

dr hab. prof. UAM Krzysztof Moraczewski
Instytut Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu
Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Marcina Boguckiego pt. „Szaleństwo w operze.
Dzieje motywu w epoce nowoczesnej”**

Napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Leszka Kolankiewicza rozprawa doktorska Marcina Boguckiego pt. „Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej” poświęcona jest zagadnieniom precyzyjnie określonym w tytule rozprawy i pozostaje zagadnieniem tym wierna. Jej struktura, poza wstępem, zakończeniem i niezwykle bogatą bibliografią, to pięć zasadniczych rozdziałów. Pierwszy z nich, zatytułowany „Szaleństwo – nowoczesność – opera”, wprowadza zasadnicze dla pracy koncepcje teoretyczne, zarysowując jej główny motyw operowej reprezentacji szaleństwa w powiązaniu z problematyką nowoczesności i nowoczesnej polityki płci. Wśród wyszczególnionych w tym rozdziale koncepcji szczególny nacisk położony został na myśl Michela Foucaulta z okresu „Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu”. Rozdziały następne przynoszą prezentację i interpretację odpowiedniego materiału historycznego. I tak, w rozdziale drugim pt. „Lament i początki sceny szaleństwa w operze XVII wieku” przedmiotem analizy jest przekształcanie się w ramach twórczości włoskiej przełomu 16. i 17 w. formuły lamentu w prototyp operowej sceny szaleństwa. Ze szczególną uwagą została przy tym potraktowana twórczość Claudia Monteverdiego. Rozdział trzeci „Szaleństwo w operze XVIII wieku – motyw Rolanda” wydobywa znaczenie adaptacji operowych wątków zaczerpniętych z *Orlando furioso* Ludovico Ariosta, proponując jednocześnie ich określoną typologię. W rozdziale czwartym „Szaleństwo w operze XIX wieku – szalone z miłości” w szczególny sposób wyakcentowane zostały zagadnienia relacji między operową reprezentacją szaleństwa a polityką płci oraz wprowadzony został wątek medykalizacji szaleństwa i jej związku z konkretnymi dziełami operowymi. Wątek ten przygotowuje rozważania z rozdziału piątego pt. „Opera i histeria. Inspiracje psychoanalityczne na przełomie XIX i XX wieku”, gdzie psychoanalityczna koncepcja hysterii i jej przemiany potraktowana została jako rama interpretacyjna dla rozważań nad „Elektrą” Richarda Straussa i *Erwartung* Arnolda Schönberga. Konstrukcyjną „osobliwością” pracy – „osobliwością” starannie przemyślaną uzasadnioną merytorycznie i atrakcyjną dla czytelnika – jest rozpoczynanie każdego rozdziału od interpretacji przykładu filmowego, a

końcowa interpretacja „Medei” Piera Paola Pasolinionego wydaje się zajmować wyróżnione miejsce w myślowym przebiegu rozprawy.

Do konstrukcji rozprawy Marcina Boguckiego trudno mieć zastrzeżenia. Odpowiednio wyszczególnia ona poszczególne etapy przebiegu wywodu, dokonuje prawidłowej dyspozycji treści przyznając im proporcjonalnie odpowiednią przestrzeń, jest klarowna i konsekwentna. Tytuły poszczególnych rozdziałów odpowiadają w pełni ich zawartości itd. – pozwolę sobie nie kontynuować tej konwencjonalnej litanii, stwierdzając krótko, że praca jest prawidłowo skonstruowana. Nadmienię jedynie, dlaczego wspomniana prze mnie „osobliwość” konstrukcyjna rozprawy wydaje mi się trafnym pomysłem. Otóż nie tylko jest ona przekonująca literacko, ale przede wszystkim ustanawia specyficzną relację między operą i filmem, ustanawiając film jako kontynuatora lub spadkobiercę opery, w tym drugim przypadku prowokując przy okazji wizję opery jako naszej *dearly departed*, przynajmniej w pewnym zakresie. Relacja ta stała się zresztą przedmiotem osobnej refleksji Boguckiego pod koniec rozprawy. Nie jest to oczywiście ani idea nowa, ani oryginalna, ale czymś innym jest istnienie takiej relacji zadekretować, a czymś innym – unaocznić i pozwolić odczuć. Dzięki odpowiedniej konstrukcji pracy Doktorant zdołał osiągnąć właśnie tego rodzaju unaocznienie, a to już rzecz nowa i oryginalna.

Praca została napisana potoczystym, literacko atrakcyjnym językiem, narracja jest pełna werwy i wciągająca. Jednocześnie jednak jest to język dokładny, tzw. „aparatus” pracy jest bogaty i precyzyjny, wymogi naukowe spełnione. Doktorant potrafi umiejętnie oscylować między językiem teoretycznej refleksji a dziennikarską potocznością, wprowadzając tam gdzie trzeba zarówno precyzyjną terminologię, jak i obrazowe kolokwializmy. Jeśli Doktorant chciał trafić jednocześnie do czytelnika „naukowego” i „popularnego” to w moim przekonaniu udało mu się to. Muszę mocno podkreślić, że uważam to za olbrzymią zaletę pracy. Fizyka nikt z zewnątrz nie musi rozumieć, by korzystać z efektów jego pracy, ale humanista, który przez nadmierną hermetyczność staje się niekomunikatywny poza wąskim kręgiem specjalistów, może mieć poważny problem ze społecznym uzasadnieniem własnej pracy. Doktorant to rozumie i radzi sobie z tą trudną sytuacją przekonująco, udowadniając, że komunikatywność i intelektualna dyscyplina bynajmniej się wzajemnie nie wykluczają. Rozprawa zawiera oczywiście swoją porcję językowych i redakcyjnych niedoskonałości, są to jednak nieliczne drobiazgi, najczęściej zresztą typograficzne, które łatwo usunąć i które mają przypadkowy charakter. Nie widzę powodu, by sporządzać tutaj ich katalog.

Stronę konstrukcyjną, formalną i językową pracy oceniam zatem jednoznacznie pozytywnie i niniejszym pozwolę sobie zamknąć ten wątek, przechodząc do znacznie bardziej

interesujących zagadnień merytorycznych. Zaczę przy tym nietypowo, bo od wyrażenia pozytywnej opinii na temat merytorycznych zalet rozprawy. Czynię tak, by uniknąć podczas następującej teraz mojej dyskusji z Doktorantem nieporozumienia co do moich intencji.

Najpierw rzeczy drobne. Przy imponującej stronie erudycyjnej i historycznym bogactwie rozprawy nieprzyzwoitością może wydawać się zwracanie uwagi na nieuchronne pominięcia i drobne niekonsekwencje. Chodzi mi jednak o rzeczy, które mogłyby pracę wzbogacić. Tak np. rozpatrując problematykę formy lamentu w twórczości inspirowanej ideami Cameraty florenckiej Bogucki analizuje tzw. „motyw lamentu” o tetrachordalnej strukturze, ale nie wprowadza jego przyjętej nazwy, tzn. *passus duriusculus*. Drobiazg, ale gdyby Doktorant nazwę tę wprowadził, pojawiłby się przed nim problem bliźniaczej figury retorycznej, tzn. *saltus duriusculus*, która także pełni fundamentalną rolę w strukturze lamentu. Pozwoliłoby to nie tylko na dokładniejsze analizy, ale też na ich wzbogacenie: czy „motyw lamentu”, tradycyjnie wiązany nie z szaleństwem, lecz z cierpieniem, nie powinien zostać przeciwstawiony „szaleńczym” skokom melodycznym w dysonansowych interwałach, a więc właśnie *saltus duriusculus*, które z szaleństwem powiązać o wiele łatwiej? Zlikwidowałoby to nurtującą czytelnika wątpliwość, jaka towarzyszy lekturze analiz *lamento*: gdzie obrazowanie cierpienia przechodzi w obrazowanie szaleństwa? Przy tej okazji Autor słusznie wywodzi samą możliwość stosowania tego rodzaju stałych powiązań „figura dźwiękowa – afekt” z Kartezjańskiej koncepcji „namiętności duszy” i ich klasyfikacji, słusznie też wskazuje, że sama uporządkowana wiedza o tych relacjach, tzw. *Affektenlehre*, została sformułowana *ex post* i odnoszenie jej bezpośrednio do twórczości z 16. i 17. wieku narażone jest na zarzut anachronizmu. Brak jednak odwołania do uzasadniających takie zastosowanie koncepcji historycznych, od rozważań Tinctorisa nad „efektami muzyki”, poprzez polemikę Monteverdi-Artusi i traktat *Musica poetica* Kirchnera, aż po francuskie traktaty o retoryce muzycznej i Mathesona z jego „Kapelmistrzem doskonałym”. Wprowadzenie tego rodzaju rozważań umożliwiłoby Doktorantowi znaczne pogłębienie analiz twórczości siedemnastowiecznej. Pogłębienie to posiadałoby jednak – i to w moich oczach usprawiedliwia Doktoranta – niebagatelną cenę: sam rozdział o lamencie rozrósłby się zapewne do rozmiarów całości pracy. Cóż, zdaje się, że Pan mgr Bogucki znalazł sobie temat badawczy na całe życie i po świetnym zarysowaniu pola problemowego w rozprawie doktorskiej zechce teraz uszczegółowić swoje rozważania. Zacząć można od osobnej książki o *lamento*...

Można wskazać w rozprawie inne możliwości podobnych rozwinięć i uzupełnień. Tak na przykład ze względu na wagę, jaką Autor przywiązuje do relacji między motywem szaleństwa

a polityką płci, bardzo brakuje mi osobnych rozważań poświęconych figurze kastrata. Przecież opera, o której Autor pisze, była przez długi czas zdominowana przez kastratów i ich obecność – jeśli chodzi o politykę płci – zmienia wszystko. Tymczasem, aż do momentu, gdy pod koniec rozprawy Bogucki rozważa relację kultu operowych diw i kultury *queer*, „jego” operowa polityka płci wydaje się zaskakująco dwuwartościowa. Obecność kastrata wyklucza tego rodzaju bipolarizm. W pełni zgadzam się z przekonaniem Doktoranta, że w odniesieniu do opery, problematyki szaleństwa i problematyki płci nie da się od siebie oddzielić, dlatego też szczątkowa jedynie obecność *castrati* w wywodzie wydaje mi się pominięciem najistotniejszym.

Mamy wreszcie problem Wagnera. Mgr Bogucki nie dokonuje analizy żadnego z jego dzieł, dzieląc chyba poglądy, że dzieła te klasycznych scen szaleństwa nie zawierają. Jednocześnie Doktorant w pełni zdaje sobie sprawę z tego, że Wagnera pominąć nie można, zwłaszcza jeśli chce się dalej rozważać dzieła Straussa i Schönberga. Z dylematu tego wybrnął przekonująco, rozpoczynając rozdział piąty interpretacją filmowego „Parsifala” Hansa-Jürgena Syberberga. Nie wiem tylko, czy wybór ten pozwoli mniej zorientowanemu czytelnikowi na rozpoznanie w odpowiedni sposób wagi dzieła Wagnera dla tematu rozważań. Wagner, o czym Doktorant dobrze wie, to jedna z najważniejszych postaci nowoczesności, a dla nowoczesności artystycznej postać chyba najważniejsza. Pół wieku wszystko mogło się dziać tylko z nim lub przeciw niemu, a bez przyswojenia Wagnerowskiej „Sztuki i rewolucji” niezrozumiałe są nie tylko idee Artauda i The Living Theatre, nie tylko pisma Adorno i antywagnerowski bunt Strawińskiego, ale nawet zjawiska pozornie tak odległe, jak radziecki konstruktywizm, a może nawet sama idea awangardy. Jednocześnie Polska akurat jest krajem, w którym Wagnera, ze zrozumiałych zresztą względów, nigdy na poważnie nie przyswojono, nawet mimo olbrzymich pokrewieństw między ideami Wagnera a ideami Mickiewicza z wykładów w College de France. Tym bardziej trzeba u nas o Wagnerze mówić, pisać, przypominać. Może więc warto pomyśleć o rozszerzeniu tego rozdziału? W końcu, choć konwencjonalnych scen szaleństwa u Wagnera rzeczywiście nie ma, „Tristan i Izolda” nie wydaje się bardziej odległy od sedna rozprawy niż wczesne *lamenti*.

Jest chyba jasne o jakiego rodzaju pominięcia i możliwości uzupełnienia mi chodzi. Nie czynię z nich przy tym zarzutu: Doktorant coś pominąć musiał, podjął takie decyzje a nie inne, moje decyzje, przynajmniej w trzech powyższych punktach byłyby inne. Nie oczekuję jednak, by Doktorant podejmował „moje decyzje”, poddaję jedynie pod rozważę pewne możliwości.

Mimo swojej szczegółowości, rozprawa błędów rzeczowych właściwie nie zawiera, a te nieliczne, które rzuciły mi się w oczy, wydają się wynikać z pewnego nawyku pisania, a nie z niewiedzy Autora. Tak np. z tekstu pracy można wywnioskować, że Jean-Baptiste Lully był kompozytorem francuskim. Był to oczywiście działający we Francji i pod francuskim nazwiskiem florentyńczyk, którego twórczość przynależy rzeczywiście do historii muzyki francuskiej (jest w tym piękna ironia, że w dobie wojny między *musica italiana* i *musica francesca* prawdziwie francuski styl muzyczny stworzył imigrant z Włoch). Dalej, Doktorant używa anachronicznie nazwy „opera” w odniesieniu do dzieł sprzed roku 1647, kiedy to Francesco Cavalli zaczął konsekwentnie posługiwać tą nazwą. Aby uniknąć błędu anachronizmu należałoby w odniesieniu do dzieł wcześniejszych posługiwać się nazwami historycznymi, takimi jak *favola pastorale*, *dramma per musica* czy *dramma pastorale*. Nie wątpię, że Doktorant o tym wszystkim wie, uległ jednak „oczywistości obyczaju”. Być może nawet bym tego nie zauważył, gdyby nie olbrzymia kultura historyczna Doktoranta, która powoduje, że takie drobiazgi stają się nagle widoczne.

Wreszcie trzy wątpliwości bardziej zasadnicze – jednak wątpliwości, a nie zarzuty. Po pierwsze, chętnie dowiedziałbym się, dlaczego Doktorant wybrał taką a nie inną końcową ramę chronologiczną dla swego wywodu historycznego. Jaką ramę oczywiście wybrać było trzeba, jednak nie znajduję w tekście uzasadnienia dla takiego, a nie innego wyboru. Wybór ten zostawił bowiem poza zasięgiem rozważań dzieła w moim przekonaniu bardzo dla tematu rozprawy istotne – wymienię tylko „Lady Macbeth mceńskiego powiatu” Dymitra Szostakowicza i „Diabły z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego. Łatwiej rozumiem pozostawienie z boku tego rodzaju twórczości, która do tradycji operowej w ścisłym sensie nie należy. Doktorant nie wydaje mi się jednak drobnomieszczaninem zamkniętym nobliwie w „wysokiej” (podobno) sztuce opery – nie interesowałby się Schönbergiem – i mógłby pokusić się o interpretację dzieł wiążących się z jego tematem, ale przynależnych do nieco inaczej zbudowanej kultury muzycznej, jak na przykład rock-opera „Tommy” grupy The Who czy takie graniczne dla opery i tematu szaleństwa przedsięwzięcia, jak muzyczno-sceniczne wizje Davida Bowie z czasu Ziggy’ego Stardusta.

Po drugie, ciekaw jestem motywów wyboru takiej, a nie innej strategii dla przeprowadzanych w rozprawie analiz muzycznych. Mają one ogólny charakter analizy retorycznej z elementami tradycyjnej *Formenlehre* – i są kompetentne – nie zostały jednak zorganizowane wedle żadnej z przyjmowanych dzisiaj metodologii analizy muzycznej. Zapewne najczęściej dziś wykorzystywane metodologie, oparte albo na analizie struktur głębokich z tradycji Heinricha Schenкера, albo na koncepcji klas wysokości dźwięku (teorie Milтона Babbitta i Allena

Forte), niewiele mogłyby Doktorantowi pomóc – nastawione są na realizację zadań poznawczych odległych od postawionych w recenzowanej rozprawie. Mogłaby jednak przydać się technika analizy struktur powierzchniowych, zaproponowana przez Roberta Finka, a jeszcze bardziej techniki semiotycznej analizy muzyki – wymienię tutaj tylko najbardziej znane koncepcje Jeana-Jacquesa Nattieza, Eero Tarastiego i Kofiego Agawu. Analizy, jakie przeprowadza mgr Bogucki są dla potrzeb rozprawy wystarczające, jestem jednak przekonany, że gdyby oprzeć je na jakiejś uporządkowanej metodologii, zwłaszcza semiotycznej i intersemiotycznej, można by osiągnąć jeszcze ciekawsze rezultaty, odkryć ukryte związki znaczeniowe i nadać pracy dodatkowy wymiar.

Po trzecie, w analizach społeczno-kulturowych wydaje mi się niedostatecznie rozwinięty element kontekstu rynkowego i wątek stratyfikacji społecznej. Autor jest oczywiście świadom, że opera już w 17. wieku zmieniała swą własność: z formy kierowanego do arystokracji elitarnego eksperymentu stała się przedsięwzięciem mieszczańskim i rynkowym. Okazjonalnie Doktorant zauważa odpowiednie wątki, np. przy okazji „Lindy z Chamounix” Donizettiego, zastanawiając się na wizerunkiem alpejskiej wsi. Warto jednak uzmysłwić sobie, że operowy szaleniec posiada nie tylko płęć, ale też pewną pozycję stanową i klasową, że jeśli ciało kobiece jest w operze wystawione do oglądania, to równie bardzo wystawiony jest skonwencjonalizowany wieśniak, a jego prezentacja nosi wszystkie znamiona arogancji klasowej i przemocy symbolicznej. Jest to to samo kolonizujące i egzotyzujące spojrzenie bez względu na to, czy kierowane jest ku szaleńcowi, Turkowi, czy za rogatki miasta. Pozycja opery między elitarnym humanizmem a komercyjnym przedsięwzięciem – wedle wszystkich świadectw historycznych świat opery neapolitańskiej bardziej przypominał Broadway i Tin Pan Alley niż „świątynię sztuki” – powodowała, że opera należała w swej codzienności do mieszczańskiej kultury popularnej, do arystokratycznego świata autoprezentacji i do sztuki. Jeśli łączy się operę i film, to można widzieć protoplastów Pasoliniego w Mozarcie i Wagnerze, ale spadkobierców Belliniego i Donizettiego trzeba szukać w Hollywood. Cały wywód historyczny Doktoranta świadczy o tym, że mgr Bogucki wszystko to wie. Brak mi więc świadomie postawionych problemów analitycznych: pytań o miejsce opery w dawniejszej kulturze popularnej oraz w klasowej i stanowej strukturze społeczeństw. W moim przekonaniu kwestie te mają znaczenie dla interpretacji scen szaleństwa: kto „szaleje”, arystokratka czy chłopka? I kto to ogląda, wyrafinowany intelektualista, płacący mieszczanin czy światowy arystokrata? Z łoży czy z parteru? Rozwinięcie tych kwestii pozwoliłoby może na bardziej przekonujący powrót do koncepcji Foucaulta, od której rozpoczęła się rozprawa, a

która – choć bynajmniej w toku pracy nie zignorowana – pozwala na o wiele więcej, niż Doktorant z nią uczynił.

No właśnie, na o wiele więcej. Pora, abym zakończył już rozważania o tym, co jeszcze w rozprawie być by mogło, bo w rozprawie jest dosyć. W żadnej z powyższych uwag, wskazujących na możliwości dalszego rozwijania pracy – chyba już w rozprawie habilitacyjnej – nie dostrzegam nic, co miałoby obniżyć jej wartość. Widzę po temu trzy zasadnicze powody.

Najpierw więc rozprawa mgr Boguckiego jest dowodem olbrzymiej erudycji i autentycznego znawstwa. Wiedza Doktoranta jest nie tylko olbrzymia i szczegółowa, ale też wielostronna. Obejmuje zarówno znajomość repertuaru, sięgającą daleko poza kanon, ale też powiązanych z operą kontekstów literackich, obyczajowych i ekonomicznych. Mgr Bogucki operuje tą wiedzą umiejętnie i celowo, odpowiednio do stawianych przez siebie zagadnień. Tego rodzaju autentyczne znawstwo i erudycja nie mogą nie budzić uznania, zwłaszcza, gdy wykorzystywane są do poszukiwania odpowiedzi na dobrze sformułowane pytania. Dodam tylko, że do erudycji Doktoranta w zakresie przywoływanych koncepcji teoretycznych z zakresu nauk o kulturze oraz do sposobu referowania tych koncepcji także nie mam zastrzeżeń.

Po drugie, myślę, że Doktorant prawidłowo określił etapy swojej pracy naukowej. Wspomniane wcześniej braki – np. brak metodologicznie określonych reguł analizy muzycznej – nie niepokoją mnie, gdyż rzetelność rozprawy gwarantuje, że w odpowiednim czasie zostaną one rozwiązane. Muszę to podkreślić: w odpowiednim czasie – Doktorant rozpoczął bowiem wyraźnie od zdobycia jak najbogatszej wiedzy o przedmiocie swych badań, nie ignorując bynajmniej kwestii teoretycznych i metodologicznych, ale nie skupiając się jeszcze na nich. W moim przekonaniu czyni słusznie. O czymkolwiek by się nie pisało, jakiegokolwiek metodologii nie byłoby się zwolennikiem, najpierw trzeba poznać swój przedmiot. Osobiście jestem już zmęczony artykułami o muzyce, w których przywołuje się dziesiątki złożonych koncepcji, a których autorzy niweczą swe wysiłki, gdyż ostatecznie nie uznali za stosowne nauczyć się historii muzyki, poznać repertuar itd. Mamy więc krytyki muzyki artystycznej oparte na jej gruntownej nieznanomości, krytyki muzyki popularnej, których autorzy nie odróżniają rocka progresywnego od hip-hopu itd. Postawa Doktoranta, zrealizowana konsekwentnie i sumiennie, wydaje mi się remedium na tego rodzaju nonszalancję, ubraną zresztą zwykle w podejrzanie hermetyczny język.

Wreszcie, rozprawa łączy w sposób umiejętny elementy kulturoznawcze, muzykologiczne i filmoznawcze, pozostając rzetelną w każdym z tych wymiarów i odpowiednio łącząc

poszczególne wątki dyscyplinowe w zależności od potrzeb tematu. Jest więc udaną pracą interdyscyplinarną, co w dobie „okopywania się” dyscyplin i administracyjnie wymuszonego rozpadu ideału zintegrowanej humanistyki wydaje mi się szczególnie warte docenienia. Nie bez znaczenia jest dla mnie też fakt, że poczynaniom naukowym Doktoranta wydaje się towarzyszyć szczerą pasją dla opery, ale też dla wiedzy o sztuce.

Stwierdzam więc jednoznacznie, że rozprawę doktorską mgra Marcina Boguckiego pt. „Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej” oceniam pozytywnie i wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Dzieskanowice, 15 listopada 2018 r.



Krzysztof Moraczewski