

EWA TICHONIUK-WAWROWICZ

## NIEODPARTY UROK TOSKI. MIĘDZY LITERATURĄ A MUZYKĄ OD XIX DO XXI WIEKU: OD SARDOU DO MAGNIEGO, OD PUCCINIEGO DO DALLI

Obiegowo Tosca kojarzy się z tytułową bohaterką opery Pucciniego<sup>1</sup>, pierwotnym wzorem dla niej była jednak protagonistka dramatu Victoriena Sardou, o którym z kolei, jeśli się przypomina, to właśnie w kontekście inspiracji włoskiego kompozytora. O ile popularność francuskiego twórcy i jego dokonań przedawniła się i przybladła, o tyle sława *Toski* Pucciniego nie gaśnie – odwrotnie: będąc „jednym z ostatnich mitów wypracowanych przez zachodnią sztukę” (Capriolo 23), jest chętnie wykorzystywana przez różnych artystów, podejmujących się odczytywania go na nowo. Warto zatem prześledzić hipertekstualną (por. Genette 7-16) grę między wspomnianymi utworami i ich wpływ na kulturę popularną XX i XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem form muzycznych, by choć częściowo wykazać inspiracyjną moc tych XIX-wiecznych dokonań.

Związki literatury i muzyki (Hejmej) oraz literatury i opery (Golianek i in.; Halliwell), a w szczególności interesujące nas XIX-wieczne więzi łączące włoską operę i francuską literaturę (zob. np. D. Pistone 7-10) są znane i badane, podobnie jak wzajemne oddziaływania między dramatem i operą w tym okresie (por. Nowicka 121-122). W niniejszym szkicu komparacja dokonań Sardou i Puc-

---

Dr EWA TICHONIUK-WAWROWICZ – Uniwersytet Zielonogórski, Wydział Humanistyczny, Instytut Neofilologii, Pracownia Romanistyki; e-mail: [e.tichoniuk-wawrowicz@wh.uz.zgora.pl](mailto:e.tichoniuk-wawrowicz@wh.uz.zgora.pl); ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0844-4880>.

EWA TICHONIUK-WAWROWICZ, PhD – University of Zielona Góra, Faculty of Humanities, Institute of Neophilology, Romance Studies Research Unit; e-mail: [e.tichoniuk-wawrowicz@wh.uz.zgora.pl](mailto:e.tichoniuk-wawrowicz@wh.uz.zgora.pl); ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0844-4880>.

<sup>1</sup> W przeprowadzonej na potrzeby niniejszego szkicu ankiecie internetowej (26.02 – 11.03.2023), w której zapytano, czy (la) Tosca to włoska opera, francuski dramat, włoski film, włoski musical, imię kobiece czy nazwisko, 92% respondentów zaznaczyło włoską operę, następnie 12% – imię kobiece, 9% – włoski musical, 8% – włoski film, 5% – nazwisko, a tylko 3% wskazało na francuski dramat. Przy tym można było wybrać więcej niż jedną odpowiedź. W ankiecie wzięło udział 100 osób, 79% z nich legitymuje się wyższym wykształceniem, 63% ma ponad 40 lat.

ciniego ma na celu przybliżenie hipotekstowego tła dla późniejszych nawiązań. Polski czytelnik może znać opracowania omawiające szczegóły dokonywanej pod koniec XIX wieku transpozycji, jej artystyczne i muzykologiczne niuanse (Sandelewski 108-134) albo jej społeczny kontekst (Nowicka 121-134), nie nawiązując one jednak do hipertekstowych realizacji. Jeszcze bogatsza literatura jest poświęcona intertekstualności, którą zajmowało się i zajmuje wielu zagranicznych oraz rodzimych badaczy (od Julii Kristevej, przez m.in. Harolda Blooma, Rolanda Barthesa, Umberta Eco, po Ryszarda Nycza czy Henryka Markiewicza). Na potrzeby niniejszego szkicu ograniczymy się do podziału i terminologii zaproponowanych przez Gérarda Genetta i skupimy się na zestawieniu mniej znanego hipotekstu Victoriena Sardou, słynnej opery Giacoma Pucciniego, filmu Luigiigo Magnego i musicalu Lucia Dalli. Opera, ze względu na swoje znaczenie, będzie potraktowana jako drugi hipotekst dla XX-wiecznych hipertekstów.

#### FRANCUSKI DRAMAT

Kiedy Victorien Sardou (1831-1908) wystawiał swój dramat historyczny w pięciu aktach zatytułowany *La Tosca* (1887), znajdował się u szczytu sławy i od prawie dekady zasiadał w Akademii Francuskiej. Jego artystyczne początki nie były jednak łatwe, a sława okazała się ograniczona do jego czasów. Pierwsze dokonania Sardou w świecie literatury i teatru nie przyniosły mu powodzenia, dopiero odkąd trafił pod skrzydła Virginie Déjazet (1798-1875), która w 1857 r. ufundowała dla młodego twórcy teatr (Faye 210, 214), zaczął odnosić sukcesy, a ugruntowaniem pozycji tego autora był triumf *Les Ganaches* (1862). W 1882 r. napisał *Fedore* specjalnie dla Sary Bernhardt (1844-1923). Sardou zaczęto zestawiać z Emilem Augierem (1820-1889) i Alexandrem Dumasem synem (1824-1895) za sprawą zręcznie pisanych dialogów (*Encyclopaedia Britannica* XXIV, 218), aczkolwiek on sam za swojego mistrza uważał Eugène'a Scribe'a (1791-1861), niezwykle popularnego komediopisarza (Dybeł i in. 324), będącego formalnym tradycjonalistą, korzystającym wszakże ze sprawdzonych schematów z wielką znajomością teatralnego rzemiosła i z dużym samozaparciem (napisał ponad 300 sztuk – zob. Heistein 419)<sup>2</sup>.

Victorien Sardou to przedstawiciel tzw. *littérature industrielle* („literatury przemysłowej”), mającej zapewniać rozrywkę niewymagającej publiczności (Dybeł i in. 259, 324) – zaczynał od teatru bulwarowego: komedii obyczajowych, wodewili i melodramatów, z czasem częściej sięgał po tematykę historyczną,

<sup>2</sup> Sardou był autorem niespełna 70 sztuk (Davico Bonino, „Introduzione”).

interpretowaną zachowawczo, jako że autor ten był uważany za „konserwatywnego pisarza mieszczańskiego: w polityce kwestionował liberalizm, w sztuce – romantyzm” (Heistein 423). Również *La Tosca* sięga po historyczny *entourage*: akcja rozgrywa się w Rzymie 17 czerwca 1800 r., trzy dni po bitwie pod Marengo. Republika Rzymska (1798-1799) przestała istnieć, Lacjum zostało zajęte przez wojska neapolitańskie, papież Pius VII jeszcze nie zjechał do Stolicy Piotrowej (Monge 504), a przez Państwo Kościelne przetoczyła się fala terroru skierowana przeciw jakobinom i Żydom (Gierowski 325). Jakobinem w omawianym dramacie Sardou jest Cesare Angelotti<sup>3</sup>, konsul Republiki Rzymskiej, uwięziony po jej upadku, który – przy pomocy swojej siostry, markizy Giulii Attavanti – zbiegł z Castel Sant’Angelo. Próbuje mu pomóc żywiący republikańskie sympatie malarz, Mario Cavaradossi. Może jego wysiłki nawet by się powiodły, gdyby nie determinacja barona Vitellia Scarpia, prefekta papieskiej tajnej policji. Aby odnaleźć uciekiniera, wykorzystuje on wszystkie dostępne mu środki, łącznie z manipulacją: zrećnie podsycza zazdrość kochanki malarza, śpiewaczki operowej, Florii Toski, wiernej poddanej Państwa Kościelnego, sugerując, że malarz ma romans ze wspomnianą markizą.

Pierwszy akt dramatu rozgrywa się w kościele Świętego Andrzeja na Kwirynale, gdzie w rodzinnej kaplicy ukrywa się Angelotti, przebrany przez siostrę w kobiecą suknię, i poznaje przypadkowo Cavaradossiego, malującego w świątyni obraz przedstawiający Marię Magdalenę. Artysta chce w ten sposób nieco przypodobać się reżimowi, lecz i tak jest krytykowany jego brak pobożności, stanowiący kontrast dla wielkiej dewocji Toski.

Drugi akt przenosi widza/czytelnika na wystawne przyjęcie w pałacu Farnese, zorganizowane na cześć królowej Marii Karoliny Austriackiej (1752-1814) i mające być okazją do świętowania zwycięstwa nad Napoleonem w bitwie pod Marengo. Umyślny przynosi jednak wieści o fiasku, monarchini mdleje, a występ Toski nie dochodzi do skutku. Zazdrosna o umiłowanego śpiewaczka jedzie pośpiesznie do podmiejskiej willi Cavaradossiego (akt III), gdzie znajduje suknię Attavanti. Oszałałej z rozpaczy Florii Mario postanawia wyjawic prawdę; przy okazji pojmują, że wachlarz markizy odkryty jakoby wśród jego malarskich przyborów (w istocie został znaleziony w kaplicy) był prowokacją Scarpia, który cały czas podejrzewał artystę o pomoc zbiegowi i śledził Toskę, a teraz pojawia się w domu Cavaradossiego i rozkazuje swoim ludziom przeszukać jego posiadłość. Jako że nie udaje im się odnaleźć Angelottiego, prefekt zaczyna prze-

---

<sup>3</sup> Za pierwowzór mógł autorowi służyć Liborio Angelucci, lekarz i republikanin, który został konsulem Republiki rzymskiej 20 marca 1798 r. Zob. „Dizionario Biografico degli Italiani”, hasło: Angelucci, Liborio,

sluchiwać śpiewaczkę, a skoro ta nie chce wskazać kryjówki uciekiniera, każe poddać torturom jej kochanka. W końcu Tosca się łamie i wyjawia, że Angelotti schronił się w studni. Policjanci wydobywają z niej jego zwłoki – republikanin skorzystał z noszonej przy sobie trucizny.

Czwarty akt rozgrywa się w murach zamku Świętego Anioła, w gabinecie Scarpia, który – dla celów pokazowych – postanawia powiesić zarówno malarza, jak i zwłoki zbiega. Florię natomiast informuje, że jest wolna, ponieważ nie pomagała Angelottiemu, i sugeruje, że mógłby uratować Cavaradossiego, gdyby tylko piękna śpiewaczka mu się oddała. Tosca przystaje na taki układ, pod warunkiem wszak, że otrzyma również glejt, pozwalający jej i jej ukochanemu na opuszczenie nie tylko Rzymu, ale i Państwa Kościelnego. Gdy prefekt chce odebrać swoją zapłatę, śpiewaczka zabija go znalezionym na stole nożem.

W piątym akcie akcja przenosi się do kaplicy na zamku Świętego Anioła, w której są przetrzymywani skazani na śmierć. Tosca jest pewna, że jej i Mariowi uda się wyjść cało z opresji, skoro zbiera się pluton egzekucyjny, Scarpia bowiem przed śmiercią zamienił rzekomo powieszenie na markowane rozstrzelanie (broń miała być nabita jedynie prochem, co zwdniczo obiecywał kapitan Spoletta). Dopiero martwe ciało Cavaradossiego pozwala kobiecie odkryć kłamstwo prefekta i jego podwładnego. Zdesperowana i wściekła wykrzykuje agentom policji, że zabiła ich zwierzchnika; ci chcą ją aresztować, ale Tosca rzuca się z obmurowania cytadeli.

Spisek i namiętność na tle wielkiej historii to sprawdzone składowe każdego dramatu. Jeśli do tego dodamy, że Sardou – ów „imperator” albo „Napoleon sztuki dramatycznej”<sup>4</sup> (*Napoléon de l'art dramatique*; por. Davico Bonino, „Introduzione”) – napisał tę sztukę specjalnie dla wspomnianej już Sary Bernhardt – „cesarzowej teatru”, jak ją wówczas nazywano<sup>5</sup> – sukces tej imperialnej pary i sygnowanego przez nich tytułu był więc gwarantowany. Diva obdarowała Florię swoim namiętnym magnetyzmem, ucieleśniając primadonnę *par excellence*. Wręcz dosłownie zresztą oddała Tosce część siebie, jako że wielokrotne upadki w finalnej scenie spowodowały trwały uraz prawego kolana, a z czasem gangrenę i ostatecznie doprowadziły do amputacji nogi (Gottlieb 167; Girardi 6).

<sup>4</sup> Wszelkie pojawiające się w niniejszym tekście tłumaczenia są autorstwa piszącej.

<sup>5</sup> Do najczęściej powtarzających się przydomków Bernhardt zalicza się: „złoty głos, boska, cesarzowa teatru” (*la voix d'or, la divine, l'impératrice du théâtre* – zob. Broussky 119). Pierwszy z nich został aktorze nadany przez zachwyconego Victora Hugo (Taranow 25).

## WŁOSKA OPERA

Giacomo Puccini (1858-1924) już w 1889 r., czyli w dwa lata po premierze dramatu Sardou – która odbyła się 24 listopada 1887 r. w Théâtre de la Porte de Saint-Martin w Paryżu – zanotował, że sztuka ta oferuje dobry materiał dla opery (Budden 182)<sup>6</sup>. Francuski dramatopisarz jednak niechętnie odnosił się do pomysłu trzydziestoletniego autora o nieugruntowanej sławie i ewidentnie grał na zwłokę (Budden 87-88), Puccini zaś był skupiony najpierw na pracy nad *Edgarem* (1889), potem nad *Manon Lescaut* (1893), wreszcie *Cyganerią* (*La Bohème*; 1896). W międzyczasie *La Tosca* przykuła uwagę innych kompozytorów: Alberta Franchettiego (1860-1942) i samego Giuseppe Verdiego (1813-1901). Ostatecznie to jednak Puccini stworzył muzykę do libretta Luigiiego Illici i Giuseppe Giacosa. Ci trzej artyści doskonale się uzupełniali: Illica tworzył ramy scenariusza, Giacosa przekładał tekst na wersy, które we frazę muzyczną ujmował Puccini. W ten sposób powstała wcześniej *Cyganeria*, później *Madame Butterfly* (*Madama Butterfly*; 1904), a w latach 1896-1899 *Tosca*.

Libreciści byli zmuszeni zredukować liczbę szczegółów tak fabularnych, jak i historycznych oraz postaci (z dwudziestu trzech do dziewięciu), a pierwotnych pięć aktów pierwowzoru Sardou ograniczyli do trzech aktów melodramatu, rozgrywających się odpowiednio w kościele Świętego Andrzeja, w apartamencie Scarpia w Pałacu Farnese i na Zamku Świętego Anioła. Tortury mające miejsce w willi Cavaradossiego (tylko wspomnianej w operze, podobnie jak przyjęcie odbywające się w królewskich komnatach, skąd dobiega śpiew Florii) musiały więc zostać przeniesione. Został wprowadzicie zachowany ogólny charakter postaci, zmieniła się jednak nieco ich motywacja. I tak, na przykład, działania Scarpia u Sardou są dyktowane głównie kalkulacją polityczną, zwłaszcza że królowa podczas bankietu oznajmia mu, iż zostanie rozliczony z ucieczki tak ważnego więźnia jak Angelotti. Zrozumiały jest więc upór barona, by go odnaleźć. Dopiero gdy widzi rzeczywisty ból Toski podczas kaźni malarza, Scarpia zaczyna inaczej postrzegać tę żywiołową kobietę. Temperament śpiewaczki widać w pełnej krasie we francuskim hipotekście: kiedy na przyjęciu, by dać upust swojej gniewnej zazdrości, atakuje – ku powszechnej konsternacji – markiza Attavanti. Swoją drogą ani u Sardou, ani u Pucciniego nie poznamy nigdy tajemniczej markizy, pomagającej bratu w ucieczce z więzienia. Za to w dramacie zaniepokojony Attavanti jedzie do willi Cavaradossiego razem ze Scarpia, by upewnić się co

<sup>6</sup> Już w 1891 r. Luigi Illica (1857-1919), komediopisarz i dziennikarz, otrzymał od wydawcy muzycznego Giulia Ricordiego (1840-1912) zlecenie napisania libretta na podstawie sztuki Sardou, a w 1893 r. Ricordi uzyskał zgodę francuskiego dramatopisarza na stworzenie na jej podstawie opery.

do wierności żony. Akt drugi i trzeci opery opierają się odpowiednio na czwartym i piątym dramatu. U Sardou Cavaradossi w oczekiwaniu na egzekucję zasypia, u Pucciniego – próbuje napisać list do ukochanej. U pierwszego Tosca rzuca się z murów z okrzykiem „Idę do niego, kanalie” („J’y vais, canailles!”), u drugiego – wołając „Scarpio, naprzód przed oblicze Boga!” („O Scarpia, avanti a Dio!”).

Krótkość utworu, kontekst historyczny i dramatyzm pozwalają umieścić Toskę pomiędzy operami werystycznymi, wyróżniających się realizmem muzycznym: motywy fabularne i muzyczne w dziele Pucciniego splatają się, tkając niezwykle spójny materiał lejtmotywów (Sala 50), przywodzący na myśl dzieła Richarda Wagnera. Aczkolwiek ładunek emocjonalny i elementy niepokojącej niesamowitości, ucieleśnionej przez demonicznego Scarpię, zdają się wręcz ekspresjonistyczne (Cosso 119), progresje akordów mogą kojarzyć się z Claudem Debussyem, dolny zaś rejestr fletów w II akcie – ze zdobyczami impresjonizmu (Sandlewski 131).

Można tu nawet mówić, nie bez podstaw, o muzycznej powieści kryminalnej. Muzyka oparta jest na zasadzie motywów. Puccini wymyślił w tym celu około 60 różnych „etykiet”, którymi charakteryzuje szybko zmieniające się sytuacje na scenie. (*Kronika opery* 288)

Wrażliwość melodyczna Pucciniego objawia się w duetach Florii i Maria oraz w ariach (*Recondita armonia, Vissi d’arte, E lucevan le stelle*), spowalniających nieco akcję i pogłębiających psychologicznie postaci. Ukazanie wnętrza bohaterów, odmalowywanie prawdy życiowej i krzywdy ludzkiej jest również typowe dla „szkoły młodowłoskiej” (*giovane scuola italiana*; Sandelewski 121), choć nie były to elementy nowe w teatrze muzycznym. Widowiskowe *Te Deum*, artystowskie środowisko, niezbyt logiczne poczynania postaci mogłyby z kolei być odebrane jako powidok *opera seria*, przeważa jednak autentyzm psychologiczny protagonistów, uruchamiający katartyczną „litość i trwogę”.

Prapremiera opery miała miejsce 14 stycznia 1900 r. w rzymskim Teatro Costanzi pod dyrekcją Leopolda Mugnoniego z Haricleą Darclée w roli Toski, Emiliem De Marchim wcielającym się w Cavaradossiego i Eugeniem Giraldonim – w Scarpię. Wśród publiczności zasiadali: ówczesny premier Włoch, generał Luigi Pelloux i królowa Małgorzata Sabaudzka (Budden 198). Mimo początkowo niespokojnej atmosfery (*Kronika opery* 289) spektakl okazał się sukcesem, zwieńczonym pięcioma bisami i dziesięcioma wywołaniami autora (Sandlewski 117), jeszcze zatem w tym samym roku odbyły się kolejne premiery opery w Turynie, Mediolanie, Weronie, Genui, Buenos Aires, Londynie, Rio de Janeiro i Madrycie, a w 1901 r. w Nowym Jorku. Dwa lata później zaś spektakl dotarł do Polski.

Owa „konfrontacja charakterów zdruzgotanych przez fatum i indywidualne słabości” (Kamiński, *Tosca*) zrazu nie zachwyliła krytyków, lecz natychmiast zdobyła serca publiczności. Do 2009 r. zarejestrowano tę operę i wydano na różnych nośnikach co najmniej 250 razy. Jest ona stale wystawiana i należy do najpopularniejszych dzieł operowych. Nie dziwi więc, że i dzieło Pucciniego, i nieco zapomniany dramat Sardou stanowią atrakcyjny materiał zarówno dla ekranizacji kinowych czy telewizyjnych, jak też dla innych adaptacji filmowych i muzycznych, od wersji z 1908 r. z Sarą Bernhardt<sup>7</sup> czy *The Song of Hate* (1915) z Betty Nansen poczynając.

### WŁOSKI FILM MUZYCZNY

Do dramatu Sardou powrócił w 1973 r. Luigi Magni (1928-2013), który zaproponował „błyskotliwą”, „obrazoburczą” releksję sztuki, oferującą paralełę między latami terroru we Włoszech i papieskim Rzymem w przededniu nadejścia Piemontczyków (Brunetta 454). Reżyser wyznał wprost: „Postanowiłem zrobić współczesną operę komiczną, używając wszystkich środków wyrazu: śpiewu, poezji, recytatywu, muzyki... Jest to najbardziej upolityczniony film, jaki zrealizowałem” (Crespi 179). Magni napisał scenariusz i teksty piosenek, muzykę skomponował Armando Trovajoli (1917-2013). W rolę śpiewaczki wcieliła się Monica Vitti, Cavaradossiego zagrał Gigi Proietti, a Scarpnię – Vittorio Gassman; w roli kardynała gubernatora wystąpił Aldo Fabrizi, Angelottiego – Ninetto Davoli, królowej – Marisa Fabbri, a dwóch brygadierów – Fiorenzo Fiorentini (Spoletta) i Gianni Bonagura (Sciarrone). Fabularnie film trzyma się dość wiernie francuskiego pierwowzoru, co sugeruje już sam tytuł – *La Tosca*<sup>8</sup>, z drobnymi nawiązaniem także do opery Pucciniego (w postaci choćby hiszpańskiego wina, które Scarpia proponuje Florii, czy bezsenności czuwania Maria przed egzekucją). Do znaczniejszych różnic między wersją Magniego a dramatem Sardou można zaliczyć, na przykład, przeniesienie początku do kościoła Sant’Agnese in Agone<sup>9</sup>,

<sup>7</sup> Bernhardt nie była jednak zadowolona z efektu i udaremniła dystrybucję filmu w reżyserii André Calmettesa (Taranow 271).

<sup>8</sup> Choć w napisach początkowych możemy przeczytać, że film jest luźno oparty na dramacie Sardou *Devant lui tombait toute une ville* – taka fraza („przed nim padło całe miasto”) nie występuje w tekście dramatu, natomiast pojawia się „Et c’est devant ça que tremblait toute une ville!”, powtórzone u Pucciniego: „Ed è dinanzi a costui che tremava tutta la città” („To przed nim drżało całe miasto”). Powróci też w partii Spoletty w musicalu Dall’i (zob. dalej) jako „Ahò, davanti a Scarpia tutta Roma trema!” („Ej, przed Scarpnią cały Rzym drży”).

<sup>9</sup> Akurat ta zmiana wynikała z kwestii praktycznych: twórcy filmu nie uzyskali pozwolenia na pracę w murach kościoła Świętego Andrzeja (zob. Fondazione museo Luigi Magni e Lucia Mirisola).

gdzie gubernator sprawuje mszę, zagadując jednocześnie mową związaną Wszechmogącego, by zesłał klęskę na Napoleona pod Marengo; albo ujawnienie się Angelottiego w willi malarza: u Magniego to nie policjanci znajdują zwłoki uciekiniera, a on sam przychodzi, by uratować przed torturami Maria, przypomnieć mu o republikańskich ideałach i przeprosić Florię za to, że źle ją ocenił (przy tym pokazuje pierścień opróżniony z trucizny i pada martwy); czy też scena, gdy skutą Cavaradossi na blankach Zamku Świętego Anioła<sup>10</sup>, patrząc na ciało Cesarego na szubienicy, intonuje poruszającą balladę „Nun je da’ retta Roma” („Nie słuchaj ich, Rzymie”), która początkowo wzywa do walki miasto pogrążone w odrętwieniu, odpowiadające chóralnie anaforyczną frazą rodem z ludowych przyspiewek<sup>11</sup>, a kończy się stwierdzeniem – wyśpiewanym przez Toskę z towarzyszeniem chóru – „Io batto n’artra strada, io c’ho pazienza, aspetto” („Idę inną drogą, jestem cierpliwa – poczekam”). Ten muzyczny motyw wróci na końcu filmu, kiedy Floria domknie pieśń stwierdzeniem „Scrivete questo, Roma: nun basta usa’ er cortello, qui pe’ frega’ er padrone, bisogna usa’ er cervello” („Zapiszcie to, Rzymie: nie wystarczy użyć noża, tu – żeby obalić tyrana – trzeba użyć mózgu”).

*La Tosca* Magniego nie ma w sobie pompatyczności pierwowzoru teatralnego: pełne swady dialogi w dialekcie rzymskim iskrzą się żartem, są ironiczne, dosadne, czasem wręcz zahaczają o niepolityczność<sup>12</sup>; właściwie każda z postaci nosi w sobie rys komediowy<sup>13</sup>, a gwiazdorska obsada, choć posługuje się elementami groteski i karykatury, umiejętnie balansuje na granicy dobrego smaku i nie przekracza jej; zaś wpadające w ucho piosenki, czasem zainspirowane rzymskim folklorem, czasem przypominające kabaretowe kuplety, dodają nową jakość do tego eklektycznego pastiszu, opowiadającego przecież – mimo historyczno-literackiej maski – o aktualnych i jednocześnie ponadczasowych bolączkach. Wątek związany z Angelottim stanowi wyraźną paralełę względem śmierci Giuseppe Pinelliego (1928-1969), działacza anarchistycznego, aresztowanego

<sup>10</sup> W operze Pucciniego Cavaradossi intonuje arię *E lucevan le stelle*, w której wspomina ukochaną i miłosne uniesienia, a także wyraża rozpacz z powodu rychłej egzekucji („non ho mai amato tanto la vita” – „nigdy tak bardzo nie miłowałem życia”).

<sup>11</sup> Fraza *Vojo canta’ cosi* („Chcę tak śpiewać”) i odwołania do kwiatków powracają często w rzymskich *stornelli*, przypominanych w latach 70. XX w. m.in. przez Gabriellę Ferri (zob. *Ritornelli antichi* – *Orchestraccia; Stornelli romaneschi a dispetto; Stornelli*).

<sup>12</sup> „Er popolo è boia e cambia gabbana / stasera t’onora domani te sbrana... / tremate lo stesso, cacatevi addosso” („Lud jest katem i zmienia stronę / dziś cię czci, jutro cię rozszarpie... / i tak trzęście się [ze strachu], róbcie pod siebie”).

<sup>13</sup> Nawet z założenia makiaweliczny Scarpia, który nie dość, że zdradza w interakcji z Toską ciągoty masochistyczne, to jeszcze potajemnie marzy o tronie Piotrowym (w skrytce trzyma mitrę papieską, którą ukradkiem przymierza, oznajmiając: „voglio il papato” – „chcę papieskiego urzędu”).



w związku z zamachem bombowym na mediolańskim Piazza Fontana (12 grudnia 1969) – neofaszystowskim zamachem, jak się później okaże. Pinelli po trzech dniach przesłuchań rzekomo przyznał się do winy, po czym popełnił samobójstwo. Nie było to prawdą: z czwartego piętra komendy policji został wyrzucony; zupełnie jak w balladzie Maria: „Se invece poi te dicheno che un morto s’è ammazzato / Allora è segno certo che l’hanno assassinato” („A jeśli ci mówią, że nieboszczyk się zabił / To jest to pewny znak, że to oni go zamordowali”).

Mimo tragicznego finału i gorzkiej wymowy (potrzeba solidarnego zwarcia szeregów, by obalić niechcianą władzę – wysiłki jednostek często bowiem spełzają na niczym), *La Tosca* Magniego staje się pochwałą rebelii: pochwałą wyzuta ze złudzeń, wszakże bez hurraoptymistycznych czy nacjonalistyczno-romantycznych akcentów. Nie mogłoby być zresztą inaczej – przecież tutaj nawet miłosny duet jest prześmiewczy („Mi’ madre è morta tisica”), a śpiewna modlitwa pariasów z lumpenproletariatu staje się wyrzutem pod adresem Boga („Canto dei derelitti”) i przywodzi na myśl paryską biedotę i wykluczonych proszących o azyl w katedrze („Les sans-papiers” / „I clandestini”) w I akcie musicalu *Notre-Dame de Paris* (muz. Riccardo Cocciante, libretto francuskie Luc Plamondon, libretto włoskie: Pasquale Panella). Tak więc i zabójstwo Scarpia z ręki Toski wzbogaca się o ideologiczny wymiar. Gdy śpiewaczka nalewa wina w gabinecie barona, dostrzega przez okno ciało Angelottiego na szubienicy i przypominają jej się jego słowa układające się w pieśń na cześć wolności<sup>14</sup>. Usunięty został cały dialog między Florią i Scarpia, który występuje zarówno u Sardou, jak i u Pucciniego, natomiast nad ciałem Maria Tosca szepcze rozgoryczona, że „nie ma sensu ich [tyranów – E.T.-W.] zabijać, bo okpią cię nawet po śmierci”.

Film Magniego oparł się upływowi czasu; w 2023 r. przypada jego pięćdziesięciolecie (na ekrany kin wszedł 23 marca 1973 r.), nadal jest uznawany za jedno z najważniejszych dokonań obu rzymskich twórców: reżysera i kompozytora, intertekstualna gra i eklektyzm form pozwalają przywołać najprzeróżniejsze literackie nawiązania – od Giuseppa Gioachina Belliego (1791-1863) po Bertolta Brechta (1898-1956), niestarzejące się zaś utwory utrzymują się w kanonie współczesnej włoskiej muzyki popularnej.

---

<sup>14</sup> „Noi semo l’assertori der libbero pensiero / adesso er cielo è nero ma poi se schiarirà. / Viva la libbertà!” („Jesteśmy wolnomyślicielami / teraz niebo jest czarne, ale później się rozjaśni. / Niech żyje wolność!”).

## WŁOSKI MUSICAL

Kolejną muzyczną reinterpretację *Toski* zaproponował w 2003 r. Lucio Dalla (1943-2012). Był on wybitnym tekściarzem i kompozytorem, dodatkowo multi-instrumentalistą i aktorem. Podczas gdy w Polsce kojarzony bywa co najwyżej z piosenką „Caruso” – hołdem złożonym „królowi tenorów”, Enricowi Carusowi (1873-1921) – wykonywaną później m.in. przez Luciana Pavarottiego, we Włoszech należy do grupy najbardziej uznanych *cantautori*, nagrodzony Orderem Zasługi Republiki Włoskiej pozostaje żywy w pamięci i dokonaniach artystycznych swoich kolegów po fachu po dziś dzień.

Dalla zadebiutował na scenie w 1953 r., w wieku 10 lat, jako statysta w *Giannim Schicchim* Pucciniego (Baccolini, rozdz. „Il debutto di Lucio Dalla”) i do tego kompozytora artysta powrócił po półwieczu. Przy tym odczytał *Toskę* wedle innego klucza niż Magni – jak bowiem sugeruje podtytuł jego musicalu, *Amore disperato* („Rozpacзлиwa miłość”), skupił się na tym właśnie uczuciu czy też uczuciach (jeśli by rozłączyć miłość i rozpacz). Historyczna fasada staje się tu jedynie wątlm nawiązaniem do hipotekstu Pucciniego, elementem gry intertekstualnej, a nawet otwarciem na *pure nonsense* albo futurystyczną epifanię: kiedy Floria snuje przed Mariem wizje ocalenia przed śmiercią, proponuje mu wyjazd do Teksasu albo Oklahomy, potem jej ukochany – początkowo sceptyczny – rozmarza się, że zobaczy „wieżowce i samoloty” („Oklahoma”). Kostiumy, scenografia czy choreografia nawet nie starają się nawiązywać do roku 1800, są całkowicie współczesne (łącznie ze skojarzeniem z *Matrixem* (1999) podczas tańca agentów policji, noszących czarne płaszcze à la Neo, ale przypominających repliki Smitha). Libretto – autorstwa Lucia Dalli, podobnie jak muzyka – czasem sięga po piosenkarskie klisze, ale z zasady opiera się na nowatorskiej metaforyzacji i dynamicznym, mocnym obrazowaniu aż po prowokację (Cavaradossi widzi w Angelottim Jezusa schodzącego z krzyża, a Zbawiciela nazywa „terrorystą miłości”), niepozbawionym tak tendencji do aforyzmów („śmierć jest bardziej życiem, o ile umiera się z honorem”), jak i bon motów czy żartu („twoje słowa zamieniają się w sałatę [...] a ja czuję się jak ziemniak”).

Wzmianka o bitwie pod Marengo zderzona z aktualnymi realiami przesuwana spektakl na płaszczyznę alegoryczną – staje się on przypowieścią o różnych obliczach miłości i jej głodu. Obok związku Caravadossiego i Toski, pełnego namiętności, zazdrości, czasem też niepewności i gniewu, oraz obsesji Scarpia na punkcie śpiewaczki, który zaklina się, że gdyby ta tylko go wybrała, zrezygnowałby z diabła i sprzymierzyłby się z Bogiem („Se mi guardasse”), ożeniłby się z nią i kochałby ich dzieci podobne do matki („Per te”); pojawia się nowy wątek

niespełnionego ojcostwa Spoletty, zaufanego agenta Scarpia. Dalla stara się pogłębić psychologicznie antagonistów: prefekt wspomina o przemocowym dzieciństwie („Per te”), jego podwładnego z kolei podczas bezsennych nocy prześladowuje wspomnienie jego ofiar, a teraz wzrusza młody wiek Angelottiego chcącego popełnić honorowo samobójstwo, w czym Spoletta mu pomaga („Suicidio”). Nowością w musicalu jest również trójstronny pakt zawarty między Florią, Mariem i Cesarem („Giuro”).

Pewnym nawiązaniem do filmu Magniego – czy też po prostu do rzymskiego folkloru lub też nieustannie do opery Pucciniego i pasterskiej przyśpiewki z początku III aktu – jest pieśń plebsu Wiecznego Miasta („Mortacci tua”) i – w mniejszym stopniu – ironiczna w swojej wymowie piosenka Spoletty, wykorzystująca banalne motywy miłosne, w tym kwiatków, przewijające się w rzymskich *stornelli* („Se sto vicino a te”). I u Dalli, jak za każdym razem w omawianych utworach, Scarpia ginie z ręki Florii, Cavaradossi zostaje rozstrzelany, a tytułowa bohaterka rzuca się z murów. U bolońskiego twórcy przebija jednak delikatny promień nadziei: finałny balet (przywołujący echa *grand opéra*), przedstawiający walkę rzymskich *borgatari* z policją kończy się ich pojednaniem. Całość zaś klamrą zamyka tytułowy utwór „Amore disperato”, wysławiany przez Sidonię, nową postać stworzoną przez Dallę, „królową nocy” – będący początkowo wieszczbą tragedii, a później hipotezą transcendentalnego *happy endu*: „Jeśli Bóg istnieje, odnajdziecie się tam”.

Musical Dalli, ta „apokryficzna, nowoczesna, multimedialna opera” (Beatrice, rozdz. VII „Dal Duemila in poi”) – jak mówił o niej sam twórca – przypomina w pewnym stopniu wspomniany *Notre-Dame de Paris* – podobna dynamika i rozmach, zbliżone emocje. Swoim afektywnym rozedrganiem piosenka „Gelosia” śpiewana przez Toskę i barona przywodzi na myśl, na przykład, utwór „La cavalcatura”, będący śpiewnym ultimatum Fiordaliso, a skojarzenia z musicalem Cocciantego nasila obsada, ponieważ Vittorio Matteucci wcielał się zarówno we Frolla, jak i Scarpia, podobnie jak Graziano Galatone – grający Feba i Cavaradossiego, a także Rosalia Misser – odtwórczyni Esmeraldy i Toski. Nie ma tu jednak nic z wtórności czy nieprzyjemnego *déjà entendu* – odwrotnie: dziwi, że *Tosca* Dalli nie doczekała się trwałej międzynarodowej popularności<sup>15</sup>, jak *Notre-Dame* jego nieco młodszego kolegi.

Dogłębne omówienie wszelkich literackich, filmowych, plastycznych i muzycznych nawiązań do dramatu Victoriena Sardou i opery Giacoma Pucciniego

<sup>15</sup> We Włoszech swego czasu był popularny – w rzymskim Granteatro w trakcie 150 powtórek spektaklu obejrzało go 300 tysięcy widzów (Pistone, rozdz. „Da Puccini a Duke Ellington”).

wymagałoby obszernego, książkowego opracowania. Niniejszy szkic pozwolił jedynie na syntetyczne porównanie obu XIX-wiecznych hipotekstów z późniejszymi hipertekstami: filmem muzycznym z 1973 r. w reżyserii Luigiiego Magniego i z musicalem z 2003 r. autorstwa Lucia Dalli, świadcząc przy okazji o stałym przenikaniu imaginariów romańskojęzycznych.

Z przedstawionej powyżej analizy wynika, że film Magniego szerzej czerpie z francuskiego dramatu, zręcznie posługując się historycznym sztafażem, stanowiącym rodzaj maski dla dziejowej powtarzalności przywodzącej na myśl *corsi e ricorsi storici* Giambattisty Vica, podczas gdy musical Dalli wykorzystuje wątki fabularne z włoskiej opery, skupiając się na psychologicznym wymiarze katastrofy jednostek. I Magni, i Dalla tworzą rodzaj współczesnej przypowieści, która jednocześnie dialoguje z tradycją literacką i muzyczną, jak też proponuje ich oryginalną releksję, wzbogacając hipertekstualną grę i otwierając nowe pola interpretacyjne również na innych poziomach relacji transtekstualnych; pozwalając tym samym na eksplorację archetypowej struktury tego swoistego mitu i jego bohaterów – Cavaradossiego (kochanego ze wzajemnością obrońcy wolności), Scarpii (demonicznego prześladowcy ucieleśniającego nadużycia władzy) i Toski (krewkiej divy, będącej obiektem pożądania) – w obrębie wielopostaciowego synkretyzmu form, towarzyszącego współczesnym realizacjom syntezy sztuk.

#### BIBLIOGRAFIA

- Baccolini, Luca, *Le incredibili curiosità di Bologna. I luoghi, i personaggi e le storie che nessuno ti ha mai raccontato*. Newton Compton Editori, 2021.
- Beatrice, Luca. *Per i ladri e le puttane sono Gesù bambino. Vita e opere di Lucio Dalla*. Baldini & Castoldi, 2016.
- Brunetta, Gian Piero. *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*. Edizioni Laterza, 2007.
- Broussy, Salomé. *La Comédie Française*. Le Cavalier Bleu, 2001.
- Budden, Julian. *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press, 2022.
- Capriolo, Paola. „La musica di Puccini ha fatto "impallidire" la tecnologia”. *Corriere della Sera*, 12.07.1992, s. 23.
- Cosso, Laura. „Le ambientazioni di un archetipo: regie di Tosca”. *Tosca. Melodramma in tre atti*, libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa tratto dal dramma di Victorien Sardou, musica di Giacomo Puccini. Edizioni del Teatro alla Scala, 2019, ss. 117-121.
- Crespi, Alberto. *Storia d'Italia in 15 film*. Editori Laterza, 2016.
- Davico Bonino, Guido. „Introduzione”. Victorien Sardou, *La Tosca*. Tłum. wł. Guido Davico Bonino. Einaudi, 2012.
- „Dizionario Biografico degli Italiani”, hasło: Angelucci, Liborio, [www.treccani.it/enciclopedia/liborio-angelucci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/liborio-angelucci_%28Dizionario-Biografico%29/). Dostęp 23.02.2023.

- Dybeł, Katarzyna, Barbara Marczuk i Jan Prokop. *Historia literatury francuskiej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Encyclopaedia Britannica*. University Press, 1911 (wyd. 11), t. XXIV, hasło: Sardou, Victorien.
- Faye, Geneviève. „Une ambition particulière: les directrices de théâtres à Paris (fin XVIII<sup>e</sup>–début XX<sup>e</sup> siècles)”. *Femmes, culture et pouvoir. Relectures de l’histoire au féminin, XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, red. Catherine Ferland i Benoît Grenier. Presses de l’Université Laval, 2010, ss. 205-219.
- Fondazione museo Luigi Magni e Lucia Mirisola, 09.02.2023, „La Tosca compie mezzo secolo”, [www.controluce.it/notizie/la-tosca-compie-mezzo-secolo/](http://www.controluce.it/notizie/la-tosca-compie-mezzo-secolo/). Dostęp 10.03.2023.
- Genette, Gérard. *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. Tomasz Stróżyński i Aleksander Milecki. słowo/obraz terytoria, 2014.
- Gierowski, Józef Andrzej. *Historia Włoch*. Wyd. II. Ossolineum, 1999.
- Girardi, Michele. „...«come la Tosca in teatro»: una prima donna nel mito e nell’attualità”. *Teatro Massimo*, 2017, ss. 1-19.
- Golianek, Ryszard Daniel, i Piotr Urbański, redaktorzy. *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*. Wydawnictwo Mado, 2010.
- Gottlieb, Robert. *Sarah. The Life of Sarah Bernhardt*. Yale University Press, 2010.
- Halliwell, Michael. *Opera and the Novel. The Case of Henry James*. Brill 2005.
- Heistein, Józef. *Historia literatury francuskiej. Od początków do czasów najnowszych*. Ossolineum, 1997.
- Hejmej, Andrzej. *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. III. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2012.
- Kamiński, Piotr. *Sto i jedna opera*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014, e-book.
- Kronika opery*. Tłum. pol. zespół pod kierunkiem Jolanty M. Michasiewicz. Wydawnictwo „Kronika”, 1993.
- Monge, Roberto. *Leksykon papieży*. Tłum. Władysław Węglarz. Wydawnictwo Salwator, 2008.
- Nowicka, Elżbieta. *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*. Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Pistone, Danièle. *Nineteenth-Century Italian Opera from Rossini to Puccini*. Tłum. ang. E. Thomas Glasow. Amadeus Press, 1995.
- Pistone, Federico. *Tutto Dalla. Il racconto di 304 canzoni*. Arcana, 2022, e-book.
- „Ritornelli antichi – Orchestraccia”, [testicanzoni.rockol.it/testi/orchestraccia-ritornelli-antichi-73671703](http://testicanzoni.rockol.it/testi/orchestraccia-ritornelli-antichi-73671703). Dostęp 10.03.2023.
- Sandelewski, Wiarosław. *Puccini*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.
- Sala, Emilio. „L’opera in breve”. *Tosca. Melodramma in tre atti*, libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa tratto dal dramma di Victorien Sardou, musica di Giacomo Puccini. Edizioni del Teatro alla Scala 2019, ss. 50-51.
- Sardou, Victorien. *La Tosca : Drame en cinq actes*. 14.10.2006, [www.gutenberg.org/cache/epub/19540/pg19540-images.html](http://www.gutenberg.org/cache/epub/19540/pg19540-images.html).
- Sardou, Victorien. *La Tosca*. Tłum. wł. Guido Davico Bonino. Einaudi, 2012, e-book.
- Stornelli (Miscellanea), [sonichits.com/video/Gabriella\\_Ferri/Stornelli\\_\(Miscellanea\)?track=1](http://sonichits.com/video/Gabriella_Ferri/Stornelli_(Miscellanea)?track=1). Dostęp 10.03.2023].
- „Stornelli romaneschi a dispetto”, [lyricstranslate.com/it/gabriella-ferri-stor-nelli-romaneschi-dispetto-lyrics.html](http://lyricstranslate.com/it/gabriella-ferri-stor-nelli-romaneschi-dispetto-lyrics.html). Dostęp 10.03.2023.
- Taranow, Gerda. *Sarah Bernhardt: The Art Within the Legend*. Princeton University Press, 1972.
- Word and Music Studies* (vol. 1-22), red. Walter Bernhart, Michael Halliwell, Lawrence Kramer and Werner Wolf, Brill-Ropodi, Amsterdam 1999-2023.

NIEODPARTY UROK TOSKI.  
MIĘDZY LITERATURĄ A MUZYKĄ OD XIX DO XXI WIEKU:  
OD SARDOU DO MAGNIEGO, OD PUCCINIEGO DO DALLI

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest intertekstualna analiza dwóch XIX-wiecznych utworów, a mianowicie historycznego dramatu Victoriena Sardou i opery Giacomu Pucciniego, ze współczesnymi realizacjami bazującymi na tym współczesnym micie: filmie Luigiego Magniego z 1973 r. i musicalu Lucia Dalli z 2003 r.

Analiza pokazuje związki między literaturą a muzyką, i to zarówno klasyczną, jak i popularną. Z opracowania wynika, że film Magniego szerzej czerpie z francuskiego dramatu, zręcznie posługując się historycznym sztafażem, stanowiącym rodzaj maski dla dziejowej powtarzalności, podczas gdy musical Dalli wykorzystuje wątki z włoskiej opery, skupiając się na psychologicznym wymiarze katastrofy jednostek. I Magni, i Dalla tworzą rodzaj współczesnej przypowieści, która jednocześnie dialoguje z tradycją literacką i muzyczną, jak też proponuje ich oryginalną releksję, wzbogacając hipertekstualną grę z XIX-wiecznymi pierwowzorami.

**Słowa kluczowe:** intertekstualność; związki literatury i muzyki; kultura popularna; releksja; Tosca

THE IRRESISTIBLE CHARM OF TOSCA.  
BETWEEN LITERATURE AND MUSIC FROM THE 19TH TO THE 21ST CENTURY:  
FROM SARDOU TO MAGNI, FROM PUCCINI TO DALLA

Summary

This article aims to provide an intertextual analysis of two 19th-century works, namely the historical drama by Victorien Sardou, and the opera by Giacomo Puccini, with contemporary adaptations based on this “modern myth” of Tosca: Luigi Magni’s 1973 film and Lucio Dalla’s 2003 musical. The analysis shows the connections between both classical and popular literature and music. This study concludes that Magni’s film draws more widely from the French drama, skilfully using the historical setting as a type of mask for historical recurrence, while Dalla’s musical draws from themes in Italian opera, focusing on the psychological dimension of an individual’s catastrophes. Both, Magni and Dalla, create a type of contemporary allegory that dialogues with literary and musical traditions while proposing their original reinterpretation, enriching the hypertextual play with 19th-century prototypes.

**Key words:** intertextuality; connections between literature and music; popular culture; reinterpretation; Tosca