

Autoreferat

1. Imię i nazwisko

Stefan Münch

2. Wykształcenie, posiadane dyplomy i stopnie

1971-76 Studia w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

1976 uzyskanie stopnia magistra filologii polskiej z wynikiem bardzo dobrym na podstawie pracy pt. *Stefan Garczyński – poeta romantyczny*, promotor pracy prof. dr hab. Alina Aleksandrowicz

1985 obrona doktoratu i uzyskanie tytułu doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie na podstawie pracy pt. *Opera i polski dramat romantyczny*, napisanej po kierunku prof. dr. Zbigniewa Raszewskiego; recenzenci: prof. dr hab. Michał Bristiger i prof. dr hab. Alina Aleksandrowicz

2011 wszczęcie postępowania habilitacyjnego w dziedzinie nauk humanistycznych, dyscyplina historia – muzykologia na Wydziale Teologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II na podstawie rozprawy *Metamorfozy Don Juana. Studia z historii opery XVIII i XIX wieku*. Postępowanie zamknięte wniosek habilitanta z dnia 20.09.2011

3. Dotychczasowe zatrudnienie w jednostkach naukowych

1975-2000 asystent, st. asystent i adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej, Instytut Filologii Polskiej UMCS

Od 2004 adiunkt w Zakładzie Kultury Literackiej i Obyczaju, , następnie w Zakładzie Badań Nad Dziedzictwem Kulturowym, Instytut Kulturoznawstwa UMCS

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

a. tytuł osiągnięcia naukowego/artystycznego

***Opera i polityka. Historyczne i polityczne konteksty grand opéra w czasach monarchii lipcowej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2015, ISBN 978-83-7784-749-7, ss. 235.**

- b. omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników wraz z omówieniem ich ewentualnego wykorzystania

Książka „Opera i polityka. Historyczne i polityczne konteksty *grand opéra* w czasach monarchii lipcowej” stanowi efekt poszukiwania pola tematycznego, na którym mógłbym zaprezentować rezultaty wieloletniego kontynuowania jednego z nurtów moich zainteresowań badawczych jako historyka literatury i kultury XIX wieku. Jest ona nowym na gruncie polskiego literaturoznawstwa spojrzeniem na fenomen *grand opéra* (ściśle mówiąc, jego libretto i kształt inscenizacyjny) oraz społeczną recepcję tego zjawiska w okresie rządów Ludwika Filipa, zwanych potocznie monarchią lipcową. Otwiera ona zarazem, jak się wydaje, interesujące perspektywy dla sąsiadujących z literaturoznawstwem dyscyplin – wiedzy o teatrze i wiedzy o muzyce. Ma na celu nie tylko zestawienie i przestudiowanie wybranych librett, partytur, opisów *mise-en-scène* oraz innej dokumentacji, znajdującej się w zbiorach Bibliothèque et Musée de l’Opéra bądź Archives Nationales w Paryżu. Równie istotne okazało się przywołanie możliwie szerokiego kontekstu, na które składają się różnorodne źródła z interesującej mnie epoki (opublikowane libretta, partytury, wyciągi fortepianowe, artykuły, recenzje i notki w prasie paryskiej, historiografia francuska, utwory literackie, pamiętniki, korespondencja).

Kiedy mniej więcej trzydzieści lat temu zainteresowałem się fenomenem *grand opéra*, jej partytury, libretta, źródła z epoki oraz współczesna literatura przedmiotu były na ogół trudno dostępne czy wręcz nieosiągalne w naszych bibliotekach. Być może dlatego polscy badacze upatrywali w tym zjawisku niemal wyłącznie kontekst dla rozważań nad estetyką dramatu romantycznego (podobny punkt widzenia przynosiła moja rozprawa doktorska). Dzisiaj sytuacja zmieniła się o tyle, że materiały nutowe, teksty librett, pamiętniki, recenzje prasowe oraz inne informacje, utrwalone w interesującym mnie okresie w Paryżu, stały się dostępne na przysłowiowe wyciągnięcie ręki, w tym również w postaci zdigitalizowanej.

Istnieje jeszcze jedna przesłanka, która skłoniła mnie do napisania tej książki. Otóż *grand opéra* wydaje się bezpowrotnie należeć do zamkniętej na cztery spusty przeszłości. Firmy płytowe, tak chętnie przywracające świadomości odbiorców zapomniane opery barokowe i wczesnoklasycystyczne, niemal całkowicie ignorują francuski repertuar romantyczny, z wyjątkiem pojedynczych arii, które pojawiają się

sporadycznie w recitalach i składankach. Nie inaczej postępują współczesne teatry, które w swoich planach pomijają z reguły dzieła Aubera, Halévy'ego, Meyerbeera czy innych kompozytorów, odnoszących sukcesy w romantycznym Paryżu. A przecież ich opery - o czym wspominałam w mojej książce - odnosiły bezprzykładne sukcesy od Londynu do Sankt-Petersburga i od Sztokholmu po Neapol.

Nie mogę też wykluczyć, iż w epoce tak zwanego teatru reżyserskiego te opery, ściśle osadzone w realiach historycznych i obyczajowych (nawet odbiegających od tego, co przyjmiemy jako ścisłą prawdę o epoce) nie poddają się zabiegom aktualizacyjnym bądź prostemu przeniesieniu akcji we współczesne czasy i miejsca. *Niema z Portici*, od której zaczynam cały wywód, musi rozgrywać się w siedemnastowiecznym Neapolu, mieć za temat ludową insurekcję przeciwko Hiszpanom i kończyć się skokiem Fenelli do krateru Wezuwiusza; o żadnej aktualizacji nie może więc być mowy.

Nasuwa się więc niepozbawione sensu domniemanie, że *grand opéra* jest muzealnym artefaktem, na stałe przypisanym do świata, którego już dawno nie ma. Staram się ją przedstawić jako produkt skomercjalizowanej sztuki mieszczańskiej, adresowany do nowej publiczności, która zapełniła widownię teatralną w następstwie Rewolucji Francuskiej. Jak wspomniałam przed chwilą, w tych kategoriach poddaje się ona precyzyjnemu opisowi: można szczegółowo zbadać partyturę i tekst słowny, uważnie obejrzeć rysunki przedstawiające dekoracje (a jest ich niemało), zdobyć wiedzę na temat efektów i teatralnej mechaniki, a na koniec (dzięki opisom *mise-en-scène*) wyobrazić sobie jak grali aktorzy-śpiewacy. Zadałam sobie jednak pytanie, dlaczego opisywane zjawisko w równym stopniu przyciągało rodzinę królewską, arystokrację, bogatych mieszczan i *petits bourgeois*, romantycznych poetów i muzyków, oficerów i służbę domową, podróżników odbywających *Grand Tour*, a także - jeśli wziąć pod uwagę polityczne sympatie - rojalistów, bonapartystów, republikanów i socjalistów. Wyjaśnienia należy szukać, zdaniem piszącego te słowa, w politycznej atmosferze czasów monarchii lipcowej (a nawet jeszcze wcześniej, bo nasza historia zaczyna się w 1828 r.). Spróbowałam zatem prześledzić rozmaite świadectwa społecznej recepcji wybranych przykładów *grand opéra* ze szczególnym uwzględnieniem tych, które odnoszą się do polityki bądź historycznej metanarracji.

Z kolei uwaga, która będzie, jak napisałam we wstępie do wcześniejszej książki *Uśmiech anioła*, czymś w rodzaju retorycznego *captatio benevolentiae*, o którym

wspominał już Kwintylian. Chodzi o kompozycję niniejszej książki. Jako historyk literatury z wykształcenia, specjalizujący się swego czasu w epoce romantyzmu, a piszący od ponad trzydziestu lat niemal wyłącznie o muzyce i jej relacjach ze słowem, musiałem poszukać sobie przedmiotu, w którym filologiczne przygotowanie dałoby się połączyć z muzycznymi fascynacjami. Takim przedmiotem jest libretto operowe, oglądane z punktu widzenia historyka literatury (ponieważ jest ono w istocie gatunkiem literackim, co jest wiadome od schyłku XVIII wieku), badacza muzyki (gdyż nie istnieje - poza nielicznymi wyjątkami - bez partytury) i teatru (jeśli pamiętamy, że opera funkcjonuje jako spektakl i pełny wyraz zyskuje w realizacji scenicznej). Niejednokrotnie dla zrozumienia treści, ewokowanych przez libretto, niezbędna okazuje się wiedza z zakresu historii sztuki, nie wspominając już o historii Francji lat 1789-1848. Taką właśnie, w miarę kompletną perspektywę oglądu tekstów kultury (w tym przypadku librett operowych), przyjąłem w toku analizy.

Dla objaśnienia okoliczności, które zdecydowały o ukształtowaniu moich zainteresowań badawczych i zastosowanej metody analizy tekstów, chciałbym odwołać się do swojej drogi zawodowej. Jak wspomniałem wcześniej, ukończyłem studia polonistyczne ze specjalizacją historycznoliteracką i moja praca magisterska była monografizującym oglądem twórczości poetyckiej Stefana Garczyńskiego; w tym momencie zdecydowałem się skupić na wieku XIX. Niezależnie od obowiązków uniwersyteckich interesowałem się żywo teatrem i muzyką. Tuż po ukończeniu studiów podjąłem współpracę ze Studium Dramaturgii Współczesnej w Lublinie (był to, mówiąc w skrócie, rodzaj „czytanego” teatru, bez scenografii i kostiumów), gdzie wygłaszałem prelekcje przed spektaklami w latach 1976-1981. Uzbierało się tego kilkadziesiąt premier. Byłem również sekretarzem literackim w Teatrze im. Juliusza Osterwy (1977-1979), gdzie do moich obowiązków należało redagowanie programów, sfera nazywana dzisiaj *public relations*, a także wygłaszanie słowa wstępnego przed niektórymi spektaklami. Oprócz tego pisałem regularnie recenzje z koncertów symfonicznych do prasy lubelskiej i do „Ruchu Muzycznego”, a od 2000 r. przede wszystkim recenzowałem płyty z muzyką klasyczną. Zebrało się tego kilkaset drobniejszych publikacji w rozmaitych czasopismach. Współpraca z Filharmonią Lubelską im. Henryka Wieniawskiego (1979-1996) przyniosła mi liczne artykuły w programach koncertowych oraz zapowiadanie koncertów symfonicznych, operowych, oratoryjnych i recitali. Ten nurt działalności, polegający na popularyzowaniu kultury wysokiej, kontynuuję do dziś jako wykładowca Filharmonii

Narodowej w Warszawie oraz prezytera, zapraszany przez liczne prestiżowe festiwale oraz instytucje muzyczne. Z uwagi na moje zainteresowania muzyczne w okresie 1990-2000 prowadziłem wykłady i konwersatoria ze studentami Instytutu Muzyki UMCS. W latach 2000-2006 pracowałem także w Programie 2 TVP jako z-ca kierownika Redakcji Muzyki Poważnej oraz redaktor prowadzący i główny specjalista w Redakcji Widowisk Artystycznych, Publicystyki Kulturalnej, Teatru i Muzyki Poważnej. Od roku 2015 współpracuję także z Teatrem Muzycznym w Lublinie, przygotowując scenariusze i występując w koncertach muzyki operowej i operetkowej.

Wspominam o tym dlatego, że wieloletnie obcowanie z praktyką muzyczną oraz teatralną wzbogaciło moje postrzeganie zjawisk literackich. W trakcie pracy nad rozprawą doktorską, którą miałem szczęście pisać pod kierunkiem wybitnego teatrologa prof. Zbigniewa Raszewskiego, przyswoiłem sobie procedurę badawczą, która stosowałem później przy okazji kolejnych publikacji. Polega ona na możliwie rozległej analizie kontekstów badanego zjawiska i przyjęciu perspektywy intertekstualnej.

W dziejach opery większość librett to hiperteksty w znaczeniu, którego używa Gérard Genette. To, co nazywa on „literaturą drugiego stopnia”, można by bez trudu odnieść do dzieła operowego. Obszar, który w badaniach literackich nazywa się „paratekstualnością” lub „architekstualnością” – typy wypowiedzi, sposoby wypowiedzania, gatunki literackie, skonwencjonalizowane wątki, z którymi związany jest każdy tekst jednostkowy - odnajdujemy także w dziełach muzyczno-teatralnych. Poza obszarem zakreślonym przez tytuł pierwsze zdania i ostatnią kropkę - stwierdza Michel Foucault - poza jej wewnętrzną konfiguracją i formą, która ją atomizuje, mieści się ona w systemie odniesień do innych tekstów, do innych zdań, jest jednym z węzłów całej sieci. Właściwie w każdym dziele operowym można odszukać wszystko, co wiąże je w sposób widoczny lub ukryty z innymi operami i ze zjawiskami z dziedziny literatury i sztuk plastycznych. Tę perspektywę starałem się wyeksponować, pisząc o literackiej, teatralnej i operowej karierze postaci Don Juana (*Metamorfozy Don Juana. Studia z historii opery XVIII i XIX wieku*, Lublin 2010), o funkcjonowaniu wątku bohatera w librettach (*Armida dispietata. Przemiany archetypu porzuconej czarodziejki w operze europejskiej*, Lublin 2010), personalistycznym ujęciu muzyki (*Muzyka w służbie osoby*, Lublin 2008, przedr. Frankfurt a/M 2012 w *Logos et Musica. In honorem Summi Romani Pontificis*

Benedicti XVI), o aniołach (*Uśmiech anioła. Pogranicza muzyki, malarstwa i literatury*, Lublin 2012), o tematyce pasyjnej we współczesnej muzyce (*Deus passus – pasja Wolfganga Rihma wobec tradycji gatunku*, Rzeszów 2014 – referat) czy o muzycznej hypotypozie w malarstwie (*Martwa natura z wafelkami, czyli muzyka jako przedmiot hypotypozy*, Białystok 2015).

Libretto jako przedmiot badawczy, w którym skupiają się perspektywy historyka literatury, teatrologa i muzykologa, zainteresowało mnie bardzo wcześniej, czego efektem była rozprawa *Reguły i tradycje. Niemieckie dyskusje operowe od Lessinga do Wielanda* (Lublin 1991) i publikacje późniejsze, które doprowadziły mnie do skupienia uwagi na librecie francuskim.

Wstęp oraz pierwszy rozdział wskazanej na wstępie książki mają charakter wprowadzający do zagadnień związanych z narodzinami zjawiska *grand opéra*, próbami jego zdefiniowania i opisu z rozmaitych punktów widzenia. Przywołuję tu także trzy utwory, które z punktu widzenia estetyki dzieła literacko-muzycznego oraz socjologii odbioru tego dzieła odegrały rolę najbardziej stymulującą: są to *Ondyna* E. T. A. Hoffmanna, *Wolny strzelec* C. M. von Webera i *Robert Diabeł* G. Meyerbeera. Rozdział drugi wskazuje na fundamentalną rolę powieściopisarstwa historycznego Waltera Scotta w kształtowaniu upodobań literackiej i teatralnej publiczności we Francji i przynosi szereg ustaleń na temat realiów życia teatralnego w Paryżu wraz z informacjami o infrastrukturze poszczególnych scen i cenach biletów (co jest konieczne dla zrozumienia, jaka publiczność uczęszczała na przedstawienia). Cztery kolejne rozdziały koncentrują się na opisie wybranych utworów; są to *Niema z Portici* (D. F. E. Auber – G. Delavigne, E. Scribe), *Gustaw III* (Auber – Scribe), *Karol VI* (Halévy – C. i G. Delavigne) oraz *Prorok* (G. Meyerbeer – E. Scribe). Ich analiza osnuta jest wokół przewodniego wątku, właściwego dla każdego z nich: „niezapomniany wybuch wulkanu”, „la liberté contre la fatalité”, „królewskie szaleństwo” i „koniec historii”. Jakkolwiek interesujące nie byłyby sposoby ukazywania historycznej prawdy w librettach tych oper, to równie inspirujące okazuje się badanie ich współczesnego kontekstu – aktualnych wydarzeń polityczno-społecznych i sposobów traktowania librett jako zbiorów mniej lub bardziej czytelnich aluzji (skąd wynikały, nieraz bardzo emocjonujące, zmagania z paryską cenzurą). Dlatego przy okazji *Niemy z Portici* omawiam nie tylko recepcję premiery (1828), ale również swoisty „modus lektury” tego libretta, jaki pojawił się po Trzech

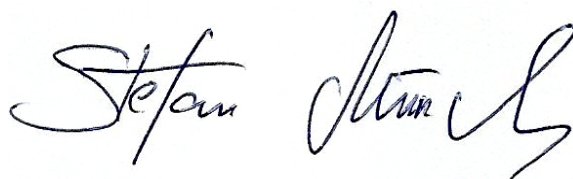
Dniach Chwały (rewolucji lipcowej 1830 r.) i w następstwie powszechnego wtedy „wzmożenia patriotycznego”. Przy okazji staram się ukazać tradycję kluczowej sceny tej opery (wybuch wulkanu) i liczne antecedencje kreacji tytułowej bohaterki, która jest niemową.

W *Gustawie III* kontrowersyjna była już sama osnowa fabuły (autentyczny zamach na króla Szwecji, dokonany przez dworskich spiskowców w 1792 r.), która sprawiła, że to samo libretto Scribe’a w wersji włoskiej przysporzyło Verdiemu niemało problemów z neapolitańską cenzurą. Poszukując źródeł tego libretta, natrafiłem na znane wcześniej *polonicum* (chodzi o książeczkę A. F. Artauda de Montor), której nie badano w kontekście operowo-teatralnym) i właśnie ta broszura znana była Scribe’owi. Polityka przemieniona w spektakl – tym w istocie był *Gustaw III*, a punkty odniesienia dla francuskiej publiczności stanowiły proces i egzekucja Ludwika XVI oraz liczne zamachy na życie Ludwika Filipa. Auber, Scribe i pozostali realizatorzy premiery *Gustawa III* skonstruowali historyczny przekaz, który połączył bardzo atrakcyjną formę muzyczno-teatralną z wyrazistym politycznym przesłaniem, zrozumiałym i możliwym do zaakceptowania niezależnie od przekonań. Obraz spisku i dworskiej maskarady spełniał funkcję *katharsis* w odniesieniu do wydarzeń Rewolucji i traumatycznych wspomnień Terroru, odwołując się do indywidualnych oraz zbiorowych pokładów pamięci. Jednocześnie sposób ukazania finałowego królobójstwa i przyczyn, które do niego prowadzą, zaprzeczał tradycji deterministycznego i linearnego ukazywania procesów historycznych.

Skomplikowaną siatkę historycznych i politycznych kontekstów *Karola VI* Halévy’ego tworzyły z kolei napięte relacje francusko-brytyjskie za premierostwa A. Thiersa na przełomie lat 30. i 40., funkcjonowanie swoistej narodowej mitologii, związanej z okresem wojny stuletniej i postacią Joanny d’Arc, a w szerszym sensie narastająca we francuskim społeczeństwie nostalgia za dniami chwały Cesarstwa. Wspominam tu o rozmaitych sposobach upamiętniania Napoleona (jak wielkie panoramy J. C. Langlois czy muzeum wersalskie, dedykowane „à toutes les gloires de la France”) oraz o sprowadzeniu zwłok cesarza do Paryża, opisanym barwnie przez V. Hugo. Opera Halévy’ego wpisywała się w redefinicję narodowej tożsamości Francuzów. Analiza libretta tej opery skłoniła mnie do krótkiego przywołania ówczesnej refleksji medycznej nad szaleństwem oraz wspomnienia o tradycji postaci szaleńców w historii opery. Niezbędne okazało się także zestawienie ewokowanej

przez libretto wizji wydarzeń wojny stuletniej z wybranymi przykładami dziewiętnastowiecznej francuskiej historiografii (P. de Barante, H. Martin, L. Boen de Saint-Ouën, L. P. Anquetil, J. Michelet) oraz ze wznawianymi w XIX wieku dziełami średniowiecznych kronikarzy. Inspirujący okazał się również kontekst w postaci innych tekstów literackich, mających za przedmiot szaleństwo Karola VI Valois. Podobnie jak w przypadku oper wcześniej analizowanych, także i tu bardzo inspirujące okazały się głosy paryskiej prasy.

Nie jest rzeczą przypadkową, że wszystkie cztery analizowane przez mnie opery odwołują się do materii historycznej, cokolwiek można by przy okazji powiedzieć na temat swobodnego jej traktowania przez autorów librett. Jules Michelet zauważył, odnotowując głęboki kryzys życia duchowego we Francji u progu monarchii lipcowej, że współczesny człowiek nieodzownie potrzebuje refleksji nad przeszłością. Przedmiot ostatniej spośród wybranych do analizy oper, *Prorok* G. Meyerbeera, dotyczył powstania anabaptystów w szesnastowiecznych Niderlandach i Westfalii, ale data premiery (kwiecień 1849) nasuwa skojarzenie tamtej insurekcji z niedawnymi wypadkami rewolucyjnymi 1848 r. Przyjmuję więc uwagę Anselma Gerharda, że *Prorok* był w istocie pamfletem i w tym kierunku poprowadziłem analizę tekstu libretta. Nawiązania do teorii społecznej palingenezy, literatury utopijnej, dzieł sławiących rewolucyjny terror oraz materiału prasowego (zebranego w odniesieniu do czterech najważniejszych oper Meyerbeera przez M. H. Coudroy-Saghaï) prowadzą do wniosku, że właśnie to libretto, jak żadne z analizowanych poprzednio, było odczytywane w kontekście współczesnych wydarzeń. Stąd zasugerowane w tytule rozdziału podobieństwo wizji dziejowej, ewokowanej przez libretto Scribe'a do współczesnej refleksji na temat końca historii.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Stefan' followed by a stylized monogram or initials.