuję rozwiązać problem nazewnictwa i odpowiedzieć na pytanie – jak radzić sobie ze wszystkimi rodzajami „tak zwanych arii koncertowych”.



Małgorzata Komorowska, doktor habilitowana nauk humanistycznych, profesorka (emerytowana) Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, współpracowniczka Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, w latach 2012-2014 koordynatorka ds. digitalizacji archiwaliów operowych w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej; autorka książek o polskiej kulturze muzycznej i jej artystach.

WIDOWISKO – JEGO FUNKCJE W OPEROWYM SPEKTAKLU

Widowisko w dzisiejszym świecie dominuje w każdej niemal dziedzinie życia – w polityce, sporcie, religiach, obyczajach. W sztuce opery zajmuje szczególne miejsce. Operując takimi środkami, jak kolor, bryła, światło i ruch, w spektaklu teatru operowego spełnia różne funkcje.

Od początków swego gatunku teatr miał wzbudzać podziw (Bogusławski, Raszewski), toteż element widowiska spełniał właśnie funkcję *z d o b i ą c ą*, wywoływania efektu. Są na to świadectwa poczynszy od okresu baroku po współczesność. W wieku XIX efektem służyła różnorodna maszyneria sceniczna – diorama, flugi, zapadnie, także tłumy chórzystów, tancerzy, statystów i żywe konie; później w wieku XX scena obrotowa, lasery i film. Przy czym zwykle przedstawienia operowe były – i są – bardziej widowiskowe niż dramatyczne czy komediowe, zresztą wymagają większych scen i odpowiedniego ich wyposażenia.

Do ważniejszych należy funkcja *l o k a l i z u j ą c a* czas i miejsce rozgrywanej na scenie akcji przy zastosowaniu dekoracji i kostiumu. Dzieje się to zgodnie ze wskazówkami zawartymi w librecie opery bądź w didaskaliach umieszczanych w partyturze – choć we współczesnym teatrze najczęściej niezgodnie. Najsilniejsza zgodność panowała od lat 30.tych XIX. wieku, gdy zapanowało dążenie do tak precyzyjnego odtwarzania na scenie rzeczywistych krajobrazów, budynków, ubiorów, zjawisk przyrody, bitew, wnętrz, że zaistniał teatr iluzji. Był kosztowny, trwał krótko, lecz jego echa pojawiały się i później (Felsenstein).

Odpowiednio zastosowane środki widowiska mogą wreszcie pełnić funkcję *z n a c z ą c ą*. Kolorystyka sceny, oświetlenie, kostiumy, cała jej wizualność potrafi diametralnie zmienić sens dzieła operowego. Przedstawić metaforę jego treści, symbol, aluzję do aktualnych wydarzeń czy nawet osobistych rozterek twórcy przedstawienia, reżysera ze scenografem, często również choreografem. Nagminnie ostatnio to stosują (Treliński)

Przykłady przedstawień z historii i teraźniejszości teatru operowego pełniących wymienione wyżej funkcje są liczne. Ciekawe, czy uważnym obserwatorom teatru uda się wskazać jeszcze inne funkcje widowiska.



Małgorzata Lisecka, profesor w Instytucie Nauk o Kulturze na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Muzykolożka i kulturoznawczyni. Autorka dwóch monografii poświęconych retoryce muzyki w polskiej poezji barokowej oraz transformacjom afektywności w operze włoskiej i francuskiej między oświeceniem a romantyzmem. Zajmuje się teatrem operowym, studiami librettowymi, retoryką muzyczną, muzyką filmową i serialową oraz szeroko rozumianą komparatystyką literacko-muzyczną i teatralno-muzyczną.

OPERA A PRAKTYKI PASTISZU – *LA RIVALE* LUCII RONCHETTI (2017)

Przedmiotem mojego wystąpienia będzie opera *La Rivale* z 2017 roku autorstwa rzymskiej kompozytorki Lucii Ronchetti. To niezwykle interesujące dzieło stanowi bezpośrednie nawiązanie do sławnego madrygału *Il combattimento di Tancredi e di Clorinda* Claudia Monteverdiego i w swoim librecie przedstawia historię znaną z eposu Torquata Tassa, opowiedzianą jednak tym razem z perspektywy Kloryndy. Moja analiza będzie dotyczyła odniesień, jakie kompozytorka świadomie czyni nie tylko do muzyki Monteverdiego, jako najważniejszego źródła inspiracji, ale przede wszystkim do wybranych stylów muzycznych i gatunków operowych, które stają się dla niej punktem wyjścia do twórczego dialogu z tradycją muzyczną, prowadzonego za pośrednictwem praktyk właściwych dla pastiszu. Moim celem jest wykazanie, że najważniejszy cel opery, jakim jest wzbudzanie afektów, zostaje w twórczości Ronchetti zachowany, ale przede wszystkim – że można go nadal osiągnąć, odwołując się do tradycyjnych środków retoryki muzycznej, których punkt wyjścia stanowi właśnie Monteverdiowskie *stile madrigalesco*.



Joanna Maleszyńska, dr. hab., profesor w Zakładzie Poetyki Historycznej i Krytyki Literackiej Uniwersytetu im Adama Mickiewicza w Poznaniu, od lat już zajmuje się szeroko – choć zawsze literaturoznawczo – pojętymi związkami literatury i muzyki. Pracę doktorską poświęciła formom obecności muzyki w literaturze staropolskiej, pracę habilitacyjną –

studiom z historii piosenki jako niezwykłego, dwukodowego (literacko-muzycznego) gatunku. Autorka m. in. monografii *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*; pod jej redakcją ukazały się także prace zbiorowe *Mit – literatura – polityka. Źródła tematów musicali* oraz *Musical i historia*.

„ICH KENNE DAS LIED ...” O PIOSENKACH W OPERZE I ICH ROLI

Incipit "Mariettalied" z *Umarłego miasta* Ericha Korngolda, użyty jako nadtytuł anonsowanego referatu, w dużej mierze zdradza jego intencje autorskie.

Otóż: piosenki - znane i nieznane, tradycyjne i ułożone specjalnie przez kompozytora na potrzeby dzieła, spełniają w operze istotną rolę; od charakterystyki bohatera przez sposób przekazania afektu aż po funkcję akcyjno- i fabułowoczną.

Nawiązując do wcześniejszych badań - operologów amerykańskich (E.T. Cone, D. Rosen, P. Kivy) oraz własnych ("Apologia piosenki", Poznań 2013) pragnę rozszerzyć pole badań nad tym problemem. Przechodząc od Gretry'ego, Mozarta, von Flotowa i Verdiego do Webera, Wagnera, Czajkowskiego i Korngolda chcę przypomnieć organiczny związek opery i piosenki - p o k r e w i e n s t w o ich pochodzenia i struktury.

A przede wszystkim zwrócić szczególną uwagę na piosenkę jako ważną ingrediencję opery.



Elżbieta Nowicka, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się literaturą i dramatem romantyzmu, autorka kilku książek, publikuje też m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Interdyscyplinary Studies in Musicology” oraz w monografiach zbiorowych. Prowadzi też badania nad historią i estetyką opery, kieruje Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM, współredagowała (razem z Aliną Borkowską-Rychlewską) wyniki seminariów i konferencji organizowanych przez to Centrum.

SKĄD PRZYCHODZĄ PASTERZE? (KULTUROWE ŹRÓDŁA OPEROWYCH FIGUR – WAGNER, PUCCINI, SZYMANOWSKI)

Pasterz, postać rodem ze starożytnej bukoliki pojawia się już na samym początku istnienia opery, w fabułach baśniowych, wywodzonych z mitologii (*favola in musica*, francuskie *pastorale héroïque*). Oczywistym przykładem historia Orfeusza i Eurydyki rozgrywająca się najpierw w atmosferze święta w otoczeniu Pasterzy; w niektórych, późniejszych opracowaniach tematu pasterzem był sam Orfeusz. Świat bukoliki pasterskiej pojawiał się też w formie baletowych *divertissement*, uświetniających w dobie baroku dworskie uroczystości;

w postaci kulturowego cytatu spotykamy podobną wstawkę baletową później, np. w *Adrianie Lecouvreur* Cilei.

Pasterz staje się na powrót istotną, choć chyba dość słabo dostrzeganą figurą w operze drugiej połowy XIX wieku i początkach XX (przykłady z niektórych dzieł Wagnera, Pucciniego i Szymanowskiego). Funkcjonuje zarówno w roli epizodu, jak i pojawia się w centrum ważności postaci i fabuły, przypomina też związaną w pasterską bukoliką starą topikę piękną, które jest śmiertelne. Mieści w sobie także odniesienia do Chrystusa - Dobrego Pasterza, przetworzone przez wyobrażenia mitologiczne.



Jan Załęcki, niderlandysta, kompozytor i literaturoznawca. W działalności twórczej i naukowej bada współdziałanie muzyki ze słowem oraz różne formy dialogu teraźniejszości z przeszłością, w szczególności dziedzictwem średniowiecza. Od października 2023 kształci się w Kolegium Doktorskim Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską na temat relacji współczesności i średniowieczności w dramatycznych adaptacjach literatury średnioniderlandzkiej w latach 1900–1945. W styczniu 2025 r. ukończył studia magisterskie w zakresie kompozycji w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w klasie prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil.

STRATEGIE OPEROWEJ ADAPTACJI LITERATURY ŚREDNIONIDERLANDZKIEJ W OPERZE NIDERLANDZKOJĘZYCZNEJ W LATACH 1900–1945

Wzrost „popularności *Literaturoper* w pierwszych dekadach XX wieku oddziaływał także na nieśmiało rozwijającą się twórczość operową w języku niderlandzkim. Zarówno twórcy flamandzcy jak i holenderscy z pewnym zainteresowaniem odnosili się do bogatego dziedzictwa literatury niderlandzkiego średniowiecza, dzięki czemu w latach 1900–1945 powstało przynajmniej 10 dzieł operowych opartych na średnioniderlandzkich tekstach literackich: legendzie o zakonniku Betrijs, pieśni o rycerzu Halewijnie, miraklu o Maryjce z Nijmegen i powieści o lisie Reinaercie. Celem referatu będzie przegląd strategii adaptacji tekstów średniowiecznych na potrzeby opery przez librecistów i kompozytorów. Mimo zbliżonego czasu powstania tych utworów, podejścia do przełożenia średniowiecznych opowieści na tekst libretta i muzykę partytury były stosunkowo zróżnicowane, a wybrany materiał szczególnie zachęca do analiz porównawczych ze względu na kilkukrotne opracowania pierwszych trzech tekstów (odpowiednio cztero-, trzy- i dwukrotnie). W badanym okresie odnaleźć można zarówno utwory odnoszące się z dużym szacunkiem do tekstu źródłowego, jak i dzieła w których dokonano w średniowiecznych fabułach licznych zmian; zanurzone we współczesnych im środkach muzycznych, jak i poszukujące specyficznego brzmienia, specjalnie zaprojektowanego do umuzycznienia danej historii. W referacie przedstawione zostaną uzyskane dotychczas częściowe wyniki pracy nad rozprawą doktorską

dotyczącą wzajemnych wpływów średniowieczności i współczesności w niderlandzkojęzycznych dramatycznych adaptacjach literatury średnioniderlandzkiej z lat 1900–1945.



Iwona Puchalska, literaturoznawczyni, komparatystka, związana z Katedrą Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się operą i teatrem muzycznym, zjawiskiem improwizacji, uwarunkowaniami recepcji utworów muzycznych i literackich XIX-XXI wieku. Autorka m.in. książek: *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej* (Kraków 2004), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim* (Kraków 2013), *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania w poezji polskiej XX i XXI wieku* (Kraków 2017), *Przy Mickiewiczu* (Kraków 2019), *Poeta w operze* (Kraków 2019) oraz – wraz z Małgorzatą Sokalską – „*Prawdziwa Chopiniada*”. *Chopin w kontekstach literackich* (Warszawa 2024).

O RZECZACH, ZWIERZĘTACH I CZARACH, CZYLI MAURICE RAVEL I ŚWIAT DZIECIĘCY W OPERZE.

Osią wystąpienia będzie analiza utworu *Dziecko i czary* Maurice'a Ravela i Colette – dzieła eklektycznego, które zaskakująco harmonijnie łączy tradycję francuskiej opery z tendencjami eksperymentalnymi. Szczególna uwaga zostanie poświęcona tematowi dzieciństwa, intensywnie oddziałującemu na kulturę początku XX wieku, w tym na operę. Postaram się pokazać, jak dziecięca wyobraźnia i percepcja świata uruchamiają alchemiczny proces łączenia operowej feeryczności z realizmem i psychologizmem charakterystycznym dla epoki.



Waldemar Raźniak, prof. dr hab., reżyser, aktor, menedżer kultury; ukończył studia na Wydziale Aktorskim krakowskiej PWST, na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie oraz w dziedzinie zarządzania kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim; w latach 2020–2024 dyrektor Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie; wyreżyserował ponad 25 przedstawień w Polsce i za granicą; jego dorobek twórczy obejmuje również film i telewizję, w tym Teatr Telewizji; wykładał i prowadził warsztaty w Meksyku (UNAM), Stanach Zjednoczonych (Emerson College w Bostonie, UCLA, University of Cincinnati), Niemczech (Ruhrtiennale), Francji (Aria Corse), Chinach (Central Academy of Drama w Pekinie) i Wielkiej Brytanii (Drama Studio London); w latach 2016–2019 był prorektorem warszawskiej Akademii Teatralnej, w latach 2015–2016, dziekanem, a od 2014 do 2015 prodziekanem Wydziału Aktorskiego tej uczelni; obok literatury szekspirowskiej,

rosyjskojęzycznej i dramatu psychologicznego interesuje się teatrem fizycznym, teatrem tańca, współczesną operą oraz realizacją słuchowisk.

RÓŻNORODNOŚĆ FORM LIBRETTOWYCH ORAZ REŻYSERSKICH NARZĘDZI INTERPRETACYJNYCH W ŚWIELE WSPÓŁCZESNYCH INSCENIZACJI – *SOLARIS* KAROLA NEPELSKIEGO, *FAKE-OPERY* WOJCIECHA BŁAŻEJCZYKA, *NOCY KRUKÓW* ZYGMUNTA KRAUZE ORAZ *IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO* GEORGA FRIEDRICHA HAENDLA

W moim wystąpieniu spróbuję streścić genezę powstania czterech librett reżyserowanych przeze mnie w ostatnich latach przedstawień operowych. Odniosę się do tego, w jaki sposób forma tych librett mogła mieć wpływ na charakter skomponowanej muzyki, a co za tym idzie również na strategię inscenizacyjną. Odwołam się do własnej praktyki realizacyjnej, aby dowiedzieć, jak płynne i niepełne są współcześnie próby definiowania, czym jest opera, i do czego te definicje mogą być potrzebne. Zwrócę również uwagę na znaczenie w recepcji dzieła przyjętej konwencji teatralnej: realizmu psychologicznego, performansu, widowiska obrzędowego czy też oratorium jako epickiego teatru alegorii.



Małgorzata Sułek, muzykolożka, polonistka i kulturoznawczyni. Adiunkt w Instytucie Mediów i Produkcji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Autorka książek: *Pieśni masowe Witolda Lutosławskiego w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego* (Kraków 2010), *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne* (Kraków 2016). Współredaktorka prac: *Ignacy Jan Paderewski. Listy do Ojca i Heleny Górskiej (1872–1924)* (w oprac. Małgorzaty Perkowskiej-Waszek, wraz z Justyną Szombarą, Warszawa 2018, ang. tłum. *Ignacy Jan Paderewski. Letters to his father and to Helena Górská (1872–1924)*, Warsaw 2022), *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje* (t. 1: wraz z Grzegorzem Zieziulą, Warszawa 2020; t. 2: wraz z Ewą Bogulą i Grzegorzem Zieziulą, Warszawa 2022). Jej zainteresowania badawcze skupiają się na muzyce i literaturze XIX–XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień intermedialności, gatunków synkretycznych, kompozycji nieautonomicznych oraz twórczości Stanisława Moniuszki, Ignacego Jana Paderewskiego i Witolda Lutosławskiego.

W OPEROWYM TYGLU NARODOWYCH INGREDIENCJI. O *KALINIE* APOLINAREGO SHELUTY

Skomponowana pod koniec I wojny światowej *Kalina* op. 18 była pierwszym dziełem operowym Apolinarego Szeluty, a zarazem jednym z zaledwie czterech jego w pełni ukończonych utworów reprezentujących ten gatunek. Szeluto przez wiele lat bezskutecznie zabiegał o wystawienie *Kaliny*, do którego doszło dopiero w 1968 roku, a więc dwa lata po

śmierci kompozytora, na dodatek w postaci mocno skróconej względem kompozytorskiego oryginału adaptacji telewizyjnej w reżyserii Jerzego Hoffmana.

Obserwowane w ostatnich latach nieznaczące ożywienie refleksji badawczej nad twórczością Szeluty, wyznaczane opracowaniami pióra takich badaczy, jak Bolesław Błaszczyk, Marcin Gmys, Łukasz Kaczmarek, Aleksandra Kamińska-Rykowska i Agata Seweryn, nie przyniosło, jak dotąd, ani weryfikacji funkcjonujących w bardzo skromnej literaturze przedmiotu informacji na temat treści, przestania, budowy i języka muzycznego *Kaliny*, ani tym bardziej formułowanych jeszcze za życia kompozytora nierzadko bardzo krytycznych o niej opinii (nadmierne inspirowanie się *Halką* Moniuszki, a także czołobitność względem dziedzictwa polskiej opery narodowej).

W obliczu niemal nieistniejącej tradycji wystawiania *Kaliny* zasadne byłoby zatem sprawdzenie prawdziwości powyższych uwag i spostrzeżeń oraz skonfrontowanie ich z istniejącym zapisem partyturowym, co będzie głównym celem mojego wystąpienia. Szczególny nacisk położony zostanie na sygnalizowane w literaturze poświęconej Szelucie aspekty narodowe partytury oraz libretta *Kaliny* z osadzeniem ich w kontekście tradycji polskiej opery o znamionach narodowych.



Agnieszka Szynk-Mika, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego. Swoją dysertację realizuje w dyscyplinie nauk o sztuce. Absolwentka specjalności muzyka w mediach w Akademii Muzycznej w Łodzi, obecnie wykładowczyni w Instytucie Mediów i Produkcji Muzycznej tej uczelni. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce nowej – w pracy doktorskiej zajmuje się twórczością zaangażowaną polskich reprezentantów pokolenia cyfrowych tubylców. Wyniki badań przedstawiała w artykułach i w ramach wystąpień konferencyjnych. Od 2021 roku autorka „Ruchu Muzycznego”, między innymi jako łódzka recenzentka. W Łodzi zajmowała się dziennikarstwem społeczno-kulturalnym, a także prowadziła autorską audycję o muzyce niezależnej i współczesnej w Studenckim Radiu „Żak” Politechniki Łódzkiej.

NAJLEPSZE MIASTO ŚWIATA. OPERA O WARSZAWIE. MIĘDZY LITERACKĄ INSPIRACJĄ A REALIZACJĄ SCENICZNĄ

W książce *Najlepsze miasto świata. Warszawa w odbudowie 1944-1949* Grzegorz Piątek opisuje losy zniszczonej powojennej stolicy. W reportażowym ujęciu autor przedstawia formacyjny moment, który zdecyduje o przyszłym kształcie Warszawy oraz historii i motywacje osób stojących za jej odbudową. Niezbędnym dopełnieniem obrazu tamtego okresu jest nakreślone przez architekta polityczne tło wydarzeń, tak istotne dla końcowych rezultatów gigantycznego przedsięwzięcia.

Książka Piątka stała się inspiracją do powstania inscenizacji *Najlepsze miasto świata. Opera o Warszawie* z muzyką Cezarego Duchnowskiego do libretta Beniamina M.

Bukowskiego, w reżyserii Barbary Wiśniewskiej. Opera powstała na zamówienie Sinfonii Varsovii, będąc częścią obchodów osiemdziesiątej rocznicy zapoczątkowania procesu odbudowy stolicy. 19 września 2025 roku dzieło zainaugurowało 68. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”.

Celem zaproponowanego wystąpienia jest rozpoznanie istotnych podobieństw i różnic między sceniczną wizją opowieści o odbudowie Warszawy a jej literackim pierwowzorem. Przedmiotem refleksji będą zastosowane w operze strategie inscenizacyjne, stanowiące translację reportażu literackiego oraz zabiegi oddalające ją od tego ujęcia. Z tego punktu widzenia na znaczeniu zyskują wszelkie twórcze ingerencje i zmiany wprowadzane w tkankę opowieści historycznej, funkcjonujące na poziomie reżyserskim, muzycznym czy scenograficznym.



Grzegorz Zieziula ukończył polonistykę i muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje na stanowisku profesora w Zakładzie Muzykologii Polskiej Akademii Nauk. Jest autorem edycji faksymilowych i wydań krytycznych polskich dzieł operowych: *Halki S. Moniuszki*, *Goplany W. Żeleńskiego*, *Króla Łokietka J. Elsnera*, *Die Schweizerhütte S. Moniuszki* (w przygotowaniu). Autor książek *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku* (2020), *Toute ma vie est dans mon art. Francuskie listy księcia Józefa Poniatowskiego w kontekście jego biografii i działalności kompozytorskiej* (2022), *O muzyce przede wszystkim i między wierszami. Korespondencja rodziny Żeleńskich z lat 1861–1956* (w przygotowaniu), redaktor tomu *The element of dance in music of the first half of the nineteenth century* (2023), redaktor i współautor pracy *Cesare Trombini i włoskie środowisko muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku* (ebook 2023), współredaktor serii *Długi wiek XIX w muzyce; pytania – problemy – interpretacje*, współorganizator cyklicznych *Sympozjów historyków muzyki drugiej poł. XVIII i XIX wieku* oraz interdyscyplinarnych konferencji operowych organizowanych w Instytucie Sztuki PAN.

MUZYCZNY CYTAT, ALUZJA, PARAFRAZA. O MNIEJ OCZYWISTYCH SPOSOBACH DODAWANIA ZNACZEŃ W UNIWERSUM OPEROWYM

Inspirację dla mojego wystąpienia stanowią będą rozważania teoretyczne i eseistyka Umberta Eco odnoszące się do procesu lektury dzieła literackiego. Doraźnym celem stała się początkowo próba przetestowania ich potencjalnej użyteczności w kontekście współczesnej refleksji nad sposobami odbioru dzieła operowego. Chodzi nie tyle o prosty transfer całego szeregu używanych przez U. Eco pojęć (takich jak np. *encyklopedia*, *kody* i *subkody*, *topic*, *izotopie*, *metatekst*), ale o uchwycenie specyfiki i potencjału generowania znaczeń przez dzieło operowe a także sposobów ich rekonstruowania przez odbiorcę na różnych poziomach aktywnego współdziałania.

Chociaż punktem wyjścia staje się oczywiste pytanie, w jaki sposób uczestniczący w spektaklu operowym widz interpretuje (aktualizuje i aktywnie współtworzy) przekaz danego dzieła, pragnę uwzględnić także okoliczność „erudycyjnych nierówności” (nierównych „zakresów encyklopedycznych”), które, różnicując poszczególne grupy widzów, stawiają pod znakiem zapytania użyteczność pojęcia *odbiorcy modelowego*.

Jest przecież faktem, że dzieło operowe może być nośnikiem znaczeń adresowanych wyłącznie do *happy few*, odseparowujących tę wąską i uprzywilejowaną elitę od szerokich kręgów odbiorców naiwnych. Wydaje się, że potencjał wprowadzanie tego typu „niejawnej segregacji” adresatów dobrze ilustrują znaczenia kodowane w muzycznych cytatach, aluzjach i parafrazach. Samo ich dostrzeżenie i odczytanie wymaga bardzo często – choć oczywiście nie zawsze – współdziałania widza, który ma dostęp do szerszej bazy erudycyjnej. Tak dzieje się chociażby w przypadku odbiorcy akademickiego, operologa paranoidalnie tropiącego i dążącego za wszelką cenę do wydobywania i uchwycenia sensów nieoczywistych.