

pokonania. Pozostaje zatem wierzyć, że w nieodległej perspektywie doczekamy się nowych interpretacji operowych, które wydobędą ukryte światy stworzone muzyczną wyobraźnią mistrza z Ubiela.

BIBLIOGRAFIA

Ritter, Rüdiger. *Musik für die Nation. Der Komponist Stanislaw Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Lang, 2005.

Ritter, Rüdiger. *Stanislaw Moniuszko i jego muzyka*. Tłum. Beata Kornatowska i Izabela Sellmer. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2019.

BARBARA MIELCAREK-KRZYŻANOWSKA



O STRETTACH I KONTRAPUNKTACH, CZYLI KILKA UWAG O TOMIE ZAINSPIROWANYM PRACAMI ELŻBIETY NOWICKIEJ

Piękna przenikliwość. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Elżbiecie Nowickiej, red. Alina Borkowska-Rychlewska i Katarzyna Lisiecka. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2023, ss. 632. ISBN: 978-83-67305-09-9.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh247212.17>

Ofiarowany Profesor Elżbiecie Nowickiej wieloautorski tom zatytułowany *Piękna przenikliwość* pod redakcją Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej i Katarzyny Lisieckiej to wyjątkowa kompozycja trzydziestu tekstów nie tylko dedykowanych Dostojnej Jubilatce, lecz także – co prawdopodobnie cenniejsze – zainspirowanych Jej dorobkiem naukowym. Dowodzą one, w jaki sposób prowadzone przez Panią Profesor wielokierunkowe badania o charakterze literaturoznawczym i intermedialnym poszerzają dotychczasowy stan wiedzy oraz znajdują odzwierciedlenie w studiach Jej współpracowników, przyjaciół i uczniów. Gdyby pomieszczone w owym zbiorze artykuły próbować przeobrazić w urodzinowy bukiet, być może

Dr hab. BARBARA MIELCAREK-KRZYŻANOWSKA – Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, adres e-mail: b.m.krzyzanowska@amfn.pl, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7893-0115>.

Artykuły są objęte licencją Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

przybrałby on postać naręcza biało-różowych frezji symbolizujących przyjaźń, szacunek, uznanie, podziw i wdzięczność.

Elżbieta Nowicka reprezentuje bowiem typ naukowca, który osiąga sukces nie tylko w ramach dyscypliny obranej na początku tzw. kariery uniwersyteckiej. Jest badaczką dociekliwą, znajdującą w kontakcie z reprezentantami innych specjalności zarówno pretekst do interesujących, niekończących się rozmów, jak i wspólnego podejmowania studiów toczących się na styku literatury i innych dziedzin sztuki. Można tu przywołać choćby teatrologię, operologię czy librettologię uprawiane z powodzeniem nie tylko na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej czy w Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w poznańskim Oddziale Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, lecz także w gronie najwybitniejszych polskich humanistów.

Nie dziwi zatem ani mnogość ujęć, ani grono autorów reprezentujących różne dyscypliny – literaturoznawców, muzykologów, teatrologów i historyków, których teksty (artykuły naukowe, studia przypadków, opracowania i szkice), ułożone w spójnym układzie triadycznym (I. Przenikanie znaczeń – romantycy i inni; II. Piękno romantyczne – piękno nieoczywiste – piękno zwielokrotnione; III. Piękno pogranicza – między literaturą, teatrem i muzyką), wchodzą w dialog z pracami Jubilatki bądź kontrapunktują je niczym w Bachowskich fugach, gdzie różne linie melodyczne splatają się, tworząc niezwykle, niekiedy zaskakujące relacje harmoniczne.

Sięgając po tom *Piękna przenikliwość*, czytelnik odnosi wrażenie obcowania ze skomplikowaną kontrapunktyczną strukturą, w której wiodącym tematem stają się badania Elżbiety Nowickiej, niezależnymi natomiast, choć często odwołującymi się do prac Jubilatki¹, kontrapunktami – studia dedykowane w związku z okrągłą rocznicą Jej urodzin.

*

I. PRZENIKANIE ZNACZEŃ – ROMANTYCY I INNI

Magdalena Siwiec (*Między „jak w teatrze” a „sceną świata”*. *Wokół teatralności w dramacie o Beniowskim Juliusza Słowackiego*), szukając powiązań międzytekstowych w dziele Słowackiego, interpretuje ów dramat m.in. w kategoriach „rozprawy z romantyzmem” (s. 28), a pochylając się nad szeroko rozumianymi kontekstami teatralności, wskazuje

¹ Elżbieta Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003) oraz *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012); Elżbieta Nowicka, i Alina Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017); Alina Borkowska-Rychlewska, i Elżbieta Nowicka, red., *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku* (Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2015); Alina Borkowska-Rychlewska, i Elżbieta Nowicka, red., *Kantata – oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku* (Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2019); Elżbieta Nowicka, i Alina Borkowska-Rychlewska, red., *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej* (Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2020).

w analizowanym utworze dwa dopełniające się kierunki: ironiczny (powiązany z iluzorycznością dzieła) oraz mistyczny (kierujący ku transcendencji).

Jerzy Fićko (*Larwa i motyl. O pewnym motywie w lirykach lozańskich*), analizując tekst jednego z paryskich wykładów Adama Mickiewicza (1842), w którym wieszcz porównał stadia rozwoju ludzkiej duszy do obrazu poczwarki przekształcającej się w motyla, rozważa możliwość nowej interpretacji wierszy „*** (Snuć miłość)” i „Uciec z duszą na listek”, zakorzenionej w pismach hiszpańskiej mistyczki św. Teresy od Jezusa (*Twierdza wewnętrzna*); dodajmy – interpretacji odrębnej od wcześniejszych propozycji.

Artykuł Zofii Dambek-Giallelis (*O nieprzejrzystości w wieku XIX. Przypadek „Rodziny w salonie” Józefa Dzierzkowskiego*) rozpoczyna serię tekstów poświęconych postaciom literackim. Charakteryzując bohaterów powieści oraz media i sposoby komunikacji, autorka kreśli obraz relacji rodzinnych i społecznych panujących w XIX wieku, podkreślając rolę i skutki dokonywanych wówczas wyborów.

Zadaniami, jakie w tekstach Norwida przypadały służącym obecnym „w kluczowych momentach fabuły”, zajmuje się Elżbieta Lijewska (*Norwidowskie postacie slug i odźwiernych*), wskazując – poza wieloma prozaicznymi czynnościami – m.in.: przywracanie panów do rzeczywistości czy wydobywanie z ułudy (s. 66) wynikające z głębszego rozumienia świata przez postaci pochodzące z niższych warstw społecznych. Autorka odwołuje się także do biografii Cypriana Kamila Norwida i doświadczeń związanych z podejmowanymi przezeń pracami fizycznymi jako aktywności pozwalających twórcy spojrzeć na obowiązki służących z innej perspektywy.

Twórczości Norwida jest poświęcony także tekst Krzysztofa Trybusia (*O różnych formach czasu w „Vade-mecum” Cypriana Norwida*), rozpoczynający się bardzo świadomym określeniem miejsca poety (a także malarza i rzeźbiarza) w dziejach literatury oraz nazwaniem go prekursorem współczesności (s. 87). Na przykładzie poematów i wierszy zostają wskazane wymiary czasu: wieczność, historia i codzienność, a tradycja – ujęta metaforycznie jako kulturowe spotkanie przeszłości z teraźniejszością (s. 95).

Zderzenie przeszłości i teraźniejszości to poniekąd temat podjęty również przez Małgorzatę Okulicz-Kozaryn i Radosława Okulicz-Kozaryna (*Podanie o Janie i Cecylii. Sielankowy matecznik „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*). Konfrontują oni dotychczasowe interpretacje opowieści Anzelma Bohatyrowicza, odnoszące się przede wszystkim do fascynacji Orzeszkowej kulturą tradycyjną (s. 111), z koncepcją idylli Jeana-Jacques’a Rousseau oraz z dziejami miłości Cecylii Wazówny i Jana z Tęczyna z powieści Juliana Ursyna Niemcewicza, które z pewnością inspirowały autorkę równie silnie, jak zasłyszane opowieści Adama Lewkowicza.

Kolejny artykuł omawia „skomplikowany stosunek” polskich futurystów wobec tradycji romantycznej. Barbara Sienkiewicz (*Awangarda, Mickiewicz i Słowacki*) charakteryzuje postawę przedstawicieli międzywojennej awangardy, uwypuklając z jednej strony szacunek względem osiągnięć romantyków (s. 137), z drugiej zaś – odrzucenie przez nich XIX-wiecznej afirmacji uczucia i nawiązań do ludowości.

Pamiętniki Anny Pogonowskiej, relacjonujące powstania z 1943 i 1944 r., stały się przedmiotem refleksji Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany („*Cala ta zagłada lśniła nad nami*

jak krwawa zorza". Anna Pogonowska *a powstania kwietniowe / w getcie warszawskim 1943 i sierpniowe / warszawskie 1944 (z lekturą Rimbauda w tle)*). Autorka omawia bolesne doświadczenia polskie i żydowskie przelane na karty pamiętników, które stały się kanwą pisanego od lat czterdziestych poematu *Miłość okupacyjna. Gawęda*, utrzymanego w formie wierszowanej gawędy szlacheckiej w stylu „syrokomlowski” (s. 147).

II. PIĘKNO ROMANTYCZNE – PIĘKNO NIEOCZYWISTE – PIĘKNO ZWIELOKROTNIONE

Otwierający ten segment monografii tekst Jarosława Ławskiego (*Piękno „romantyczne” według księcia Edwarda Lubomirskiego (1819)*) komentuje tłumaczenie *Fausta* Ernsta Augusta Friedricha Klingemanna dokonane przez księcia Edwarda Lubomirskiego oraz przedstawia proces wypierania paradygmatu klasycznego obecnego w polskiej sztuce pierwszych dekad XIX wieku przez pierwiastki niemieckiego romantyzmu.

Lidia Banowska (*Piękno, „wehikuł pasji i cnoty” (Herbert – Norwid)*) analizuje pokrewne dla Cypriana Kamila Norwida oraz Zbigniewa Herberta sposoby wyrażania piękna i myślenia o nim, stawiając pytania, czy jest to zdeterminowane „przywoływaniem dziedzictwa norwidowskiego” (s. 195) w twórczości autora *Pana Cogito*, czy może zakotwiczeniem obu twórców w kulturze basenu Morza Śródziemnego.

Dobrochna Ratajczakowa (*Niezbyt długi szkic o śmiechu farsy*), wychodząc od Kartezjańskiej charakterystyki mechanizmu śmiechu, omawia różnice między farsą a komedią, hierarchizuje owe gatunki z perspektywy zastosowanych środków artystycznych i opisuje mechanizmy rządzące różnymi typami fars, zasadzającymi się od wieków na dwóch typach zabaw – *ludus* i *iocus* (s. 216). Wartościując omawiane teksty, stwierdza, że choć farsa uchodzi za „dno teatru” i „daleką od sztuki formę”, istnieje gatunek, który sięga owego „dna” jeszcze dobitniej – jest nim operetka (s. 213).

Michał Bajer i Piotr Urbański (*Sukces paradoksalny: święty Polieukt w teatrze*) przedstawiają wybrane dramaty poświęcone św. Polieuktowi, ormiańskiemu męczennikowi zmarłemu w 259 r. Zwracają uwagę m.in. na tragedię Pierre’a Corneille’a *Polyeucte martyr* wystawioną w 1641 r., określoną jako „tragedię chrześcijańską” (s. 225), do której autor wprowadził elementy typowe dla twórczości świeckiej (wątki polityczne, miłosne oraz fragmenty o charakterze epickim), mając na względzie przyzwyczajenia widzów. Zestawiając dzieło Corneille’a z *Athalie* Jeana-Baptiste’a Racine’a, autorzy podkreślają, że przedstawienia te odniosły sukces m.in. za sprawą teatralizacji śmierci świętego.

Postać Macieja Wierzbńskiego, „utalentowanego, rzetelnego artysty, bez którego nie może istnieć żadna wielka literatura – ale którzy nie tworzą epok i nowych prądów” (cyt. słowa Jana Józefa Lipskiego, s. 235), została przypomniana przez Alicję Przybyszewską (*Wydobyte z niepamięci. Droga twórcza Macieja Wierzbńskiego*). Autor wielu powieści i opowiadań utrwalił obraz Wielkopolski i mieszkańców tego regionu, walkę o zachowanie tożsamości narodowej w latach zaborów oraz przygotowanie do odrodzenia państwa (s. 254).

Jacek Kowalski (*Husarz skrzydlaty. Przyczynek do „sarmackiej” ikonografii XIX wieku*) w bogato ilustrowanym tekście mierzy się z przekłamaniami dotyczącymi wyglądu husarii,

w szczególności uskrzydłonej zbroi, która na niektórych ikonografiach upodabniała postaci rycerzy do aniołów, którym skrzydła wyrastały wprost z barków. Analizując źródła historyczne i wizerunki polskiego wojska, przyznaje, że w „tworzeniu współczesnej ikony Matejko zajął pierwsze miejsce” (s. 278), i choć dbał o zgodność przedstawianych rekwizytów z realiami historycznymi, dopuszczał się ustępstw.

Sylwetkę Natalii Lach-Lachowicz i zogniskowane wokół nawiązań do tradycji romantycznych dokonania artystki, reprezentantki wrocławskiej neoawangardy (s. 286), przedstawia Anna Borowiec (*Śmiech walkirii. Wagnerowskie inspiracje w twórczości Natalii LL*). Zainspirowana librettem i muzyką tetralogii Wagnera Natalia LL, która uczyniła Brunhildę swą duchową przewodniczką, realizuje projekty artystyczne w zakresie fotografii, filmu, instalacji i performansu.

Monografię Beethovena, napisaną w roku setnej rocznicy śmierci mistrza z Bonn (1927) przez Witolda Hulewicza, jej strukturę, treść oraz specyficzny język omawia Magdalena Dziadek (*„Płomień w garści” – o monografii beethovenowskiej Witolda Hulewicza*). Specyficzny typ narracji oraz sposób interpretacji dzieł muzycznych autorka tłumaczy młodzieńczą działalnością Hulewicza, inspiracją intuicjonizmem Henriego Bergsona i hermeneutyką Hermanna Kretzschmara.

Podstawowe zagadnienia europejskiej kultury ujęte w aforystyczne eseje przez Juliusza Gałkowskiego przedstawia Wiesław Ratajczak (*„Miniatury rzymskie” Juliusza Gałkowskiego wobec dwóch wcześniejszych opowieści o Wiecznym Mieście*). Porównuje on język używany we współczesnych komunikatorach do antycznych sentencji, doszukuje się w wystąpieniach Cyncerona pierwszych przykładów mowy nienawiści; przeprowadza także interpretację porównawczą ujęć Rzymu jako miasta-mitu Józefa Ignacego Kraszewskiego i Henryka Sienkiewicza, przywołując we wniosku słowa Gałkowskiego: „Rzym jest opowieścią [i...] stanem umysłu” (s. 330).

Różne sposoby postrzegania Tezeusza, bohatera wielu ujęć literackich, omawia Elżbieta Wesołowska (*Heros wielokrotnie, czyli Tezeusz w „Heroidach” Owidiusza i gdzie indziej*), odwołując się m.in. do *Heroid* Owidiusza, *Edypa w Kolonos* Sofoklesa, *Hekale* Kallimacha, *Oszalalego Heraklesa* czy *Hipolita uwiecznionego* Eurypidesa, *Fedry* Seneki Młodsze (s. 336-337). Z jednej strony Tezeusz jest w nich przedstawiany jako królewicz i heros, z drugiej – jako przedmiot kpin (są bowiem kwestionowane jego męskość, wierność i odwaga).

III. PIĘKNO POGRANICZA – MIĘDZY LITERATURĄ, TEATREM I MUZYKĄ

Maria Cieśla-Korytowska (*Walter Scott, kobiety i śpiew*) zachęca do poznania powieści i poematów Waltera Scotta, pisarza, którego teksty wykorzystywane powszechnie jako libretta dzieł operowych odsunęły uwagę czytelników od spuścizny literackiej – „opera stoi na przeszkodzie odczytania Scotta jako interesującego pisarza” (s. 349). Autorka porównuje treść *Pani jeziora* oraz *Narzeczonej z Lammermoor* z uproszczonymi tekstami librett operowych, ukazując, w jaki sposób transformacje te oddalają się od literackich pierwowzorów.

Kolejny szkic odwołujący się do badań jubilatki prof. Elżbiety Nowickiej przynosi analizę hasła poświęconego operze, zamieszczonego w słowniku Johanna Georga Sulzera. Katarzyna Lisiecka (*Imperatyw syntezy sztuk? Młody Mickiewicz i hasło „opera” w „Allgemeine Theorie der Schönen Künste” Johanna Georga Sulzera – przyczynek do historii recepcji*), analizując treść tego hasła, zastanawia się, w jakim stopniu Sulzer mógł inspirować wyobraźnię młodego Adama Mickiewicza. Jednocześnie szuka odpowiedzi na pytanie, dlaczego wieszcz nie zdecydował się napisać libretta, wskazując, że być może ideę dzieła scenicznego (widowiska) zawarł jednak w II części *Dziadów* (s. 408).

Małgorzata Sokalska (*Na scenie okrucieństwa (Wiliam Shakespeare – Victorien Sardou / Luigi Illica i Giuseppe Giacosa – Henryk Sienkiewicz)*) pochyla się nad wątkiem okrucieństwa wobec kobiet, który rozważa na podstawie komedii *Cymbelin* Shakespeare’a, dramatu *La Tosca* Victoriena Sardou oraz noweli *Szkiecy węglem* Henryka Sienkiewicza, kreśląc portrety trzech kobiet – Imogeny, Toski i Rzepowej. Zauważa, że w każdym z analizowanych tekstów kultury pretekstem do nieludzkiego traktowania kobiet była rywalizacja w świecie mężczyzn.

Esaj Marcina Gmysa (*Wokół „Marii” Romana Statkowskiego i konkursu na operowe adaptacje poematu Antoniego Malczewskiego*) jest poświęcony omówieniu warstwy muzycznej dzieła Romana Statkowskiego. Jako że kompozytor tworzył tę operę z myślą o konkursie rozpisany przez zarząd Filharmonii Warszawskiej w 1903 r. (s. 436), musiał dostosować swe pomysły do określonych w regulaminie wymagań dotyczących treści i realizacji poszczególnych scen. Jak wykazał autor, oczekiwania inicjatora konkursu nie do końca ograniczyły jednak Statkowskiego, który na potrzeby *Marii* zaadaptował elementy stylistyczne XIX-wiecznego teatru operowego.

Stawiając za punkt wyjścia swych rozważań recenzje, jakie ukazały się po premierze *Parii* Stanisława Moniuszki (1868), Alina Borkowska-Rychlewska (*W kalejdoskopie operowych i literackich inspiracji. O „Parii” Jana Chęcińskiego i Stanisława Moniuszki*) rozważa przyczyny pozytywnego przyjęcia libretta opery (przy ostrej krytyce literackiego pierwowzoru Jeana François Casimira Delavigne’a) i nierównej oceny warstwy muzycznej dzieła (s. 451–453). Dowodzi też zakotwiczenia Chęcińskiego zarówno w polskiej, jak i europejskiej tradycji literackiej XIX stulecia.

Małgorzata Gamrat (*Moniuszko, Liszt i Petrarka: kilka interakcji z kantatą „Madonna” w tle*) rekonstruuje okoliczności weimarskiego spotkania Stanisława Moniuszki i Franciszka Liszta (dla Moniuszki „tyle budujące[go], co rozczarowujące[go]”, s. 470) oraz kontekst publikacji polonezów twórcy *Halki* w zbiorze *Das Pianoforte*, redagowanym przez Liszta. Autorka przygląda się także obecnym w twórczości obu kompozytorów inspiracjom tekstami Petrarki – analizuje pieśni Liszta „pełne dramaturgii (operowej i teatralnej)” (s. 475), wskazując ich transpozycje w medium fortepianowe, oraz Moniuszkowską *Madonnę* w kontekście polskiej twórczości kantatowej XIX wieku.

Postać Donny Elviry z opery Wolfganga Amadeusza Mozarta w perspektywie zagadnień gatunkowych, stylistycznych oraz teatralnych interpretuje Ryszard Daniel Goliańek (*W klinchu afektu i konwencji. Muzyczno-dramatyczna kreacja Donny Elviry w „Don*

Giovanim” Mozarta). Charakteryzując wyznaczniki gatunkowe *dramma giocoso*, autor wskazuje typowy układ postaci i przekonuje, że obecność Donny Elviry jako *mezzo carattere* tłumaczy obecność w dziele pierwiastków poważnych i komicznych (s. 495-497). W sposób szczegółowy omawia także wypowiedzi Elviry w poszczególnych fragmentach dzieła oraz przywołuje dwie realizacje *Don Giovanni* (wersję filmową Josepha Loseya oraz sceniczną w reżyserii Clausa Gutha) ukazujące bohaterkę jako osobę „nienaturalną i nieżyciową” (s. 500) bądź „pięknoducha [...] czy zgoła erotomank[ę]” (s. 501).

Opery o tematyce angielskiej (i szkockiej) z kręgu ponad siedemdziesięciu dzieł scenicznych Johanna Simona Mayra przedstawia w swym artykule Przemysław Krzywoszyński (*U progu romantyzmu – „angielskie” opery Johanna Simona Mayra*). Dzieła te, odnoszące się do postaci wczesnych władców (*Le due duchesse; Alfredo il Grande, Re degli Anglo-Sassoni; Ginevra di Scozia*) czy Wojny Dwóch Róż (*La rosa bianca e la rosa rossa*), uchodzą obecnie za zwiastuny romantyzmu, choć dorobek tego twórcy „przyćmiła sława Gioachina Rossiniego” (s. 514). Analizując rozwiązania muzyczne wymienionych oper, autor wskazuje, że chwyt dramaturgiczne przejęli od Mayra jego następcy, w tym jego uczeń Gaetano Donizetti (s. 530).

Joanna Maleszyńska (*Zazdrość, zdrada, zemsta. Uniwersalny trójkąt dramatyczny – ograniczenia i możliwości*), rozpoczynając swój esej od rozważań nad definicją tragedii pochodzącą z *Retoryki i Poetyki* Arystotelesa, wskazuje, że nadrzędnym elementem tragedii, jej „duszą”, jest fabularna opowieść / akcja sceniczna (s. 539). Do tych założeń odwoływał się także William Shakespeare, przy czym tragizm oper opartych na Shakespeare’owskich dramatach zasadzał się na obecności trzech negatywnych uczuć: zazdrości, zdrady i zemsty (s. 541). Na przykładzie dzieł Giuseppe Verdiego (*Makbet, Otello*) autorka omawia dramaturgiczne konsekwencje oddziaływania na losy bohaterów owego trójkąta / triady Z – Z – Z.

Problem pozostający najczęściej poza orbitą zainteresowań badawczych – funkcje i różnorodność streszczeń operowych – podejmuje Iwona Puchalska (*„Znacie? To posłuchajcie”, czyli o miejscu streszczenia w kulturze operowej*), rozpoczynając swój wywód od przywołania pierwotnej funkcji streszczenia, jaką było ułatwienie widzom „zrozumieni[a] tego, co dzieje się na scenie” (s. 552). W dalszym toku wyvodu autorka dokonuje podziału na streszczenia uniwersalne i funkcjonalne, analizuje wyjątkowy przykład streszczenia wpisanego w partyturę *Króla Edypa* Igora Strawińskiego i Jeana Cocteau oraz dokonuje analizy porównawczej opisów akcji *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta i Lorenza da Ponte dostępnych w różnorodnych przewodnikach operowych. Analizy te są możliwe na podstawie podziału funkcjonującego w filmoznawstwie (*story outline, synopsis, treatment, drabinka*; s. 557-567).

Metaforyczne przyrównanie życia do teatru – rozpatrywanego poza kontekstem artystycznym – zostaje wykorzystane przez Martę Karasińską (*„Życie to jest teatr...”*) do analizy zachowań i praktyk społecznych w kontekstach socjologicznych, teologicznych, antropologicznych i kulturoznawczych. Autorka poszukuje szeroko rozumianej teatralności w różnych obszarach życia. Relacjonuje również stanowiska teoretyczne odnoszące się w szczególności do kategorii „roli” interpretowanej jako „dyspozycja zachowań społecz-

nych, nieredukowalny aspekt kondycji ludzkiej, indywidualna droga ku transcendencji czy przejawiona manifestacja bytu” (s. 575).

Omówione w artykule Magdaleny Piotrowskiej („*Zaślubiny Wisły z Bałtykiem*”. *Słów kilka o (nie)zapomnianym widowisku*) przedstawienie, nawiązujące zarówno do wiersza Jadwigi Łuszczewskiej „Deotymy” pt. „Rzeki wpadające do Wisły”, jak i wielu pieśni ludowych oraz XIX-wiecznych kompozycji, wpisuje się w krąg imprez masowych o ambicjach propagandowych i artystycznych. Autorka dowodzi, że spektakl wystawiony początkowo w Kozłowce – „Stolicy Sokolstwa” (Drugi Złot Gniazdowy, 1927), a następnie w Poznaniu (Powszechna Wystawa Krajowa, 1929) – stał się „silnym komunikatem ideowym” (s. 607).

*

Przywołany we wstępie książki *passus* ze *Wskazówek do historii pojęcia wyobraźni* Jeana Starobinskiego: „Wyobraźnia przenikająca samo postrzeżenie, uczestnicząca w operacjach pamięci, otwierająca wokół nas horyzonty tego, co możliwe, kierująca projektem, nadzieją, obawą, przypuszczeniami – jest czymś znacznie więcej niż zdolnością ewokowania obrazów, które pomnażałyby świat naszych bezpośrednich postrzeżeń: jest to umiejętność oddalania się, pozwalająca nam przedstawić sobie rzeczy odległe i wyprzedzać otaczającą nas rzeczywistość”² został symbolicznie połączony z dokonaniem Jubilatki Profesor Elżbiety Nowickiej, której wrażliwość, kreatywność i dociekliwość w zakresie podejmowanych badań zainspirowały powstanie trzydziestu artykułów eksplorujących obszary bliskie Jej zainteresowaniom naukowym. Lektura zbioru sprawia humaniście ogromną przyjemność. I choć czytelnik rozważa niekiedy przesunięcia tekstów między działami, ostatecznie dochodzi do wniosku, że takie właśnie przyporządkowanie przez Redaktorki tomu, znajdujące swoje uzasadnienie w kolejnych etapach drogi naukowej Jubilatki, jest rozwiązaniem najlepszym z możliwych, ukazującym postaci i wątki estetyczne związane (głównie) z romantyzmem i jego rezonansem w późniejszych tekstach kultury. Jubileuszowa księga *Piękna przenikliwość* to obowiązkowa pozycja każdego humanisty, pomagająca w zrozumieniu tekstów kultury, odkrywaniu ich kontekstów oraz odnajdywaniu między nimi powiązań i zależności.

BIBLIOGRAFIA

- Borkowska-Rychlewska, Alina, i Elżbieta Nowicka, red. *Kantata – oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2019.
- Borkowska-Rychlewska, Alina, i Elżbieta Nowicka, red. *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2015.

² Alina Borkowska-Rychlewska, i Katarzyna Lisiecka, red., *Piękna przenikliwość* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2023), 9; zob. też Jean Starobinski, „Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni”, tłum. Władysław Kwiatkowski, *Pamiętnik Literacki* 63, z. 4 (1972): 217-218.

- Nowicka, Elżbieta. *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- Nowicka, Elżbieta. *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Nowicka, Elżbieta, i Alina Borkowska-Rychlewska, red. *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2020.
- Nowicka, Elżbieta, i Alina Borkowska-Rychlewska. *Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.
- Starobinski, Jean. „Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni”. Tłum. Władysław Kwiatkowski. *Pamiętnik Literacki* 63, z. 4 (1972): 217-232.

BRUNO MOYSAN



QUAND LA POLOGNE ÉTAIT UN ACTEUR MAJEUR DU TOUT PARIS CULTUREL ET COSMOPOLITE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Renata Suchowiejko. *Paris, capitale musicale polonaise dans l'entre-deux-guerres. Artistes – Événements – Contextes*, traduit du polonais vers le français par Alexandre Dayet, révision linguistique et musicologique par Sylvie Douche. Ut Orpheus Edizioni, 2023, 480 pp. Ad Parnassum Series 14. ISBN : 978-88-8109-537-7.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh247212.18>

Disons-le d'emblée, le livre de Renata Suchowiejko, *Paris, capitale musicale polonaise dans l'entre-deux-guerres. Artistes – Événements – Contextes*, est un ouvrage plus que remarquable d'abord pour sa méthodologie, ensuite pour l'abondance de sa documentation, magnifiquement choisie et traitée, et enfin pour l'immense plaisir de lecture qu'il suscite. Incontestablement, ce livre comble une lacune : celle de la vie musicale à Paris, durant l'entre-deux-guerres, en relation avec la Pologne et, soulignons-le, la Pologne ressuscitée après la première guerre mondiale. L'entre-deux-guerres de Renata Suchowiejko et des musiciens polonais à Paris n'est pas n'importe quel entre-deux-guerres. C'est avant tout celui d'une République des deux Nations qui a été progressivement rayée de la carte à partir de

Dr BRUNO MOYSAN – IReMus (Institut de Recherche en Musicologie), Paris, brunomoysanrecherche@gmail.com