



RALPH P. LOCKE

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-1912-5017>

Eastman School of Music,
University of Rochester, New York

Aida i dziewięć interpretacji imperium

DOI: 10.34861/aspmuz13-04_egz-ori-aida

Imperium w operze vs. gatunkach czysto instrumentalnych

Jaki wpływ na dzieła muzyczne miały powszechne w czasach ich powstania postawy wobec imperium i wobec „Innych” ludów, zwłaszcza gdy owe ludy postrzegane były jako inne rasowo?

Odpowiedź z pewnością zależy od gatunku, a także od stopnia złożoności danego dzieła. Trafnie ujął to Edward Said — najwybitniejsza a zarazem najbardziej kontrowersyjna postać tego nurtu krytyki kultury: dzieło „bogate [...] estetyczną i intelektualną złożonością” nie może być traktowane jakby było dosadną „dzingoistyczną śpiewką” albo — w obecnym kontekście — rasistowską.

Niniejszy tekst po raz pierwszy zaprezentowany został, w znacznie krótszej postaci, na Biennial Conference on Nineteenth-Century Music w Durham, 6–9 lipca 2004. Chciałbym podziękować osobom, które wyraziły swe zdanie wcześniej, w trakcie konferencji i później. Są to: Jonathan Bellman, Stuart Campbell, Fabrizio Della Seta, Andreas Giger, Helen Greenwald, Henry Hardy, Karen Henson, Steven Huebner, Francesco Izzo, Shay Loya, James Parakilas, Pierpaolo Polzonetti, Emanuele Senici, Mary Ann Smart, William Weber, Michael Wood i Jessica Woodhouse, jak również inni uczestnicy panelu poświęconego problemowi rasy na rzeczonej konferencji. Tekst po raz pierwszy ukazał się jako *Aida and Nine Readings of Empire* w „Nineteenth-Century Music Review” 2006, Vol. 3,

Przykładem złożonego dzieła literackiego, który przywołuje Said w zacytowanym tu fragmencie swej słynnej książki *Kultura i imperializm*, jest *Mansfield Park* Jane Austen, gdzie pojawiają się odniesienia do plantacji trzciny cukrowej na Karaibach, a zatem również do brytyjskiego handlu niewolnikami¹. Problem ten jest jeszcze głębszy w przypadku muzyki (cechującej się podobnym poziomem estetycznej złożoności). Utwory instrumentalne szczególnie trudno poddają się badaniom opartym na jakichkolwiek pozamuzycznych podstawach, z oczywistej, acz będącej przedmiotem ożywionego dyskursu przyczyny: względnej niezdolności muzyki, pozbawionej słownych lub wizualnych punktów zaczepienia, do denotowania i przedstawiania².

Nie oznacza to, że działania imperium i postawy wobec „rasy” nie wywierają wpływu na dzieła czysto instrumentalne. Jednakże w takich przypadkach ów wpływ jest zazwyczaj widoczny i odczuwalny wyłącznie dzięki sięgnięciu przez kompozytora po określony styl lub materiał muzyczny wywołujący konkretne skojarzenia z tą czy inną grupą etniczną lub narodem. Ów styl czy materiał zwykle należy do jednej z dwóch kategorii:

Issue 1, s. 45–72; następnie został przedrukowany w krótszej i nieznacznie zaktualizowanej formie w księdze jubileuszowej dedykowanej Philipowi Gossettowi: *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*, ed. Robert Montemorr Marvin, Hilary Poriss, Cambridge 2010, s. 152–175. Copyright © 2011, Cambridge University Press. Ponownie nieco go zmodyfikowałem i chciałbym wyrazić wdzięczność Renacie Skupin za przyjęcie go, w tłumaczeniu Agaty Krawczyk, do tego specjalnego tomu „Aspektów Muzyki”.

¹ E.W. Said, *Culture and Imperialism*, New York 1993, s. 96. (Wydanie brytyjskie różni się numeracją stron). [Cyt. za wydaniem polskim: idem, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009, s. 104. Wszystkie cytaty z niniejszego studium Saida przytaczane będą za ww. polskim tłumaczeniem tej książki, która ukazała się w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego — przyp. tłum.].

² Spośród wielu wartościowych pozycji literatury rozważających problem wpisanej w sztukę muzyczną (nie)zdolności muzyki do denotowania, bycia nośnikiem znaczeń lub opowiadania historii, wymienić można: L. Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley 2002; D.B. Scott, *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford 2003; M. P. Steinberg, *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton 2004; B. Almen, *Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis*, „Journal of Music Theory” 2003, Vol. 47, No. 1, s. 1–39; A. Dell’Antonio, *Beyond Structural Listening: Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley 2004; oraz dwa opracowania poświęcone temu, czy muzyka może „posługiwać się czasem przeszłym”, w konkretnym przypadku *Ucznia czarnoksiężnika* Dukas: C. Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991, s. 30–60, oraz C. Caballero, *Silence, Echo: A Response to „What the Sorcerer Said”*, „19th-Century Music” 2004, Vol. 28, No. 2, s. 160–182.

- rozpoznawalne *zapożyczenia* — swobodne cytaty, najczęściej raczej zniekształcone — z muzyki charakterystycznej dla społeczności danego miejsca; lub
- styl lub materiał, który został stworzony mniej lub bardziej od podstaw, lecz pomimo to zyskał rangę *kodu reprezentującego* praktykę muzyczną danego ludu lub, metonimicznie, samą tę społeczność jako taką i jej (rzekomą) zbiorową osobowość lub profil etniczny/rasowy.

Często te dwie kategorie pokrywają się (jak ostrożnie sugeruje użyte przeze mnie słowo „zniekształcone”). Styl *alla turca* z epoki mozartowskiej był *zapamiętaną/transkrybowaną* wersją muzyki obcej, którą niektórzy Europejczycy kiedyś usłyszeli, jednak w wielu aspektach była to postać *zmodyfikowana, stworzona na nowo i skonstruowana* w taki sposób, by przekazać określone postawy wobec danego odległego miejsca (Imperium Osmańskie) i jego mieszkańców³.

W dziełach wokalnych i scenicznych natomiast zakres możliwości reprezentacji i odzwierciedlenia imperialnych procesów i problemów — włączając w to konflikty pomiędzy imperiami i próby dominacji jednej grupy „rasowej” nad drugą — jest znacznie większy, dzięki określonym elementom fabuły, warstwie słownej, imionom postaci, kostiumom, scenografii, tańcom itd. Co zadziwiające, wielu krytyków i badaczy zdaje się tego nie dostrzegać, koncentrując się głównie na tym, czy w danej operze wykorzystane zostały wspomniane wcześniej *zapożyczone* (czy to zniekształcone, czy stworzone na nowo) kody stylistyczne. Na przykład ważne prace Dereka B. Scotta oraz Matthew Heada kontynuują mający długą tradycję wzorzec eksploracji przede wszystkim charakterystycznych, pozanormatywnych stylów lub elementów stylistycznych — *alla turca*, pentatonizmu, sekund zwiększonych, wyróżniającego się lub specyficznego użycia instrumentów dętych drewnianych itd. — jako nośników zabarwionej ideologicznie reprezentacji Innych, nawet w operze⁴.

³ Wśród wnikliwych prac badawczych dotyczących tej problematyki są m.in.: M. Hunter, *The Alla Turca Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio*, w: *The Exotic in Western Music*, red. J. Bellman, Boston 1998, s. 43–73, 317–323; oraz M. Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London 2000.

⁴ D.B. Scott, *From the Erotic to the Demonic...*, op. cit., s. 155–178, 235–239, oraz M. Head, *Orientalism...*, op. cit. Przegląd najczęściej używanych chwytów stylistycznych ze sfery egzotyki zawarty jest w moim tekście *Exoticism and Orientalism in Music: Problems for the Worldly Critic*, w: *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, ed. P.A. Bové, Durham 2000, s. 257–281, 306–312.

Sceny *couleur locale* a reszta dzieła

Przeziąknięte ideologią egzotyczne kody muzyczne oczywiście pojawiają się w operach. Występują głównie w scenerii eksponującej *couleur locale* — we fragmentach tanecznych, inscenizacjach obrzędów czy otwierających scenę chóralnych śpiewach lokalnej społeczności. Tego rodzaju wprowadzające w atmosferę fragmenty występują na przykład w operze *Poławiacze pereł* Bizeta. Rzadziej zauważa się, że pozostałe sceny *Poławiaczy pereł* i innych tego rodzaju oper często pozbawione są egzotycznego zabarwienia.

Krytycy i badacze często ubolewają nad taką niespójnością stylistyczną, jednak w mojej opinii skutki tej pozornej niekonsekwencji łagodzone są przez dwa istotne czynniki:

- Po pierwsze, poszczególne numery muzyczne są przez słuchacza odbierane i interpretowane nie jako izolowane przykłady stylu muzycznego, lecz jako środki charakteryzujące postać lub grupę tak, jak została ona przedstawiona w librecie czy w koncepcji twórców danej inscenizacji.⁵
- Po drugie, nieliczne elementy scenerii, które są, jak to wcześniej określiłem, muzycznie kodowane, predysponują nas do „usłyszenia” pozostałych numerów muzycznych — arii i duetów czy numerów chóralnych pozbawionych lokalnego kolorytu — jako równie wyrazistego obrazu przedstawianej kultury⁶.

W innym tekście przeanalizowałem, w jaki sposób kwestia ta została rozegrana w dwóch sławnych operach, których akcja rozgrywa się na Bliskim Wschodzie w czasach starożytnych: *Samson i Dalila* oraz *Aida*⁷. W niniejszym artykule chciałbym powrócić do *Aidy*, przeciwstawiając pewne sposoby myślenia — te konwencjonalne i te nowsze, trudniejsze w odbiorze — na temat dwóch rasowo i etnicznie wyróżniających się ludów i miejsc, przedstawionych w operze.

⁵ Problemem tym szerzej zajmuję się w dwóch artykułach: *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater*, „Opera Quarterly” 1993, Vol. 10, Issue 1, s. 48–64, oraz *Constructing the Oriental „Other”: Saint-Saëns’s Samson et Dalila*, „Cambridge Opera Journal” 1991, Vol. 3, s. 261–302 (szczególnie we fragmentach poświęconych Abimelechowi, hymnowi Filistynów do Dagona oraz Dalili).

⁶ Przykłady typowych nawiązań do egzotyki tekstów można odnaleźć w: H. Lacombe, *The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825–1862*, „Cambridge Opera Journal” 1999, Vol. 11, s. 135–158.

⁷ R.P. Locke, *Constructing the Oriental „Other”* ..., op. cit., oraz *Beyond the Exotic: How „Eastern” Is Aida?*, „Cambridge Opera Journal” 2005, Vol. 17, s. 105–139.

Skoncentruję się głównie na librecie, czy nawet na samym szkielecie fabuły, postaciach oraz wskazówkach inscenizacyjnych. Jednak w końcowej części artykułu zaprezentuję, w jaki sposób muzyka Verdiego — nawet ta o nie-egzotycznym brzmieniu — współdziała z kulturowymi oddźwiękami fabuły w charakteryzowaniu dwóch zwaśnionych grup etnicznych/rasowych.

Tradycyjne interpretacje imperium i Inności w operze *Aida*

Pomocne będzie na początek skupienie się nie na Etiopczykach — grupie bohaterów o ciemniejszym kolorze skóry, a więc Innych w sposób bardziej oczywisty — lecz na starożytnych Egipcjanach. Ostatecznie to właśnie Egipt widzimy na scenie i to Egipcjanie stanowią większość postaci: kapitan Radames, księżniczka Amneris, arcykapłan Ramfis, Król Egiptu, Kapłanka i różne zespoły chóralne złożone z kapłanów, kapłanek, ministrów i dowódców, oraz *il popolo*. Stosunek do przedstawionych w operze Etiopczyków (*Aida*, Amonastro*, tańczący chłopcy, niewolnice oraz jeńcy wojenni) w logiczny sposób wynika z postawy, jaką komentator przyjmuje wobec Egipcjan. W tabeli 1 przedstawiłem podsumowanie dziewięciu według mnie szczególnie charakterystycznych „odczytań” (*readings*) operowego obrazu Egiptu. Niektóre z nich są rozpowszechnione w literaturze krytycznej, o innych występują jedynie wzmianki. Uporządkowałem je tak, by z grubsza tworzyły kontinuum od najbardziej dosłownego (I) do najbardziej metaforycznego (IX).

* „Ponieważ oryginalne imię etiopskiego władcy — bez litery ‘t’ — brzmi po polsku nie najlepiej, na polskich scenach przyjęła się jego zmieniona wersja”. „Aida”, hasło w: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 1664, przyp. 11 [przyp. tłum.].

Tabela 1. Dziewięć odczytań operowego ujęcia egipskiego imperium w *Aidzie*, ułożonych od najbardziej dosłownego (I) do najbardziej metaforycznego (IX)

I	„Starożytny Egipt” jako taki: starożytny Egipt Egipt w operze <i>Aida</i> reprezentuje dokładnie to, co deklaruje, że reprezentuje: starożytny Egipt wraz z jego religijno-militarnym ustrojem. A zatem i Etiopia jest tym, czym wydaje się być: starożytną Nubią, odwieczną rywalką Egiptu.
II	„Starożytny Egipt” jako starożytny Egipt, jednak jego obraz jest w pewnej mierze nieprzekonujący i uproszczony Opera <i>Aida</i> przedstawia starożytny Egipt, ale w szczególnie zdystansowany lub osądzający sposób, wynikający z czynników takich jak: – wywodzący się od Meyerbeera przesadnie podkreślony aspekt widowiskowości, zbyt pospolity główny bohater męski (tenor) czy „zmylona” rola tytułowa; – prawdopodobny brak poczucia solidarności Verdiego z Egiptem, czy to starożytnym, czy współczesnym; lub – (pełne samozachwyty) przekonanie Europejczyków, jakoby starożytny Egipt był kulturą 1) szczególnie represjonowaną przez sztywną hierarchiczność i 2) w obsesyjny sposób zafascynowaną śmiercią i życiem pozagrobowym.
III	„Starożytny Egipt” jako Egipt z czasów starożytnych, w żadnym wypadku nie z niedawnych lub współczesnych <i>Aida</i> koncentruje się na Egipcie epoki starożytnej, pomijając wszelkie nawiązania do późniejszej historii tego terytorium i jego mieszkańców.
IV	„Starożytny Egipt” jako przykład w dużej mierze niezmiennego Bliskiego Wschodu <i>Aida</i> w sposób mniej lub bardziej bezpośredni — czy ledwo zakamuflowany (poprzez przeniesienie o kilka tysiącleci wstecz) — wyraża i odzwierciedla stosunek dziewiętnastowiecznych ludzi Zachodu do współczesnego im Bliskiego Wschodu i/lub Afryki. Stosunek ten może być różnoraki: pełen podziwu, protekcjonalny itd.
V	„Starożytny Egipt” jako alegoria Egiptu pod rządami kedywa Ismaila (ok. 1870) Fabula <i>Aidy</i> odnosi się do militarnych przedsięwzięć kedywa Ismaila z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, skierowanych przeciwko terytoriom położonym na południe od Egiptu: Sudanowi (w tym Nubii), Etiopii i Erytrei.
VI	„Starożytny Egipt” jako odpowiednik ciemieńców Włoch z okresu <i>risorgimento</i> Egipt stanowi analogię do dwóch sąsiadujących z Włochami imperiów (napoleońskiej Francji oraz Austro-Węgier), ze strony których Włochy — w operze reprezentowane przez nękaną przez Egipt Etiopię — musiały znosić najazdy, okupację i ucisk, dopóki w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku nie powstało zjednoczone narodowe państwo włoskie.
VII	„Starożytny Egipt” jako symbol każdej potęgi imperialnej działającej w Europie Imperium egipskie może symbolizować każde europejskie mocarstwo wkraczające na inne terytorium w Europie, np. Prusy upokarzające Francję w latach 1870–1871 (por. Aneks).

VIII	„Starożytny Egipt” jako symbol wszelkich europejskich imperialistycznych przedsięwzięć poza terytorium kontynentu Egipt to imperialna Europa. Etiopia reprezentuje zatem strategicznie położone miejsca, z ich mieszkańcami i zasobami, które Europa (przede wszystkim Anglia i Francja, lecz także Belgia, Holandia, Portugalia i inne państwa, łącznie — w swoim czasie — z Włochami) postanowiła sobie podporządkować i skolonizować: np. Indie, Indochiny, Południową Afrykę, Maroko/Algierię/Tunezję, Sudan, czy wreszcie sam Egipt (jw., por. Aneks).
IX	„Starożytny Egipt” jako metafora każdego nadużycia władzy <i>Aida</i> może stanowić komentarz do każdej sytuacji, w której przytłaczająca struktura władzy wchodzi w konflikt z podstawowymi prawami człowieka, w szczególności prawami jednostek znajdujących się na podległych pozycjach.

Na początek chciałbym zwrócić uwagę na odczytania I, IX i VI (w tej kolejności), które stanowią trzy najbardziej standardowe krytyczne podejścia do tego operowego obrazu Egiptu.

Odczytanie I jest skrajnie dosłowne: zakłada, że to, co widzimy na scenie, jest po prostu próbą rzetelnego przedstawienia określonego miejsca i czasu: Egiptu epoki faraonów. Zespół odpowiedzialny za kształt dzieła — włącznie z dwoma osobami, których wkład w powstanie libretta był największy: francuskim egip-tologiem Augustem Mariette w Kairze i dyrektorem opery Camillem Du Locle w Paryżu — dołożył wielu starań, by obraz sceniczny odpowiadał realiom, w granicach określonych konwencjami teatralnymi oraz (jak teraz dostrzegamy) postawami typowymi dla tamtych czasów. W rzeczy samej, spora część z zachowanej obszernej korespondencji pomiędzy Verdim a pozostałymi współtwórcami dzieła koncentruje się wokół tego, w jaki sposób, według słów Mariette’a, „połączyć w odpowiedniej mierze” dwa rozbieżne względy: wierność realiom historycznym „[takim, jak] przedstawiono je [na reliefach zachowanych] w świątyniach” oraz „wymagania współczesnej sceny teatralnej”⁹.

Artykuły prasowe rzetelnie dokumentowały i raportowały na temat starań, wiedzy i kosztów, które pochłonęła ta pełna rozmachu próba sportretowania zaginionej cywilizacji. W rezultacie, zarówno pierwsi, jak i kolejni krytycy i ko-

⁹ *Verdi's Aida: The History of an Opera in Letters and Documents*, coll. and trans. H. Busch, Minneapolis 1978, s. 33 (cytat), por. s. 20, 32; o brodach: s. 34; o kapłankach: s. 32, 38, 475–476, 479. W swoich listach Mariette kładzie nacisk przede wszystkim na aspekt wizualny, za który był odpowiedzialny, w niektórych nawiązuje jednak przelotnie do potrzeby „lokalnego kolorytu” w muzyce (w niektórych scenach?). W jednym z nich wyraził postulat, który był z oczywistych powodów nierealizowalny: „życzeniem Wicekróla jest zobaczyć operę skomponowaną [wyłącznie?] i wykonaną w stylu czysto egipskim” (s. 35).

mentatorzy chwalili dzieło jako przenoszące odbiorców w przeszłość o kilka tysięcy lat, by mogli podziwiać „urokliwe” i „hieratyczne” tańce, które były wykonywane w tamtych czasach¹⁰. Niekiedy postrzegano tę podróż w czasie jako przebiegającą w odwrotnym kierunku — to starożytni Egipcjanie mieliby przebyć tę drogę, by dotrzeć do naszych czasów:

Nowa [muzyczna] ekspresja [w tym dziele jest] tak wierna [ubbidiente] lokalnemu kolorytowi, że zdaje się iż [...] faraonowie z wielkich dynastii naprawdę powrócili do życia [davvero (...) paiono risuscitati]¹¹.

Bardziej złośliwi interpretatorzy także często opierali się na tym dosłownym odczytaniu fabuły i inscenizacji, jak np. George Bernard Shaw:

Pan Mancinelli zadyrygował sceny w sądzie i w świątyni po barbarzyńsku, najwyraźniej w przekonaniu, że starożytni Egipcjanie stanowili plemię dzikusów, a nie, na ile można to stwierdzić, społeczeństwo znacznie bardziej zaawansowane niż to, które teraz co dzień, przyodziane w „obowiązujący strój wieczorowy”, kontempluje widok potylicy pana Mancinelliego¹².

Odczytanie IX jest biegunowym przeciwieństwem dosłowności: otwarcie przyznaje, że miejsce tak szczegółowo przedstawione na scenie jest fikcją. Konkluzja jest tu następująca: *Aida* stanowi metaforę dowolnej sytuacji, niezależnie od czasu i miejsca, w której „indywidualne aspiracje muszą ulec ścierającym się siłom historii”, jak ujmuje to Fabrizio Della Seta¹³. Wczesne sugestie takiego

¹⁰ „Staroświecki” (*singolari*) w recenzji przedrukowanej w *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843–1901)*, a cura di L. Verdi, Lucca 2001, s. 223; „hieratyczne”: F. Filippi, recenzja w *La perseveranza* (13.01.1872), w: K.A. Jürgensen, *The Verdi Ballets*, Parma 1995, s. 303, a także w innym cytacie z Filippiego zamieszczonym poniżej na stronie 21 [zob. przyp. 14 — przyp. tłum.].

¹¹ F. Filippi, *Musica e musicisti: Critiche[,] biografie ed escursioni*, Milan 1876, s. 365–366.

¹² G.B. Shaw, *Aida Fills the House* (6.07.1888), w: *Shaw's Music*, t. 1, ed. D.H. Laurence, London 1981, s. 519. Zob. także t. 3, s. 185.

¹³ F. Della Seta, „O cieli azzurri”: *Exoticism and Dramatic Discourse in Aida*, trans. A. Groos, „Cambridge Opera Journal” 1991, Vol. 3, No. 1, s. 62; zob. także M. Mila, *A Difficult Opera*, w: *Aida in Cairo: The Birth of an Opera by a Famous Italian Composer*, ed. M. Codignola, R. de Sanctis, Rome 1982, s. 18: „trudności i cierpienie w naszym [ziemskim] życiu”. Artykuł Della Sety ukaże się w oryginalnej, włoskiej wersji językowej wraz z obszernym i wnikliwym posłowiem, w przygotowywanej publikacji poświęconej *Aidzie* i egzotyzmowi, mającej się ukazać nakładem Teatro Regio w Parmie. Zbiór ten zawierać będzie także inne opublikowa-

uniwersalistycznego podejścia widoczne są w recenzji premiery dzieła w Kairze, napisanej dla wpływowej mediolańskiej gazety *La perseveranza* przez znanego krytyka Filippo Filippiego:

Ale jak dla mnie największym sukcesem Verdiego [*felicissimo*] są jego rytualne śpiewy egipskie, podobne do chorału [*canto fermo*, jak np. chorał gregoriański w kościele katolickim], tak jak podobni do siebie są kapłani z wszelkich miejsc na świecie i wszelkich epok¹⁴.

Trzecie ze standardowych odczytań (VI) również jest metaforyczne, jednak w węższym sensie; być może lepiej byłoby określić je jako alegoryczne¹⁵. Utożsamia ono starożytny Egipt z jednym konkretnym despotycznym reżimem, widzianym z punktu widzenia Verdiego i innych włoskich patriotów: imperium austro-węgierskim, okupującym tereny włoskie od dziesięcioleci. Komentatorzy, którzy przyjmują to podejście, często podkreślają podobieństwa między *Aidą* a innymi operami Verdiego jawnie inspirowanymi ruchem *risorgimento*, takimi jak *Nabucco* (1842) czy *Attyla* (1846)¹⁶. Dążenie Etiopczyków do autonomii zazwyczaj wiąże się w ich mniemaniu z silnie antyklerykalnym sposobem przedstawienia opresyjności egipskiego kapłaństwa w scenie sądu¹⁷. Związek ten stanowiłby dla dziewiętnastowiecznej włoskiej publiczności naturalny wniosek, biorąc pod uwagę, że kościół katolicki od lat, w ogóle się z tym nie kryjąc, współpracował z Austrią w celu tłumienia powstań narodowych i spowolnienia włoskich dążeń niepodległościowych¹⁸. Uwaga Filippiego o tym, że wszyscy

ne wcześniej eseje na ten temat, autorstwa Adriany Guarnieri, Marcella Conatiego i Mercedes Viale Ferrero.

¹⁴ F. Filippi, *Musica...*, op. cit., s. 366.

¹⁵ Termin „alegoria” w piśmiennictwie dotyczącym gatunków muzycznych używany jest dość nieściśle. Czasami odnosi się jedynie do abstrakcyjnych postaci mitologicznych, jak np. Miłość, Przeznaczenie czy Wojna. W innych przypadkach — jak ten, o którym mowa — odnosi się raczej do aluzji do współczesności wpisanych w konkretną postać operową (np. starożytnego cesarza czy przywódcę wojskowego), lub, bardziej ogólnie, do obcego lub wrogiego ludu (np. starożytnych Persów czy Kananejczyków w niektórych operach i oratoriach Haendla).

¹⁶ Na temat Verdiego i *risorgimento*, zob. przyp. 18 poniżej oraz Aneks.

¹⁷ M. Mila, *A Difficult Opera...*, op. cit., s. 17; A. Arblaster, *Viva la libertà!: Politics in Opera*, London 1992, s. 143; oraz — omówiony przeze mnie poniżej — P. Robinson, *Is Aida an Orientalist Opera?*, „Cambridge Opera Journal” 1993, Vol. 5, No. 2, s. 133–140. Esej Robinsona przedrukowany został w: *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, ed. B. Allen and M. Russo, Minneapolis 1997, s. 156–66; oraz (bez przypisów) w: P. Robinson, *Opera, Sex, and Other Vital Matters*, Chicago 2002, s. 123–133.

¹⁸ W latach sześćdziesiątych XIX wieku w Verdim stopniowo narastała złość na papieża, który obwieścił swoją nieomylność i zagroził ekskomuniką każdemu, kto działał w kierunku stworzenia

kapłani są tacy sami, oraz jego nawiązanie do chorału gregoriańskiego były wyraźnym atakiem wymierzonym przede wszystkim w jedną konkretną hierarchię religijną, tę najbardziej istotną dla włoskich czytelników jego recenzji.

Nowe perspektywy Saida

Pole interpretacyjne opery *Aida* — od lat dość statyczne — poszerzył znacznie Edward W. Said w swoim esej z 1987 roku, włączonym później do książki *Kultura i imperializm* (1993). Głównym założeniem Saida — mającym wzbogacić dotychczasowe sposoby odczytania dzieła, nie wyprzeć je — jest to, że *Aida* „należy zarówno do historii kultury, jak i historycznego doświadczenia zamorskiej dominacji”. Dzieło Verdiego, zarówno w swych podstawach, jak i w warstwie powierzchownych szczegółów, sugeruje „imperialistyczne struktury postaw i odniesień”¹⁹.

Poświęcony *Aidzie* esej Saida obfituje w nowe, prowokujące do myślenia koncepcje dotyczące związków dzieła z imperializmem. W swoim głównym wątku Said — co zaskakujące i, jak sądzę, nieco mylące — powraca w pewien sposób do interpretacji dosłownej (odczytanie I), ale dokonywanej pod nowym kątem, spójnym z antyimperialistycznymi zapatrywaniami widocznymi w tak dużej części jego opublikowanego dorobku. Said przekonująco argumentuje, że opera *Aida* nie tylko portretowała starożytny Egipt: premiera dzieła w Kairze stanowiła wyraźnie odczytywalny symbol hegemonii kulturowej Zachodu na terytorium Egiptu, symbol prawa Zachodu do definiowania i imaginacyjnego stworzenia na nowo egipskiej historii starożytnej dla celów przedstawienia jej samemu Egipcjom, jak i całemu światu. Było coś wręcz symbolicznego, zauważa Said, w tym jak

świeckiego, zjednoczonego państwa włoskiego, którą to ideę polityczną Verdi promował przez całe swoje życie. Zob. G. Martin, *Verdi: His Music, Life and Times*, wydanie broszurowe, New York 1983, rozdziały 32 i 34, szczególnie s. 418, 448, 458, and 239, 349, 408, 425–439, 550; P.J. Smith, „*O patria mia*”: *Female Homosexuality and the Gendered Nation in Bellini's Norma and Verdi's Aida*, w: *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, ed. R. Dellamora i D. Fischlin, New York 1997, s. 102.

¹⁹ E.W. Said, *Culture and Imperialism*..., op. cit., s. 111, 130. [Cyt. za wydaniem polskim, s. 124, 140 — przyp. tłum.]. Nawiązania do tej książki w kolejnych kilku akapitach zamieszczane będą w głównym tekście [a dodatkowo podawane będą także numery stron w polskim wydaniu książki — przyp. tłum.]. Esej poświęcony operze *Aida* po raz pierwszy opublikowany został (z niewielkimi różnicami) jako *The Imperial Spectacle*, „Grand Street” 1987, Vol. 6, Issue 2, s. 82–104.

monumentalny, stworzony we włoskim stylu gmach teatru operowego oddzielał zachodnią część miasta — z jej hotelami, pociągami, szerokimi wyasfaltowanymi bulwarami, chodnikami, elektrycznością, latarniami ulicznymi, kanalizacją miejską z pompami parowymi i innymi nowoczesnymi udogodnieniami — od części wschodniej, gdzie kręte, nieutwardzone ulice były ciemne w nocy, a woda była nabierana ręcznie i sprzedawana przez ulicznych handlarzy. Budynek dosłownie odwrócił się plecami do części wschodniej, a zwrócił twarzą ku zachodniej, w której rezydowali jego mecenasi.

Podczas gdy główny nurt interpretacji Saida opiera się na dosłownym rozumieniu fabuły, kilka jego kolejnych obserwacji stopniowo odchodzi od tej dosłowności. To, co nazywam odczytaniem II – w myśl którego opera *Aida* dąży do dosłowności, jednak to się nie w pełni udaje — ma długą tradycję, zakorzenioną w stawianych dziełu zarzutach nadmiernego polegania na przepychu *grand opéra* czy braku psychologicznych niuansów w przedstawieniu postaci Radamesa. Said nadaje tej koncepcji nową postać, wyrażając zdanie, że najbardziej charakterystyczne cechy dzieła — czyli jego „duchotę i bezruch”, „emocjonalną neutralność”, jego „dziwnie neutralne efekty wizualne i muzyczne” wynikają z faktu, że zostało ono „napisane i po raz pierwszy wystawione w afrykańskim kraju, z którym Verdi nie był związany” (124, 114, 117 [133, 123, 124, 128]). Spostrzeżenie to stanowi prawdopodobnie najsłabszy punkt w refleksji Saida i wynika z niezrozumienia przez niego intrygującego komentarza na temat Egiptu zawartego w jednym z listów Verdiego z roku 1868, czyli rok przed tym, jak włoski mistrz został poproszony o skomponowanie opery *Aida*²⁰.

Odczytanie III stanowi w całości Saidowski pomysł i jest to pomysł przekonujący. Podkreśla ono fakt, że w *Aidzie*, w oparciu o najświeższe zdobycze ówczesnej archeologii, przedstawiono Egipt epoki starożytnej („inscenizując” najbardziej „prestżowy” okres egipskiej historii), zamrożony w konkretnym momencie z odległej przeszłości, eliminując z tego obrazu wszelkie przejawy wpływu kolejnych stuleci obecności muzułmanów i rządów Imperium Osmańskiego, podczas których okres starożytny usunięto z widoku, aż do momentu, w którym wzbudził on zainteresowanie zachodnich archeologów (118, 125). Podobnie, w operze brak jest odniesień do aktualnych, ówczesnych europejskich przedsięwzięć w tym regionie. Faktycznie, te przemilczenia w dziele, na które

²⁰ List Verdiego z 19 lutego 1868 (*Verdi's Aida: The History of an Opera in...*, op. cit., s. 3), wskazuje nie tyle na jego obojętność wobec Egiptu, jak widzi to Said, ile (jak dowodzę w *Beyond the Exotic*) na połączenie żywej odrazy wobec zagrożeń autorytaryzmu zobrazowanych w zabytkach epoki starożytnej oraz fascynacji współczesną kondycją tego kraju (jego „piękna i brzydota”).

zwrócił uwagę Said, mogą wydać się zaskakujące i zastanawiające. Przecież opera została zamówiona przez kedywa Ismaila, utrzymującego ścisłe związki zarówno z władzą osmańską, jak i brytyjską, a na jej kształt duży wpływ miały konwencje *grand opéra*, narzucone i zrealizowane przez ludzi Zachodu, takich jak Mariette, Du Locle oraz uznani francuscy scenografowie. Można by oczekiwać, że dzieło, które miało na celu (wg słów Mariette'a) „wzmocnienie renomy, na którą zapracował sobie [ówczesny] Egipt”, będzie koncentrować się wokół współczesnej rzeczywistości zamiast po raz kolejny opowiadać starą historię o faraonach²¹. Tak się jednak oczywiście nie stało. Z tych samych powodów, dla których greccy gospodarze letnich igrzysk olimpijskich w 2004 roku, podczas ceremonii otwarcia, ku zachwytowi miliardów telewidzów na całym globie, zainscenizowali swe osiągnięcia z czasów, gdy to *ich* przodkowie zdominowali większość odkrytego wówczas świata — na polu intelektualnym, politycznym oraz artystycznym.

Lecz w dzisiejszych czasach mamy za sobą dziesięciolecie produkcji artystycznych „idących pod prąd” czy „eksponujących podteksty”. Prawdopodobnie możemy więc być lepiej przygotowani niż wcześniejsi krytycy i widzowie opery do tego, by dostrzec w niej *nieobecność* odniesień do Egiptu czasów post-faraonskich lub bieżącej sytuacji jako, wręcz przeciwnie, mglistą *obecność*, która zasługuje na uwagę i komentarz. Said przysłużył się znacznie dyskursowi krytycznemu na temat *Aidy*, kierując uwagę na szereg alternatywnych „elementów znaczonych” [*signified*] związanych z imperializmem czy innymi konfliktami geopolitycznymi, które paradoksalnie pozostawiają swoje „echo” czy też „ślad” w operze właśnie dzięki temu, że je stamtąd pieczołowicie wykluczono (125, 130 [135, 140]).

Said niekiedy łączy ze sobą kilka rozbieżnych, czy nawet pozornie sprzecznych odczytań dzieła. Panujący w operze nastrój „beznadziejnego impasu” związany jest według niego może nie tyle z nieprawdziwym, co dość jednostronnym postrzeganiem przez Verdiego i jemu współczesnych starożytnego Egiptu jako ogarniętego obsesją śmierci i życia pozagrobowego. W tym aspekcie Said zdaje się przywoływać wariant odczytania II, według którego opera ma przedstawiać starożytny Egipt, lecz, w oczach krytyka, bez pełnego sukcesu. Jednak wskazuje on również na, jak możemy to określić „endotyczne”, a nie tylko „egzotyczne” źródło tego impasu. Patrząc pod nowym kątem na wymienione wcześniej włosko-narodowe odczytanie VI, przywołuje on „raczej posępne, pozbawione złudzeń i niewielkie przywiązanie” Verdiego do polityki *risorgimento* oraz jego

²¹ *Verdi's Aida: The History of an Opera in ...*, op. cit., s. 36.

narastające poczucie, że zwycięstwo militarne i polityczne często osiągnąć bywa kosztem „osobistego upadku albo [...] ludzkiego impasu”²².

Said rozważa również krótko odczytanie IV, według którego w operze znalazły odbicie stereotypy na temat mieszkańców Bliskiego Wschodu i/lub afrykańskich „czarnoskórych”, stereotypy, które w niektórych momentach są podkreślone muzycznie przez zastosowanie wymienionych wcześniej cech „kolorytu lokalnego”. Scena w komnacie Amneris, zauważa Said, odzwierciedla typowy wzorzec zmysłowości kobiet Bliskiego Wschodu — jedno z głównych wyobrażeń związanych z tym regionem zarówno w starożytności, jak i w czasach Verdiego. Analogicznie Said interpretuje (w bardziej nowatorski sposób) groteskowy, mechaniczny taniec mauretańskich chłopców** jako sugestię okrucieństwa egipskiego niewolnictwa, a postać arcykapłana Ramfisa jako uosobienie mściwości bliskowschodniego despoty i zbyt rygorystycznego stosowania prawa²⁴. Jednak takie odczytanie — doszukujące się dowodów dogłębnej Inności miejsca i wielu postaci — wydaje się być dla Saida zbyt oczywiste, by zasługiwało na więcej niż tylko krótką wzmiankę²⁵.

W istocie, Said utrzymuje, że *Aida* stanowi „nie tyle dzieło o imperialnej dominacji, ile dzieło samej imperialnej dominacji”***. Ma to oznaczać, że opera

²² E.W. Said, *Culture and Imperialism...*, op. cit., s. 123, 121 [133]. Trzecim czynnikiem przywoływanym przez Saida jest fakt użycia przez Verdiego technik kontrapunktycznych w niektórych ustępach z udziałem postaci kapłanów (cecha stylu, do której krytycy często przywiązują zbyt dużą wagę, jak stwierdziłem w *Beyond the Exotic*).

** W polskim wydaniu książki Saida mowa jest tutaj (s. 131) o „tańcu mauretańskich niewolnic” (a nie mauretańskich chłopców) [przyp. tłum.]

²⁴ E.W. Said, *Culture and Imperialism...*, op. cit., s. 121–122 [131]. (Rzeczywiście, mauretańscy chłopcy wykonują jeszcze jeden groteskowy taniec w scenie triumfalnej). W *Beyond the Exotic* dowodzę, że w operze *Aida* jest więcej kolorytu lokalnego — i kolorytu „starożytnego” — niż dostrzega to wielu badaczy i są one bardziej zróżnicowane.

²⁵ Mark Everist czujnie zauważa „pewną niechęć” ze strony Saida do powiązania *Aidy* i okoliczności jej powstania z orientalistycznymi stereotypami: idem, *Meyerbeer's Il crociato in Egitto: Mélodrame, Opera, Orientalism*, „Cambridge Opera Journal” 1996, Vol. 8, Issue 3, s. 224 przyp. 26. Odnosząca się do tego uwaga Everista (s. 250, przyp. 103) — wskazująca na różnice między wcześniejszą (i w pewnych aspektach nie tak dogłębną) wersją książki Saida z 1978 roku a jej szerszą wersją z 1993 — została wyjęta z kontekstu i zniekształcona w publikacji Matthew Head’a *Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory*, „Music Analysis” 2003, Vol. 22, No. 1/2, s. 218; Head niechęć przypisuje również pisarzowi epoki wiktoriańskiej H. Riderowi Haggardowi spostrzeżenie, które w rzeczywistości stanowi komentarz na jego temat, sformułowany przez współczesnych kulturoznawców Patricka Williama oraz Laury Chrisman (s. 214, 227 przyp. 3).

*** W oryginalnym zapisie Said użył kursywy dla podkreślenia różnych przymiów: „is not so much about but of imperial domination”. W polskim wydaniu brak kursywy. E. Said, *Kultura i imperializm...*, op. cit., s. 124. [przyp. tłum.]

nie tyle komentuje czy portretuje miejsce i jego mieszkańców (w czasach Verdiego – innymi słowy, jak odczytanie IV), co stanowi jeden z przejawów czy przykładów imperialistycznej (zarówno realnej jak i konceptualnej/ideologicznej) sieci systemów wiedzy. Ponadto, jak wyjaśnia Said, europejska dominacja w tym przypadku obejmowała aktywny udział samego kedywa (wicekróla) Ismaila, który zamówił operę za przesadnie wysoką cenę i zapłacił za jej pierwszą produkcję w konkretnym celu podwyższenia swojego prestiżu w całej Europie (właśnie poprzez sfinansowanie tego arcyzachodniego portretu chwalebnej przeszłości Egiptu) oraz zachęcenia zagranicznych inwestorów do wspierania wysiłków służących modernizacji jego kraju. Ismail wkrótce po premierze dzieła oświadczył kilku Europejczykom, w tym kompozytorowi i krytykowi muzycznemu Filippo Filippiemu: „Chcę zrobić co tylko mogę, by połączyć [*rallier*] Egipt z Europą, nie tylko poprzez przemysł, handel i sferę praktyczną, lecz także przez dary umysłu i uroki sztuki”²⁷. Z tego punktu widzenia *Aida* stanowiła innego rodzaju kapitał: kapitał kulturowy — by użyć terminu ukutego przez socjologa Pierre Bordieu²⁸. Ismail, jak podkreśla Said oraz rozmaici historycy, postrzegał nowoczesny, zeuropeizowany Kair i sojusz swego kraju z królestwem brytyjskim jako kluczowe narzędzia w walce o niezależność od Imperium Osmańskiego. Nieoczekiwanie jednak rezultaty tych zmian przyniosły odwrotny skutek, drenując skarbiec kedywa i tworząc grunt dla podboju Egiptu — łącznie z Kanałem Sueskim — dokonanego w 1882 przez Brytyjczyków, którzy następnie zajęli Egipt, objęli go protektoratem, bądź uzależnili za pomocą traktatów, aż do roku 1954 (114–115, 126–127).

Ponadto, jak zauważa Said prawdopodobnie jako pierwszy, bitwy, o których mowa w operze *Aida*, stanowią analogię do kampanii militarnych prowadzonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku przez kedywa Ismaila przeciw terytoriom czarnoskórych, położonym na południe od Egiptu: Sudanowi, Erytrei i Etiopii. Działania te podejmowane były z błogosławieństwem Brytyjczyków, którzy chcieli spowolnić francuskie i włoskie postępy na strategicznych terytoriach Rogu Afryki (125–126). Tę nowatorską i przekonującą alegoryczną interpretację dzieła, zakorzenioną w konkretnych realiach ówczesnej polityki Egiptu kedywa, określam jako odczytanie V²⁹. Said poświęca mu trzy strony

²⁷ F. Filippi, *Musica...*, op. cit., s. 379–80.

²⁸ P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge 1984.

²⁹ Można także postrzegać to jako odmianę odczytania VIII (w którym Egipt reprezentuje europejski imperializm, co zostanie omówione później), biorąc pod uwagę, że siły kedywa były w owym czasie silnie związane z brytyjskimi, były wręcz prawie ich marionetkami. Jakiś czas później,

i z całą pewnością zasługuje ono na włączenie do standardowej dyskusji na temat opery. Może być także uzasadniona rzadko cytowanymi źródłami: Ernest Reyer w recenzji kairskiej premiery dzieła opisuje dwa rzędy egipskich łuczników i innych żołnierzy maszerujących w scenie triumfalnej jako składające się odpowiednio z „Murzynów uzbrojonych we włócznie, [...] autentycznych i wspaniałych okazów [*échantillons*] swojej rasy” oraz „Szerdów (*Schardanas*) [z wysp Morza Śródziemnego, którzy] w czasach Ramzesa III [nieskutecznie] najechali Egipt z Cyrenajki [czyli z północnej Libii]; odniósłszy klęskę wstąpili do armii egipskiej i utworzyli królewską gwardię honorową”³⁰. Analogia do działań wojskowych Ismaila i jego podbojów państw sąsiednich, szczególnie Sudanu, wydaje się tu oczywista. A jednak owo powiązanie pomiędzy operą i imperialistycznymi działaniami samego Egiptu było niemal systematycznie niezauważane przez licznych komentatorów, odpowiadających na tekst Saïda.

Saïd, miłośnik opery, na poparcie niektórych swoich tez (a w szczególności swojej wersji odczytań I–III) na wpół heretycko stwierdza, że w *Aidzie* generalnie brak jest niepowstrzymywanej witalności obecnej w operach Verdiego z wczesnego i środkowego okresu, które „portretowały nieokiełznanych, krzepkich bohaterów, oddających się widowiskowej (często kazirodczej) rywalizacji o władzę, sławę i honor” (113 [123]). Operę *Aida* „charakteryzuje pewne ograniczenie, sprawia ona wrażenie nietypowo powściągliwej” (113 [123]), a nawet — jak w przywołanym wcześniej cytacie — „dziwna neutralność”. Saïd znajduje wsparcie dla tych opinii w dosadnym stwierdzeniu muzykologa Josepha Kermana. „Tylko Amnerys [sic! – przyp. tłum.] jest żywa”, głosi część cytatu z *Opera as Drama*: „[...] w *Aidzie* wyczuwa się raczej osobliwy fałsz, zupełnie niepodobny do Verdiego [...]”³¹.

Saïd otwarcie podziwia niektóre aspekty *Aidy*, określając sposób przekazania „artystycznych intencji” Verdiego w dziele jako „mistrzowski” (114, 116, zob. także xiv [123, 126, xii]). Jednocześnie jednak podtrzymuje on stanowisko, że utwór zawiera „nierówności i sprzeczności”, podobnie jak każde dzieło operowe (będące z natury swego gatunku „hybrydą, dziełem dogłębnie niejednorod-

Brytyjczykom udało się skłonić Włochów do zwrócenia się przeciwko Etiopii, co miało stanowić utrudnienie dla Francji; zob. B. Zewde, *A History of Modern Ethiopia: 1855–1974*, London 1991, s. 50–54, 73.

³⁰ E. Reyer, *Notes de musique*, Paris 1875, s. 197. Statysci pochodzenia subsaharyjskiego uczestniczyli również w wystawieniu *Aidy* w Operze Paryskiej w roku 1880, jeśli wierzyć szkicom kostiumów oraz ilustracjom prasowym.

³¹ J. Kerman, *Opera as Drama*, New York 1956, s. 160, cyt. za: E.W. Saïd, *Culture and Imperialism...*, op. cit., s. 113 [122].

nym”: 114 [124])). Said nie krytykuje zatem *Aidy*, lecz próbuje jedynie scharakteryzować funkcje, jakie utwór pełnił w kulturze swojego czasu i jakie być może wciąż pełni dzisiaj. Niemniej jego esej, z racji samej swej głębi i zakresu wyzwania stawianego przed miłośnikami i krytykami opery, skazany był na to, że nie zostanie w pełni zrozumiany.

W odpowiedzi Saidowi: akceptacja, odrzućenie, przekłamanie

Esej Saida wywołał reakcje liczne, niekończące się i zróżnicowane, od aluzyjnych wzmianek po pełnowymiarowe polemiki. Ich autorami są na ogół historycy i krytycy kultury, nie muzykolodzy. Być może ci ostatni poczuli się zdezorientowani, a nawet onieśmieleni: początkowo przez złożony punkt widzenia Saida, a następnie jeszcze bardziej z powodu narastającego sporu wokół niego³².

Chciałbym poświęcić trochę czasu szczególnie obszernym polemikom z esejem Saida, których autorami są trzej historycy, a zarazem miłośnicy opery. Po pierwsze, zwrócę uwagę w jaki sposób ci trzej autorzy błędnie podsumowują jego refleksję. (Być może w obecnych warunkach było to nieuniknione: znaczenie Saida jako rzecznika sprawy palestyńskiej prawdopodobnie sprawia, że ludzie z góry zakładają, iż znają jego zdanie na temat *Aidy*. Ale w grę wchodzi tu również szerszy aspekt metodologiczny związany z dyskursem naukowym, do czego powrócę na samym końcu.) Wskażę również przydatne nowe interpretacje opery, które są wzmiankowane przez dwóch z nich, i które wykraczają zarówno poza te tradycyjne, jak i te zaproponowane przez Saida.

W 1993 historyk literatury i krytyk opery Paul Robinson odpowiedział na esej Saida artykułem zasadniczo go obalającym. Robinson argumentuje, że sceneria Bliskiego Wschodu — jakkolwiek kluczowa w kontekście okoliczności zamówienia opery — ma niewielkie znaczenie dla samego dzieła jako muzycznej i scenicznej całości. Ledwie zadaje sobie trud, aby odeprzeć zarzut Kermana i Saida, jakoby dzieło było w pewnych kluczowych aspektach nieprzekonujące

³² Zmiany w tej materii rozpoczęły się w późnych latach dziewięćdziesiątych; w numerze „Cambridge Opera Journal” z 2002 roku do eseju Saida odniosło się troje muzykologów: zob. M.A. Smart, *Primal Scenes: Verdi in Analysis*, Steve Huebner, „*O patria mia*”: *Patriotism, Dream, Death*, oraz Gabriela Cruz, *Aida's Flute*, „Cambridge Opera Journal” 2002, Vol. 14, No. 1/2, odpowiednio: s. 1–9 (szczególnie s. 4), s. 161–175 (szczególnie 175), oraz s. 177–200 (szczególnie s. 180).

(odczytanie II). Jego emocjonalny stosunek do opery *Aida* objawia się wyraźnie, gdy przywołuje on „wspaniały wybuch Amonastra” z III aktu (*‘Pensa ch’un popolo’*), nazywając ten fragment swoją „ulubioną frazą w operze” — „wspaniałym polem do popisu dla wysokiego barytonu”³³. Chętnie przyznaje, że podstawowy wniosek wyciągnięty przez Saida (w specyficznej wersji odczytania I) jest poprawny: *Aida* była „imperialnym *article de luxe*” stworzonym przez kedywa, aby obrazami z przeszłości Egiptu „dostarczyć rozrywki europejskiej społeczności Kairu”³⁴. Całkowicie ignoruje on jednak nie mniej nowatorskie Saidowskie odczytanie III i V: to, że opera stanowiła część kolonialnego projektu, pomijając wieki osmańskie i muzułmańskie rzeczywistości na rzecz obsesyjnej rekonstrukcji bardziej prestiżowego, lecz na wpół legendarnego Egiptu epoki faraonów, postrzeganego jako poprzednika Grecji, Rzymu i nowożytnego Zachodu, oraz że odzwierciedlała kampanie militarne kedywa przeciwko Etiopii. W rzeczy samej, nazywa „natychmiastową kompromitacją teorii Saida”³⁵ fakt, że w *Aidzie* Egipt pełni rolę agresora. Jest to jednak niesprawiedliwe: jak wykazano powyżej, w rzeczywistości Said odwołuje się do egipskiej agresji i to bardzo obszernie, odnosząc operę do prowadzonej przez kedywa wojny z Etiopią (odczytanie V, powyżej).

Robinson konsekwentnie charakteryzuje natomiast Saida jako zwolennika wyraźnie oceniającej wersji odczytania IV: twierdzi, że Said uważa postacie opery *Aida* za „zorientalizowane”, oraz że dzieło to jest „głęboko naznaczone krzywdzącymi wyobrażeniami pozaeuropejskich Innych”. (W rzeczywistości, jak już wspomniano, całej tej kwestii Said poświęca jedynie krótką wzmiankę³⁶.) Robinson wylicza dalej te numery, które są, jak powszechnie wiadomo, stylizowane orientalnie (głównie chóry i tańce, a także modlitwę Kapłanki), konkludując, że nie mają one większego znaczenia w kontekście całości dzieła, z dwóch powodów: po pierwsze, każdy zostaje od razu „zanegowany”, „ideologicznie anulowany” przez następujący po nim fragment w stylu bardziej zachodnim, a po drugie, fragmenty egzotyczne wiążą się przede wszystkim z postaciami niewolników i kobiet, a zatem nie można ich rozumieć jako reprezentacji zorientalizowanego Egiptu jako całości³⁷. Ten zestaw dwóch argumentów jest szczególnie

³³ P. Robinson, *Is Aida an Orientalist Opera?*..., op. cit., s. 140 (z odniesieniami do eseju Saida w jego pierwotnej wersji z 1987 roku).

³⁴ Ibid., s. 134. Robinson zaczerpnął pierwsze sformułowanie od Saida (obecnie w *Culture and Imperialism*..., op. cit., s. 129).

³⁵ P. Robinson, *Is Aida an Orientalist Opera?*..., op. cit., s. 135.

³⁶ Ibid., s. 134, 138, 139.

³⁷ Ibid., s. 139 (cytaty), 137–138. Stwierdzenia Robinsona zostały poparte, zdecydowanie zbyt

słaby; być może był motywowany tą samą defensywnością, która u Buddena wzbudziła potrzebę dostrzeżenia w operze *Aida* „zupełnego braku [...] podtekstów rasowych”³⁸.

Jednakże, jakkolwiek Robinson błędnie przedstawia lub ignoruje znaczną część argumentacji Saida oraz niesłusznie zaniża znaczenie numerów stylizowanych na egzotyczne, to jedno odczytanie faworyzuje: stosunkowo standardowe, podkreślające „włoski patriotyzm” (VI). Robinson otwarcie stwierdza, że polityczny aspekt opery stanowi „wspomnienie *risorgimento*” oraz postrzega Ramfisa i innych kapłanów jako odpowiednik kościoła katolickiego, którego opresyjne praktyki Verdi zaatakował wcześniej w sposób bardziej bezpośredni w operze *Don Carlos*³⁹. Zgodnie z tym rozumowaniem, miłość etiopskich postaci do zielonych wzgórz ich ojczyzny to jeszcze jedna, przeniesiona w przestrzeni geograficznej — jak nostalgia hebrajskich wygnańców w *Nabucco*, jak lament szkockich banitów w *Makbecie* — wersja włoskiej *amor della patria* (by posłużyć się słowami Amonastra z II aktu) i tęsknoty Włochów za końcem ucisku ich kraju przez Francuzów, a następnie Austriaków⁴⁰. Jak już wspomniałem, wcześniejsi autorzy zauważyli antyklerykalne tony widoczne w sposobie sportretowania opresyjnych egipskich kapłanów. Jednakże żaden liczący się autor (być może z wyjątkiem historyka polityki Anthony’ego Arblastera, do którego jeszcze wróczę) nie odpowiedział się tak wyraźnie jak Robinson za odczytaniem dzieła przez pryzmat *risorgimento* (IV odczytanie).

John M. MacKenzie, wybitny historyk brytyjskiego imperializmu, odpowiada na esej Saida podobnie jak Robinson, preferując odczytanie VI (choć wydaje się, że doszedł do niego niezależnie), jednak niezwłocznie dodaje mocniejszy

pochopnie, przez znanego badacza problematyki operowej Barry’ego Millingtona: „Robinson przekonująco ukazuje [że w *Aidzie*] [...] motywy orientalne [w kilku tańcach i fragmentach chóralnych] nieustannie niwelowane są przez te zachodnie [w całej reszcie opery]” (recenzja *Opera, Sex, and Other Vital Matters*, w „BBC Music Magazine”, lipiec 2002, s. 112).

³⁸ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, 3 tomy, wydanie poprawione, New York 1992, t. 3, s. 258. Na temat zanegowania przez Buddena elementów „rasowych” (oraz podwójnego błędnego argumentu Robinsona), zob. R. L. Locke, *Beyond the Exotic*, op. cit., s. 105, 112–113, 122.

³⁹ P. Robinson, *Is Aida an Orientalist Opera?*..., op. cit., s. 140; zob. także A. Arblaster, *Viva la libertà*..., op. cit., s. 142–143. Matthew Head słusznie określa odwołanie się Robinsona do znanej „endotycznej” (czyli wewnątrz europejskiej) wykładni jako „nieprzemyślaną”, nieadekwatną próbę „korekty złożonego eseju Saida” — M. Head, *Musicology on Safari*..., op. cit., s. 213–14.

⁴⁰ P. Robinson, *Is Aida an Orientalist Opera?*..., op. cit., s. 139–40, 135. Jest ona nie tylko przeniesiona w przestrzeni geograficznej, lecz także nieco opóźniona w czasie, biorąc pod uwagę, że większość Włoch została zjednoczona w roku 1861, Wenecję przyłączono w 1866, a wreszcie Rzym 20 września 1870 — czyli dokładnie wtedy, gdy Verdi był zajęty nakłanianiem Ghislanzoni do przerobienia libretta opery *Aida*.

nawet głos za metaforycznym odczytaniem IX: „Opera ta [...] zdecydowanie nie jest o imperializmie [...]. Sympatyzuje z etiopskim nacjonalizmem [w jego walce z egipską dominacją], ale przede wszystkim z osobistymi nieszczęściami uwikłanymi w sprawy narodowe”⁴¹. To pierwsze zdanie jest znamienne: MacKenzie zniekształca główny wątek myśli Saida, używając przyimka „o”. Said, jak pamiętamy, oznajmił (podkreślając to nawet użyciem kursywy), że *Aida* nie jest przede wszystkim o imperializmie (np. o ludach, które Europa podbiła); funkcjonowała raczej jako narzędzie w większym projekcie imperialnym, po części poprzez wkład Auguste’a Mariette’a i innych zachodnich egiptologów. Ten kluczowy argument Saida (jego „skrzywiona” wersja I odczytania) wydaje się być dla MacKenziego, podobnie jak dla Robinsona, niewarty uwagi⁴².

Jednak MacKenzie rzeczywiście, w pewnej kwestii, rozszerza dyskusję, zauważając, że Said pozostawia prawie bez komentarza dobrze znany i bardzo istotny fakt, iż Verdi był zagorzałym antyimperialistą, nie tylko w odniesieniu do Włoch, lecz także, w późniejszym okresie swojego życia, Indii i Etiopii. MacKenzie przywołuje wiele mówiące, obszerne antyimperialistyczne oświadczenie Verdiego pochodzące z 1896 roku (por. Aneks na s. 52). Słowa Verdiego, choć wypowiedziane lata po powstaniu *Aidy*, sugerują, że kompozytor mógłby nie sprzeciwiać się prawdziwie świeżemu odczytaniu (VIII), które zrównuje starożytnych Egipcjan z dziewiętnastowiecznym europejskim imperializmem, a Etiopię z terenami przez Europę skolonizowanymi.

Sam Said nie wspomina o możliwości odczytania operowego obrazu Egiptu jako imperialnej Brytanii (Francji, itd.). A część z tego, co mówi, zdaje się wykluczać taką interpretację: przedstawiając wyłącznie starożytny Egipt (zob. odczytanie III) i zapewniając wiele estetycznych przyjemności, *Aida* „znieczula[ła] świadomość metropolii” na refleksję o współczesnych działaniach Europy na tym samym geograficznym terenie; krótko mówiąc, tak jak i w przypadku innych aspektów kultury epoki imperializmu, opera Verdiego „[pozwala], by zdołbywca nie wgłębiał się w prawdę o przemocy, jaką czyni”⁴³. Co ciekawe, jed-

⁴¹ J.M. MacKenzie, *Occidentalism: Counterpoint and Counter-polemic* [recenzja *Culture and Imperialism* Saida], „Journal of Historical Geography” 1993, Vol. 19, Issue 3, s. 342.

⁴² J.M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester 1995, s. 155.

⁴³ E.W. Said, *Culture and Imperialism*..., op. cit., s. 130, 131 [140, 142]. W pewnym momencie Said prawie zderza się z odczytaniem VIII (wbrew sobie?): opisuje scenę triumfalną jako „jedynie niedomknięcie, jakie Verdi pozostawił w swoim dziele, szczelinę, przez którą wpuszcza do środka świat zewnętrzny, poza tą sceną całkowicie wygnany z opery”. Lecz natychmiast dodaje, że mieszkańcy „zewnętrznego świata” pojawiają się w tej operze wyłącznie „w formie egzotyki albo jeńców” (wracając tym samym do odczytania IV) — ibidem, s. 125 [134–135].

nym ze słynnych listów (por. Aneks, s. 51) Verdi porównał starożytny Egipt do innej ekspansjonistycznej europejskiej potęgi wojskowej: Prus, po zwycięstwie nad Francją w 1870 roku. Odczytanie, które ma swe źródło w tej uwadze Verdiego — z Etiopią w roli upokorzonej Francji — nazywam odczytaniem VII.

Zastąpienie jednego europejskiego mocarstwa drugim — Brytanii (na Bliskim Wschodzie, odczytanie VIII) Prusami (we Francji, odczytanie VII) — jest nietrudne, ale w tym przypadku może wydawać się sprzeczne z intuicją, być może nawet absurdalne. Przecież jeśli operowy Egipt jest imperium brytyjskim, to operowa Etiopia musiałaby oznaczać, między innymi, ówczesny Egipt, co umieściłoby jakąś formę „Egiptu” po obu stronach tego równania. Metafory nie są jednakże matematycznymi równaniami i mogą działać na kilka różnych sposobów jednocześnie. Na przykład Hebrajczycy w operze *Samson i Dalila* mogą być postrzegani jako (między innymi) „my Chrześcijanie”, a Filistyni jako „tamci Żydzi”. W rzeczy samej, identyfikacja Filistynów z ówczesnymi Żydami w tej operze wydaje się działać nie na jeden, a na dwa sposoby: Żydzi byli powszechnie oskarżani o: 1. żądzę posiadania złota i władzy — ucieleśnieniem negatywnej wersji tego stereotypu jest chciwy dickensowski Fagin, a Rotschildowie byli często opisywani jako (bardziej szanowane) przykłady z życia wzięte — oraz 2. uporczywe trzymanie się przestarzałego rozumienia religii, skazującej ich na zatracenie, a ich synagogi (podobnie jak świątynie Filistynów) na upadek.

Odczytanie VIII — z Imperium Brytyjskim w roli głównej — zyskuje dodatkowe uzasadnienie w postaci drobnej sugestii Johna Rossellego, ukrytej w krótkiej dyskusji dotyczącej opery *Aida*, którą uważam za kolejny atak na Saïda (niewymienionego tu z nazwiska). Podstawowym celem Rossellego w tym zastanawiającym fragmencie wydaje się zaprzeczenie, w sposób jeszcze bardziej dobitny niż uczynili to Robinson i MacKenzie, że wybór dwóch reprezentowanych w operze miejsc: Egiptu (który widzimy na scenie) i Etiopii (o której tylko słyszymy od opisujących ją i wyobrażających ją sobie postaci) ma jakiegokolwiek znaczenie. Według Rossellego główną ideą dzieła jest po prostu „ukazanie kontrastu pomiędzy imperialistycznym, do pewnego stopnia opresyjnym reżimem a plemienną, dość dziką społecznością”⁴⁴.

Rosselli rozumuje tu w kategoriach ogólnych: ma na myśli *każdy* imperialistyczny reżim i *każdą* prostsza i bardziej zacofaną społeczność. Jego zwięzła argumentacja oparta jest na założeniu, że Amonastro, Aida i chór Etiopczyków przedstawieni są jako prostsi niż Egipcjanie, bardziej prymitywni czy kierujący

⁴⁴ J. Rosselli, *Trust the Tale, Not the Teller*, w: *Verdi in Performance*, ed. A. Latham, R. Parker, Oxford 2001, s. 40; artykuł pochodzi z konferencji z 1995 r.

się instynktem. Uważam to założenie za inspirujące, ponieważ ten punkt widzenia zdecydowanie nie jest podzielany w tak szerokich kręgach, jak sugeruje to Rosselli. To fakt, że w literaturze pisano o „przebiegłej, prymitywnej zaciekłości”, cechującej Amonastra. Jednak jego córce, Aidzie, tych cech się nie przypisuje. Budden na przykład odmalowuje bohaterkę nieco bezbarwną, będącą „abstrakcją” „cierpiącej i kochającej kobiecości” (w tym przypadku jego słowa lepiej oddają *disposizione scenica*, opisujące jej najważniejsze cechy jako „*amore, sommissione, dolcezza*”⁴⁵). Wypowiedź Rosellego stanowi zdecydowany postęp w stosunku do spostrzeżeń Buddena, ponieważ przyznaje ona tytułowej bohaterce prawo udziału w owej wściekłości, energii, prostocie i prowincjonalnemu zacofaniu Etiopii. Ponadto Rosselli zachęca również do zwrócenia uwagi na postaci etiopskich niewolników i jeńców, których wyraziste partie zostały w dużej mierze zignorowane (zostaną zanalizowane dalej).

Ponadto, nikt zbytnio nie zauważa wielu starannych rozróżnień między oboma narodami, dokonanych w librecie i wskazówkach scenicznych. Przykładowo, armia egipska zorganizowana jest hierarchicznie w falangi (*falangi*) dowodzone przez kapitanów i *condottiero supremo* nietożsamego z królem, a egipskie świątynie są ogromne i ciemne, pełne wyłaniających się z mroku rzeźb i gniewnych kapłanów, zawsze skłonnych do karania wiernych. W przeciwieństwie do tego obrazu, armia etiopska jest bardziej egalitarna, oddolna, by nie powiedzieć, niechlujna. Amonastro nazywa swych towarzyszy broni po prostu „moi dzielni wojownicy” (*i miei prodi*) — a etiopskie świątynie lśnią w słońcu (i, jak się wydaje, pozbawione są kasty kapłańskiej, wykonującej brudną robotę dla struktur rządzących — o ile w ogóle można mówić o etiopskich strukturach rządzących)⁴⁶. Nawet Posłaniec wypowiada się o etiopskim przywódcy niemalże z czcią, jak o wojowniku o nadludzkich mocach, raczej jak o biblijnym Samsonie, i pozwala sobie na przymiotniki przywodzące na myśl niemożliwą do ujarznienia bestię:

Un guerriero indomabile, feroce,
Li conduce, Amonasro!

Niezlomny, okrutny wojownik,
On ich prowadzi, Amonastro!

⁴⁵ J. Budden, *Operas of Verdi...*, op. cit., t. 3, s. 258 (łącznie z cytatem o Amonastro).

⁴⁶ Della Seta (między innymi) odnotowuje rozmaite kontrasty pomiędzy ciemnymi wnętrzami (Egipt) a słonecznymi plenerami (Etiopia): „*O cieli azzurri*”..., op. cit., s. 54–55.

Wszystkie inne postaci znajdujące się w tym momencie na scenie dodają w odpowiedzi na to tylko (niemal jako zupełnie nieznaczącą informację na użytek publiczności) „il Re!”

Powracając do Rossellego: ignoruje on fakt, że Verdi i jego współpracownicy — oraz ówczesna publiczność — postrzegali, odpowiednio, Egipt i Etiopię jako szczególnie *prawdopodobne* lokalizacje dla opresyjnej władzy oraz dzikiego (czy nawet sielankowego) prymitywizmu. Inaczej mówiąc, oba miejsca zostały wybrane ze względu na ich oczywisty, niewymagający wyjaśnień kontrast w stosunku do cywilizowanej Europy z jej systemami politycznymi i prawnymi, postrzeganymi jako (w przeciwieństwie do tych w Etiopii Amonastra) drobniawo ustrukturyzowane, lecz (w przeciwieństwie do tych w Egipcie Ramfisa) humanitarne i wrażliwe⁴⁷. Ujmując rzecz skrótowo, Rosselli również, podobnie jak MacKenzie, sugeruje kilka możliwości odczytania dzieła, do których być może nie chce zachęcać: wersję odczytania IV przedstawiającą Etiopczyków jako „ponadczasowo” prymitywnych; odczytanie V (egipski kedyw Ismail atakujący Etiopię w latach sześćdziesiątych XIX wieku), lub, co najciekawsze, odczytanie VIII (Egipt jako Europa, z Imperium Brytyjskim na czele, usiłująca powstrzymać nieposłuszne hordy na odległych ziemiach).

Rosselli ma jeszcze jedną kwestię sporną z tymi, którzy widzą w *Aidzie* wpływ imperializmu i zabarwienie eurocentrycznymi uprzedzeniami — na przykład, zawierającą element osądu wersję odczytania IV, tę samą, przed którą próbowali się już uchronić Budden i Robinson. Rosselli, podobnie jak Budden, w swej polemice pomija nazwiska oponentów; prawdopodobnie zaliczają się do nich Viale Ferrero, Casini, Said (ponownie) czy niektórzy reżyserzy angażujący się w „krytyczne społecznie” produkcje dzieła. Kimkolwiek są, podpierają się oni, jak argumentuje Rosselli, głównie antykolonialnymi postawami naszych czasów, zmieniając rzekomą krytyczną ocenę, jak ujmuje to sarkastycznie, w „hołd składany współczesnym cnotom”⁴⁸. Podobnie Fabrizio Della Seta odrzuca jako „zbyt współczesne” wszelkie interpretacje, które w taktyce i działaniach operowego Egiptu wykrywają europejski „imperialistyczny ekspansjonizm”⁴⁹.

⁴⁷ Zob. R. L. Locke, *Beyond the Exotic...*, op. cit., s. 107–108, 134.

⁴⁸ C. Casini argumentuje, że zdrada Radamesa, w dalszej części opery, stanowi „zasłużony odwet za egipski ucisk pokonanego ludu etiopskiego”, idem, *Verdi*, Milan 1981, s. 304; zob. także M. V. Ferrero, *Scenery and Costumes*, w: *Aida in Cairo...*, op. cit., ed. M. Codignola, R. de Sanctis, s. 144.

⁴⁹ F. Della Seta, „*O cieli azzurri*”..., op. cit., s. 62 przyp. 47. Tłumaczę tu jego oryginalne wyrażenie (które życzliwie przekazał mi w emailu): „troppo attualizzanti”. Opublikowane w 1991

Tego rodzaju zastrzeżenia wobec „prezentystycznego” podejścia w literaturze krytycznej — innymi słowy, krytyki, która dokonuje anachronicznej oceny przeszłości przez pryzmat dzisiejszych wartości — w innych przypadkach mogłyby być całkiem trafne. Jednak w odniesieniu do *Aidy*, obiekcje te zneutralizowane są przez realia historyczne, o których ani Rosselli, ani Della Seta nie wspominają: w osiemnastym i dziewiętnastym wieku kolonializm i antykolonializm jak najbardziej *były* tematami zaprzatającymi umysły ówczesnych ludzi, częściowo dzięki abolicji handlu niewolnikami oraz krwawym buntom przeciwko europejskiej hegemonii w Indonezji, Indiach, Egipcie i innych miejscach⁵⁰. Kwestie te niewątpliwie zajmowały również myśl samego Verdiego, co ukazuje wspomniana rozmowa z kompozytorem, przytoczona tu w Aneksie.

Czy musimy wybrać?

Jak mogło sugerować moje podsumowanie, niektóre twierdzenia i kontrargumenty, dotyczące rasy, miejsca i narodu w *Aidzie* uważam za zbyt ograniczone i jednostronne. Podobnie jak w przypadku wielu kwestii zawierających jawny element polityczny, etniczny/rasowy/kulturowy czy moralny, komentatorzy czu-

tłumaczenie przydaje temu sformułowaniu tonu moralnej dezaprobaty: „too fashionable” [„zbyt podążające za modą” — przyp. tłum.].

⁵⁰ Można tu wymienić sławetną Rebelię Indyjską (lub Indyjski Bunt, jak długo nazywali go Brytyjczycy) z roku 1857 [w polskojęzycznym piśmiennictwie funkcjonuje określenie „powstanie sipajów” — przyp. tłum.], kolejne algierskie i egipskie powstania przeciwko panowaniu, odpowiednio, francuskiemu i brytyjskiemu, oraz (krótkotrwałe, ale słynne) zwycięstwa wojowników zuluskich nad Brytyjczykami w latach siedemdziesiątych XIX wieku (do których nawiązuje George Bernard Shaw w swojej analogii o Amonastro — *Aida Fills the House...*, op. cit., s. 520). Na temat rodzącej się w Europie świadomości oporu kolonialnego (np. rozczarowania i smutku związanych z „prerażającym okrucieństwem i mściwością po obu stronach” Rebelii Indyjskiej) zob. A.J. Stockwell, *Power, Authority, and Freedom*, w: *The Cambridge Illustrated History of the British Empire*, ed. P.J. Marshall, Cambridge 1996, s. 158. Więcej na temat tubylczych ruchów niepodległościowych w: L. Colley, *Captives*, New York 2002, s. 21–134, 389–401; Ali Behdad, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham 1994; oraz — odnośnie przełomowego wydarzenia z roku 1896 (do czego powrócę później), które wywołało wściekłość i konsternację zarówno we Włoszech, jak i w pozostałej części świata zachodniego, czyli klęski oddziałów włoskich pod Adwą — B. Zewde, *History of Modern Ethiopia...*, op. cit., s. 55–84. Ogólnie na temat niedostrzegania i nieuwzględniania (w literaturze) przez Zachód głosów nie-zachodnich i antykolonialnych, zob. E.W. Said, *Culture and Imperialism*, op. cit., xix–xxii.

ją potrzebę wyboru jednej interpretacji, inne pomijając, przeinaczając lub nawet dyskredytując domniemane motywacje ich autorów⁵¹.

Oto co uważam za podstawową zasadę interpretacji: opera to produkt kultury wielowarstwowy i, w istocie, zmienny; jej przekaz przybiera różne odcienie w różnych inscenizacjach i wykonaniach, przed różną publicznością. Zasada ta zmiażdżona jednak zostaje pod ciężarem wielu konkurujących, nakazowych, jednoznacznych (a zatem wzajemnie niekompatybilnych) sposobów odczytania dzieła. Otwartość Said'a na wielorakość interpretacji (tylko raz podkreślana w *Kulturze i imperializmie*) stanowi mile widzianą odmianę na tle niekiedy dogmatycznej literatury na temat tej konkretnej opery⁵². Ta tolerancja dla różnorodności poglądów jest obecnie także zgodna z duchem krytycznego myślenia w różnych dziedzinach. Na przykład filmoznawcy, pisząc o dziełach analogicznych do opery *Aida*, tj. hollywoodzkich filmach o Bliskim i Dalekim Wschodzie, zdają się mieć świadomość szerokiego spektrum wzajemnie wzbogacających się możliwości interpretacyjnych, potencjalnie uzasadnionych i wartościowych dla różnych widzów⁵³.

Podobnie odświeżający i otwarty sposób myślenia w dyskursie o *Aidzie* i jej historycznych/politycznych implikacjach reprezentuje historyk kultury Michael P. Steinberg. W bardzo dobrze przyjętej książce *Listening to Reason* uznaje te różnorodne odczytania, które w jakiś sposób eksponują europejski podbój Bliskiego Wschodu (np. odczytanie IV, a nawet rzadko wspominane odczytanie VIII) — w istocie nazywa je „oczywistymi”. Nie waha się jednak także wyrazić poparcia dla standardowego odczytania VI (nawiązującego do *risorgimento*), oraz, co odważne, nadać mu nowy „endotyczny” (wewnątrz włoski) wymiar, z Egiptem jako uprzemysłowioną, dominującą północną częścią nowego narodu:

⁵¹ A. Arblaster sugeruje, że Budden „nie sympatyzuje z liberalnym idealistą” ucieleśnionym w kilku tenorowych i barytonowych bohaterach Verdiego: *Viva la libertà!*..., op. cit., s. 139; zob. także s. 5–6.

⁵² E.W. Said, *Culture and Imperialism*..., op. cit., s. xiv, xxi–xxii, 18, 39, 81, 96 (z powtarzającymi się zarzutami „retoryki winy i defensywności”). Prawdą jest także, że, jak zauważa Michael Wood, „to, co sam [Said] mówi, bardzo często brzmi jak obwinianie”; Wood określa pewien fragment w eseju o operze *Aida* jako „zbyt dosadny”, mając na myśli uwagę Said'a, że nacisk Verdiego na zachowanie wyłącznej kontroli nad dziełem „wygodnie wpasował się” w narastającą kontrolę europejskiego imperializmu nad Egiptem — idem, *Lost Paradises*, „New York Review of Books” 1994, March 3, s. 44–47. Wood znacznie skrócił i zmodyfikował tę recenzję przy okazji ponownej jej publikacji w *Children of Silence: On Contemporary Fiction*, New York 1998, s. 157–169. Zob. także E.W. Said, *Culture and Imperialism*..., op. cit., s. 116–117.

⁵³ *Orientalism in Film*, ed. Gaylyn Studlar, Matthew Bernstein, New Brunswick 1997.

Uwarunkowania geopolityczne w *Aidzie* i wielokrotne podkreślany konflikt między północą a południem były potencjalnie interpretowalne dla publiczności z roku 1871 jako alegoria procesu zjednoczenia Włoch i związanych z tym napięć. Wewnątrzwołoska oś północ-południe byłaby tutaj powłoką nałożoną na tę bardziej oczywistą orientalistyczną oś, europejsko-afrykańską. Etiopia mogłaby zatem oznaczać [...] „nieodkupione” Włochy na kilka sposobów: jako półwysep przed zjednoczeniem i jako zubożały region południowy już po nim⁵⁴.

To krok w dobrą stronę na drodze do takiego dyskursu, który uznaje istnienie wcześniejszych interpretacji⁵⁵, jest bezstronny i ma świadomość, że w dziele operowym mamy do czynienia z bogactwem wielorakich znaczeń, niestabilnie zasilanych lecz także ściśle określonych i z całą pewnością nie inherentnie arbitralnych czy przypadkowych⁵⁶.

W rzeczy samej, powiedziałbym, że zamieszanie, które często panowało w dyskusjach o *Aidzie*, wynika tylko częściowo z faktu, że autorzy opierają się na różnych, często niewypowiedzianych przesłankach. Ma ono swoje źródło również w szczerych lecz niewyczerpujących odpowiedziach na napięcie nieodłącznie tkwiące „w samym dziele” (partyturze, śpiewanym librecie, wskazówkach inscenizacyjnych itd.). Owo dzieło, jak i owo napięcie, zostaną teraz poddane dyskusji.

Znacząco sprzeczne komunikaty w scenie triumfalnej

W mojej opinii, motorem opery *Aida* jest napięcie pomiędzy fabułą powstałą na zamówienie kedywa (stąd podkreślenie wielkości starożytnego, a także, w domyśle, współczesnego Egiptu) oraz przewijającą się w poglądach Verdiego solidarnością z wszelkimi małymi lub słabszymi krajami dążącymi do samostanowienia. Niektóre z momentów dzieła współgrają bardziej z pierwszym z tych dwóch celów, inne zaś z drugim. A wybór danej interpretacji wpłynie na to, jak odbierzemy dany moment.

⁵⁴ M.P. Steinberg, *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton 2004, s. 179–180.

⁵⁵ M.P. Steinberg w przypisie cytuje Saida, Robinsona oraz Della Setę.

⁵⁶ Bardziej radykalne stanowisko w kwestii „pozostawiania otwartego pola” dla interpretacji znaleźć można w: C. Abbate, *Music — Drastic or Gnostic*, „Critical Inquiry” 2004, Vol. 30, No. 3, s. 516.

Egzotyczna stylizacja i inne charakterystyczne środki stylistyczne odgrywają w tym procesie dużą rolę, jak zauważono wcześniej. Barwnie przedstawiona została na przykład tajemniczość i władczość związane ze sferą religijną starożytnego Egiptu. Śpiew kapłanki na początku sceny konsekracji zawiera charakterystyczne modalne melizmaty (z obniżonym drugim i intrygująco zmiennym siódmym stopniem), nakładające się na akordy harfy, a także chóralny homofoniczny refren oparty na bardziej konwencjonalnej modalności kościelnej i pozbawiony akompaniamentu, co ma sugerować surowy ascetyzm, posępnosć i nieprzejednanie kapłanów. Egzotyczny Wschód nowszych czasów sugerowany jest w niektórych numerach tanecznych wykonywanych przez kapłanki (w scenie konsekracji, która kończy I akt) oraz przez kobiety z różnych krajów — w tym z Egiptu, Etiopii, Libii oraz „Azji” — w finale II aktu (scena triumfalna).

Żaden fragment sceny baletowej w II akcie nie jest przeznaczony konkretnie dla kobiet etiopskich lub z nimi związany. Natomiast *piccoli schiavi mori* — którzy byli, poza wspomnianymi wcześniej subsaharyjskimi włóczękami w służbie egipskiego monarchy, jedynymi postaciami przedstawionymi jako czarne lub ciemnoskóre w pierwszych inscenizacjach opery — posiadają swój wyróżniający się epizod: w *f-moll* z obniżonym drugim stopniem (po której następuje nietypowa odmiana durowej pentatoniki od dźwięku *f*, z tym że raczej z dźwiękiem *b* niż *g*, i z szóstym stopniem *d* — czasem obniżonym, czasem nie)⁵⁷. Tyle że nie są oni jednoznacznie etiopscy: słowo „Maurowie” sugeruje, że mogą równie dobrze pochodzić z Afryki Północnej (np. z Maroka), a ich muzyka, zarówno w tej scenie, jak i w scenie odbywającej się w komnacie Amneris, pobrzmiewa echem stylu *alla turca*, niewystępującego nigdzie indziej w partyturze utworu⁵⁸.

⁵⁷ Rolę chłopców-niewolników grały baletnice ucharakteryzowane na „zupełnie czarne”, zgodnie z wyraźnym życzeniem Verdiego (*Verdi's Aida: The History of an Opera in...*, op. cit., s. 264), czyli w czarnych getrach (i trykotach z długim rękawem?) i z pomalowanym ciałem. Tak w tym przypadku, jak i w innych, chciał on uniknąć jakichkolwiek „pokazów nagości”, które uważał za „import z Francji” (kojarząc je z prowokacyjnymi, nacechowanymi seksualnie operetkami w stylu Offenbacha; *ibid.*, s. 256). Natomiast Amonastros, Aida i prawdopodobnie także inni Etiopczycy, musieli mieć „oliwkową, ciemno-czerwonawą skórę”, według dokumentacji produkcyjnej opublikowanej przez Ricordiego, wydawcę partytury (*ibid.*, s. 558–559). W jednym z wczesnych listów Verdi zaproponował dla sceny w komnacie Amneris następujące rozwiązanie inscenizacyjne: „Etiopscy chłopcy noszą wazy, perfumy, korony itp.” oraz „tańczą do rytmu kastanietów” (*Verdi's Aida: The History of an Opera in...*, op. cit., s. 48). Jednak w opublikowanej partyturze, librecie i dokumentacji produkcyjnej zrezygnowano, czy to celowo, czy nie, z utożsamienia mauretańskich chłopców konkretnie z Etiopią.

⁵⁸ Zob. także J. Budden, *Operas of Verdi...*, op. cit., t. 3, s. 216–217, 226 (Maroko i Algieria w czasach Verdiego miały oczywiście za sobą wieki to dostawania się pod panowanie tureckie, to

Poza tym brak jest bezpośrednich przykładów muzyki „diegetycznej” reprezentującej Etiopię: ani Aida, ani Amonastro nie śpiewają żadnej etiopskiej pieśni, a i o chórze jeńców wyśpiewujących swą tęsknotę za *patria lontana ed oppressa* nie można powiedzieć, że reprezentuje nie tylko ich uczucia, ale także, choć nie wprost, ich rodzimy styl muzyczny. Mimo to, jak zauważa Budden oraz inni autorzy, naturalne piękno Etiopii i jej smutny los przywoływane są w różnym momentach dzieła za pomocą dwóch charakterystycznych środków muzycznych o egzotycznym zabarwieniu: schromatyzowanych, molowo pobrzmiewających melodii oboju (niektóre zawierają przejście z piątego stopnia na pierwszy) oraz partii trzech fletów prowadzonych paralelnie, niczym w technice *fauxbourdon*⁵⁹. To w tych momentach, jak zgrabnie sugeruje Budden, ma się wrażenie obcowania z wycinkiem faktycznej etiopskiej kultury, dźwiękową migawką czegoś, o czym poza tym dowiadujemy się tylko z opisów słownych Radamesa, Aidy czy Amonastra, nigdy tego nie oglądając.

Ten i inne egzotycznie nacechowane fragmenty zasługują na dalszą eksplorację. Jednakże, jak wskazałem wcześniej, zarówno w *Aidzie* jak i innych podobnych jej operach występuje mnóstwo muzyki nieegzotycznej — muzyki nienacechowanej etnicznie czy rasowo, której w zasadzie nie poświęca się uwagi. Wolę zatem skoncentrować się bardziej szczegółowo na dwóch fragmentach, które ewidentnie *nie* brzmią obco, i określić, w jaki sposób one również mogą przyczynić się do różnych odczytań dzieła, które naszkicowałem wcześniej. Oba fragmenty pojawiają się w bliskim zestawieniu w tej samej scenie, którą Verdi wymienia w swoim liście o królu Wilhelmie — słynnej scenie triumfalnej

uwalniania się od niego). Filippo Filippi stwierdził (w recenzji mediolańskiej premiery opery), że fragment w F-dur przeznaczony dla *moretti* w scenie triumfalnej jest *di stile etiopico*, jednak osłabił tę specyfikę, kontynuując: „tak jak podobne rzeczy przetranskrybowane przez Gottschalka w jego utworach fortepianowych *Bamboula* i *Bananier* (K.A. Jürgensen, *The Verdi Ballets*, op. cit., s. 308); porównanie do muzyki Gottschalka jest intrygujące i przekonujące, jeśli chodzi wyłącznie o kwestię stylu muzycznego, jednak sugeruje ono także, że określenie „etiopski” było dla Filippiego, a być może również dla innych słuchaczy, kategorią szeroką, niemal rasową. (Termin ten używany był przez rozmaite charakteryzujące się na czarnoskórych grupy muzyków uprawiające *minstrel show* w Stanach Zjednoczonych i w Europie.) Inny z wczesnych krytyków dzieła postrzegał tańce w komnacie Amneris, prawdopodobnie również ten wykonywany przez *moretti*, jako utrzymany w tyłu arabskim (s. 306). A jeszcze inny opisuje taniec małych Maurów w sposób, który stawia znak równości pomiędzy tym, co etiopskie (czy raczej „nubijskie”) i arabskie: „nubijski taniec oparty na arabskich rytmach” (s. 316).

⁵⁹ Komplikację stanowi fakt, że flet może także oznaczać egipski rytuał (jak np. trzy flety w tańcu kapłanek w scenie konsekracji w II akcie), „zapowiadając śmierć [Radamesa]”: J. Budden, *Operas of Verdi...*, op. cit., t. 3, s. 203 (cytat), s. 213, 236, 237–238, 241–242; zob. także F. Della Seta, „*O cieli azzurri*”..., op. cit., s. 55–61 oraz G. Cruz, *Aida's Flute...*, op. cit.

z II aktu. Kontrastują one zarówno stylistycznie, jak dramaturgicznie, co z jednej strony odpowiada celowi dzieła, jakim jest zobrazowanie potęgi militarnej Egiptu (z przeszłości i/lub teraźniejszości), a z drugiej — idei poparcia dla walki Etiopczyków o suwerenność narodową.

Scena triumfalna to oczywiście archetypiczny moment egipskiego samouwielbienia. Otwierający ją chóralny marsz *Gloria all'Egitto* jest w istocie jednym z najbardziej znanych momentów diegetycznych w całej operze. Oraz jednym z najbardziej wysmiewanych, po części w wyniku bezgustownych, ekstrawaganckich inscenizacji, lecz być może także dlatego, że jego nieposkromiona moc imponowania, poruszania i oszałamiania wprawia niektórych widzów w załopotanie. Wydaje się, że pierwsi odbiorcy nie mieli takich skrupułów. W 1872 uznany krytyk muzyczny Filippo Filippi, komentując premiery w Kairze i w La Scali, pochwalił całą Scenę triumfalną w prostych słowach: „Verdi nigdy jeszcze nie dokonał niczego większego ani piękniejszego [*mai nulla di più grandioso, di più bello*]”⁶⁰. Szczególnie podziwiał Filippi sposób, w jaki różne elementy tej sceny „pojawiają się i znikają, splatają się, coraz bardziej widowiskowo, coraz dźwięczniej”⁶¹. Dwadzieścia dziewięć lat później, klasycyzujący poeta egipski i rzecznik islamu Ahmad Šauqī uczcił śmierć Verdiego wylewną elegią skupioną głównie wokół *Aidy*. Choć Šauqī nie wspomina o chorze *Gloria* ani o dźwięku trąbek, musiał je — między innymi — mieć na myśli, gdy pisał, że momenty dzieła, w których uczestniczą wszyscy wykonawcy są jak „błyskawica i grzmot, spadające z porannego burzowego obłoku” oraz że „[*Aida*] reprezentuje Egipt, na ten [obecny] czas / Takim jaki był w wiekach minionych” i w związku z tym dostarcza inspirujących „wizji”⁶².

Z wyjątkiem jawnie egzotycznego fragmentu baletowego, cała muzyka ceremonialna w scenie triumfalnej jest utrzymana w stylu zachodnim i kontynuuje wzorzec z marsza Druidów z *Normy* Belliniego, chóru koronacyjnego z *Proroka* Meyerbeera czy chóru żołnierzy z *Fausta* Gounoda. Nawet jeśli synkopowane uderzenia orkiestry**** w *Glorii* brzmią nieco prymitywnie i przesadnie emfa-

⁶⁰ F. Filippi, *Musica...*, op. cit., s. 364.

⁶¹ Idem, recenzja w *La perseveranza* (12.02.1872), w: K.A. Jürgensen, *The Verdi Ballets*, op. cit., s. 308.

⁶² Ahmad Šauqī, [Elegia dla Verdiego (bez tytułu)], w: P. Bachmann, *Zwei arabische Verdi Würdigungen aus dem Jahre 1901*, w: *Musikalische Quellen — Quellen zur Musikgeschichte: Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Hrsg. U. Konrad, J. Heidrich, H.J. Marx, Göttingen, 2002, s. 443–444 (439–447). Inne fragmenty cytuję w R.P. Lock, *Beyond the Exotic...*, op. cit., s. 133, 134.

**** W ang.: *offbeat orchestral thunderclaps* (*thunderclaps* — pol. ‘grzmoty’, ‘pioruny’), przyp. tłum.

tycznie, to o pozostałych wymienionych marszach (np. tym Meyerbeera, zob. przykład 2) można powiedzieć to samo, a przecież wszystkie te sceny osadzone są w Europie w czasach stosunkowo nowszych.

Nawet najbardziej zapadające w pamięć odstępstwo [od stylu zachodniego — przyp. tłum.] — wykorzystanie prostych, quasi-starożytnych trąbek w kontrastującej części środkowej — nie brzmi wyraźnie obco, zaś same instrumenty zostały skonstruowane, z powodu niedostatków wiedzy, w stylu starorzymskim. Co więcej, wyposażone one były w ukryty boczny wentyl, umożliwiający lepsze dopasowanie się do stroju równomiernie temperowanego, w którym gra reszta orkiestry.

Mimo to fanfara wykonywana przez heraldów na owych długich trąbkach w wyrazisty sposób charakteryzuje egipską hierarchię wojskową: krzykliwą arogancję, która może przerodzić się w wulgarność i pusty przepych (zob. przykład 3.) Owa pustka może być niekiedy uważana za artystyczną porażkę kompozytora. Np. dla Claudio Casiniego epizod trąbek, a w zasadzie całokształt ceremonialnej muzyki i inscenizacji w II akcie jest spisany na straty jako „łśniący i hałaśliwy kicz”, a Massimo Mila bez ogródek określa te obszerne fragmenty jako „martwe” dla dzisiejszej publiczności. Jednak dla innych te przeszywająco natarczywe trąbki stanowią komunikat. Specjalista w dziedzinie historii politycznej Anthony Arblaster stwierdza, że „cała wymagana [w tej scenie — przyp. tłum] okazałość i blask [...] nie są w stanie zamaskować surowości egipskiego reżimu”. Podobnie Edward Said dowodzi, że fragmenty zawierające muzykę ceremonialną dobrze wkomponowują się w ciemny obraz dzieła: „[nawet] sceny baletowe i triumfalne marsze są w pewien sposób osłabione” i zapewniają „aperturę, przez którą [Verdi] wydaje się wpuszczać świat zewnętrzny, poza tą sceną całkowicie wygnany z opery”: świat europejskiej potęgi militarnej⁶⁴.

⁶⁴ C. Casini, *Verdi...*, op. cit., s. 304; M. Mila, *A Difficult Opera...*, op. cit., s. 13, 19; A. Arblaster, *Viva la libertà...*, op. cit., s. 144; E.W. Said, *Culture and Imperialism...*, op. cit., s. 124–125 (jest to najsilniejsza występująca u Saida sugestia odczytania VIII).

Przykład 1. G. Verdi, *Aida*, *Gloria all'Egitto*, Marsz triumfalny, finał II aktu: główny temat 'con [z] thunderclaps': potęga (niezasłużona i krótkotrwała?) imperium, ucieleśniona w dźwiękach, © PUBLIC DOMAIN.

Allegro maestoso (♩ = 100)

Gloria all' E - git - to, ad I - si - de che il sa - cro suol pro - teg - ge! Al

Gloria all' E - git - to, ad I - si - de che il sa - cro suol pro - teg - ge! Al

Gloria all' E - git - to, ad I - si - de che il sa - cro suol pro - teg - ge! Al

Gloria all' E - git - to, ad I - si - de che il sa - cro suol pro - teg - ge! Al

ff a tempo come prima

ff

ff

Przykład 2. G. Meyerbeer, *Le Prophète* (1849), akt IV, scena 2: Marsz choralny 'avec [z] thunderclaps', na koronację oszusta, © PUBLIC DOMAIN.

Andantino (♩ = 88)

ff

Le - voi - ci, le Roi pro - phète, voi - ci le Roi, Le - voi - ci, le Roi pro - phète,

ff

ff

dim.

ff

Przykład 3. G. Verdi, *Aida*, Marsz triumfalny, Interludium na *trombe egiziana*, eksponującą III stopień skali i walczącą o czystą intonację, © PUBLIC DOMAIN.

Allegro maestoso (♩ = 100)

Przykład 4. Błaganie Amonastry o litość, *Ma tu Re, tu signore possente* (w finale II aktu): słodkie, łukowe frazy, tu powtarzane (przez Aidę) z towarzyszeniem czarownych harmonii w partiach chóru jeńców i instrumentów dętych, a wszystko to przywodzące na myśl sielskie krainy i dobrych ludzi, © PUBLIC DOMAIN.

♩ = 76

Aida *p*

Ma tu Re, tu si - gno - re pos - sen - te, a co -

Slaves and Prisoners *p*

Si: dai Nu - mi per - cos - si noi sia - mo; tua pie -

Si: dai Nu - mi per - cos - si noi sia - mo; tua pie -

sempre legato

6 6♭ 5 VII + pedal F VII♭

sto - ro ti vol - gi cle - men - te. Og - gi noi siam per - cos - si dal

tà, tua cle - men - za im - plo - ria - mo; ah giam - mai di sof - frir vi sia

tà, tua cle - men - za im - plo - ria - mo; ah giam - mai di sof - frir vi sia

6 5# 6 6 6b 5 6 6b 5

[quasi-fauxbourdon]

f

fa - to, ah! do - man voi po - tria il fa - to col - pir.

Amonasro

Ah! do - man voi po - tria il fa - to col - pir.

da - to ciò che in og - gi n'è da - to sof - frir!

ciò che in og - gi n'è da - to sof - frir!

da - to ciò che n'è da to sof - frir!

p

VIb

6 6b 5 V I

Żaden z tych komentatorów nie wspomina jednak o tym, jak dziwnie i intrygująco brzmiał ów epizod trąbek w marszu Verdiego — dziś dobrze znany — dla uszu słyszących go po raz pierwszy: kapryśne instrumenty z trudem utrzymujące właściwą intonację i melodia zawzięcie wybijająca trzeci stopień skali.

Filippi, opisując ten fragment po światowej premierze *Aidy*, podkreśla jego osobliwość: „Długie trąbki, o ostrym, niemalże gryzącym brzmieniu [*con suono squillante, quasi acre*], intonują ten motyw — tak dziwny, tak charakterystyczny, tak barwny, który później rozwija się w napuszoną perorę prowadzącą do monumentalnego finału”⁶⁵. Jak ów dziwaczny, ryczący dźwięk, to zauważalne odejście od spodziewanej, pełnej wdzięku eufonii, mógł wpłynąć na interpretację dzieła przez słuchaczy? Czy sprawił, że Egipcjanie byli postrzegani jako technologicznie prymitywni, a w związku z tym niepodobni do „nas”, współczesnych ludzi Zachodu? A może jak potężniejsi i imponujący, jak w swoim czasie Prusy i Wielka Brytania? Czy też raczej, co jest interesującą możliwością, jako groźniejsi i odrażający — również jak Prusy i Wielka Brytania? W istocie, ówczesni obserwatorzy nigdy nie skomentowali konkretnie, czy przedstawiony w *Aidzie* Egipt był godny podziwu czy odpychający, czy może i jedno, i drugie. Nie jest to jednak niczym niezwykłym. W *Proroku* [Meyerbeera — przyp. tłum.] (zob. przykład 2), jak również w niektórych innych operach Verdiego (w szczególności, jak już wspomniano, w *Don Carlosie*, zwłaszcza w scenach *auto-da-fé* oraz tych z udziałem Wielkiego Inkwizytora) różne postacie władzy, rządowej bądź kościelnej, bez wątpienia poddawane są zacieklej, zjadliwej krytyce, która może doprowadzić widza operowego do postrzegania związanej z nimi muzyki, na przemian błyskotliwej i ceremonialnie uroczystej, jako manipulacyjnej (ze strony danej grupy społecznej), a nie tylko budzącej podziw⁶⁶.

Jeszcze mniej uwagi poświęcono implikacjom i podtekstom innego (również nieegzotycznego) fragmentu występującego w dalszym przebiegu sceny triumfalnej: błagania Etiopczyków, zapoczątkowanego przez Amonastra na tle instrumentów smyczkowych. Melodia wybrzmiewa szlachetnie w wysokim rejestrze barytonu, a tworzące ją kształtne następstwo melodycznych łuków — niektórych skierowanych ku górze, niektórych odwróconych — zmiękczyłoby najtwardsze farańskie serce. Ale słowa Amonastra, choć rozpoczynające się błaganiem o litość, kończą się sugestią zagłady Egiptu, momentalnie zakłócając kojące działanie muzyki.

⁶⁵ Recenzja Filippiego, 14.01.1872, w: K.A. Jürgensen, *The Verdi Ballets...*, op. cit., s. 304. Co interesujące, jeden z krytyków w 1876 roku (w Paryżu) odnotował, że długie trąbki „nie skrzeczały” (*n’a rien de criard*); być może nie wiedział, że instrumenty te miały ukryty wentyl i dlatego był zaskoczony, że grały w miarę czysto (recenzja w „Le Petit Journal”, 24.04.1876, w: K.A. Jürgensen, *The Verdi Ballets...*, op. cit., s. 310).

⁶⁶ Cormac Newark trafnie zauważa, że takie interpretacje musiały być szeroko rozpowszechnione, chociaż ówczesni pisarze rzadko o nich wspominali: zob. jego recenzję *Cambridge Companion to Grand Opera*, ed. David Charlton, w: „Cambridge Opera Journal” 2004, Vol. 16, No. 2 (2004), s. 241.

Jeśli miłość do ojczyzny jest zbrodnią,
 To wszyscyśmy winni i gotowi na śmierć!
 (do Króla, błagalnym tonem [rozpoczyna się główny temat muzyczny])
 Lecz ty, o Królu, możny panie,
 Okaż się dla nich litościwy. ...
 Dziś to nam przeznaczenie wymierza ciosy,
 Ach! Jutro to ciebie może ono powalić⁶⁷.

Fakt, że muzyka utrzymana jest w tonacji F-dur, tradycyjnie kojarzonej ze sferą pastoralną i duchowym ukojeniem, może w pierwszym momencie wydawać się bez znaczenia⁶⁸.

Następnie Aida podejmuje rozpoczętą przez Amonastra pieśń, wraz z chórem etiopskich niewolnic i jeńców towarzyszących jej w pochodzie akordów (zob. przykład 4). Aida posłusznie powtarza słowa swojego ojca, natomiast chór w miejsce gróźb wyraża empatię:

Ach, oby nigdy nie było wam [Egipcjanom] dane tak cierpieć,
 Jak nam dane jest cierpieć dzisiaj!

Również i muzyka zdaje się dyskretniejsza niż podczas wypowiedzi Amonastra. Akompaniament realizowany jest teraz przez instrumenty dęte drewniane, grające tak cicho (*ppp*), że w brzmieniu daje to raczej efekt nagłego *a cappella*, lub, na tyle na ile instrumenty faktycznie są słyszalne, przypomina rodzaj pastoralnej serenady. Skupione, łagodnie śpiewane współbrzmienia działają jak solwent, z głosami żeńskimi niemal szepczącymi jakby w niskim rejestrze „altową” linię orkiestry (a Aida przejmuje linię sopranową)⁶⁹. Tenory idealnie wpłatają się w tkankę muzyczną. A w głosach basowych delikatnie pulsuje teraz pryma akor-

⁶⁷ Moje tłumaczenie strof Ghislanzoni oparte jest luźno na przekładzie Williama Weavera, w: *Seven Verdi Librettos*, New York 1977.

⁶⁸ Tonacja F-dur była też tonacją najbardziej znanego utworu instrumentalnego ze słowem „pastoralny” w tytule: Symfonii VI *Pastoralnej* Beethovena. Zob. także: R. Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, wydanie drugie, Rochester 2002, s. 258–262 (o tonacji F dur jako odpowiedniej, między innymi, „dla tematyki poważnej czy religijnej” — zob. Pietro Lichtenthal, 1826, a dla „wewnętrznego, pełnego świętości spokoju, pocieszenia i ukojenia, radości z dzieł natury [...] [i] pokoju ducha” — zob. Gustav Schilling, 1835–1836).

⁶⁹ Fakt, że Aida śpiewa linię melodyczną solo, podkreśla istotność jej roli, a zarazem pozwala na wykonanie tej partii z większą swobodą rytmiczną i innymi interpretacyjnymi detalami, jak np. *portamento*.

du tonicznego, która w orkiestrze pełni rolę nuty pedałowej przez cztery z tych ośmiu taktów, ponownie budząc pastoralne skojarzenia⁷⁰.

Instrumentacja tego fragmentu — chór i instrumenty dęte — pozwala nam także usłyszeć, wyraźniej niż to miało miejsce w przypadku instrumentów smyczkowych w pierwszym fragmencie, dwie kolejne cechy: charakterystyczne prowadzenie schromatyzowanych głosów w kontrapunkcie, często przy wykorzystaniu ostinatowego motywu złożonego z dźwięków *d-des-c*, czyli stopni VI – VI obniżonego – V, a także — w pewnym momencie — następstwo akordów przypominające *fauxbourdon*. Oscylowanie pomiędzy stopniami VI i V z chromatycznym dźwiękiem przejściowym to rozwiązanie często przez badaczy kojarzone z muzyką rosyjską⁷¹. Jednak fragment ten nawiązuje raczej do śpiewów o charakterze wspólnotowym, czy to religijnych — np. czterogłosowych opracowań hymnów i harmonizacji chorałów — czy świeckich — jak np. w przypadku znanego ruchu *Orphéon Wilhema*. Harmonizacja jest prosta, jak to często bywa w opracowaniach chóralnych przeznaczonych do wspólnego śpiewania, ale zdecydowanie kunsztowna, złożona z trójdźwięków durowych umieszczonych na nieoczekiwanych stopniach skali i ujętych w sekwencję o kierunku opadającym: I, VII, obniżony VII, a następnie w kulminacji: obniżony VI (i kadencja dominantowo-toniczna). Ów akord na obniżonym VI stopniu (*Des-dur*) nawiązuje być może do liczego występowania dźwięku *des* jako chromatycznego dźwięku przejściowego⁷².

W łagodniej brzmiących strofach Aidy i chóru ta z rozmachem zarysowana melodia zdaje się być oznaką narodowego charakteru Etiopczyków: słodkich, sielskich, niewinnych, których duchowość wynika z samej ich natury, a nie z indoktrynacji przez budzących strach kapłanów. Być może fragment ten na jakimś poziomie odbieramy tak, jakby była to autentyczna muzyka etiopska. Ostatecznie już samo umieszczenie go w przebiegu dzieła czyni go przeciwwagą lub odpowiedzią na triumfalny hymn Egipcjan występujący wcześniej w tej scenie. Czy można w istocie zaprzeczyć, że płynący z głębi serca, niosący otuchę etiopski lament łagodzi, kwestionuje, rzuca cień na bombastyczny chóralny marsz i przeróżne procesje, które przyszło nam oglądać wcześniej

⁷⁰ Cały fragment, rozpoczynający się od wypowiedzi Amonastra jest szczególnie dopracowany w nagraniu opery pod batutą Nikolausa Harnoncourta (zwłaszcza przez Thomasa Hampsona): Teldec 8573-85402-2.

⁷¹ R. Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton 1997, s. 55–58, 165–172, 176–185, 242–243.

⁷² Ten moment *fauxbourdonu* prawdopodobnie kojarzy się bardziej z pewnymi tradycjami z renesansowej muzyki religijnej, co dodaje ziarnko sugestii boskiej aprobaty dla dążeń Etiopczyków.

w niekończącym się pochodzie? W tym sensie, ta etiopska „błagalna kołysanka” w tonacji F-dur może stanowić dla odbiorcy sugestię, że imperium egipskie zbudowało swoją potęgę na ucisku dobrodusznym mieszkańców odległej krainy, którzy pragną jedynie wieść swoje spokojne życie rolników, niczym biblijni Hebrajczycy⁷³.

To wrażenie może jednak łatwo prysnąć. Monumentalny, hymniczny marsz i surowo brzmiące trąbki powracają na końcu sceny, by przenieść nas z powrotem do imperium i poddać w wątpliwość rzekomą szczerość błagań Etiopczyków, przypominając, że być może chodzi tu o wojnę pomiędzy dwoma rywalizującymi, wrogimi państwami, a nie o jednostronny triumf nad społecznością niewinnych łowców i zbieraczy. Fabrizio Della Seta stawia tezę o „rywalizujących imperiach” w ekstremalnej postaci, posuwając się aż do zerwania z ugruntowanym w wieloletniej tradycji utożsamianiem słowa „ciemieżca” z egipską władzą: „[W tej operze], pamięć o masakrach przeprowadzonych przez obie strony bierze się z walk, których początki giną w mrokach dziejów; daremne byłyby próby ustalenia, kim są „prześadowcy”, a kim są „barbarzyńscy najeźdźcy”⁷⁴. Rzeczywiście, od momentu gdy Amonastro po raz pierwszy w tej scenie zaczyna mówić, wiemy, że jest nieszczerzy, ukrywa swą tożsamość króla i wojskowego przywódcy. Przed końcem sceny Amonastro szeptem zdradza Aidzie swój plan: zebrać swych żołnierzy i nie tylko zorganizować ucieczkę, lecz dać upust krwawej *vendecie* (według jego własnych słów). Ramfis i inni kapłani otwarcie ostrzegają przed etiopską zemstą, najpierw pełnym głosem (po fragmencie Aidy *con coro*, wyrażającym błagania etiopskiego ludu), a następnie we wstawkach *pianissimo*, przywodzących na myśl *Rigoletto* (podczas trzeciej, kulminacyjnej strofy owych błagań):

⁷³ Casini argumentuje, że następująca później w operze zdrada Radamesa stanowi „zasłużony odwet za egipski ucisk pokonanego ludu etiopskiego”, idem, *Verdi...*, op. cit., s. 304. Parę słów o biblijnym opisie niewoli Hebrajczyków: archeolodzy i historycy biblijni coraz częściej postrzegają ją — podobnie jak Exodus oraz „podbój ziemi [Kanaan — przyp. tłum.]” — bardziej jako wydarzenie mityczne niż fakt historyczny. Zob. np. I. Finkelstein, N.A. Silberman, *The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts*, New York 2001. Jednakże większość ówczesnej publiczności teatrów operowych (włączając w to widzów oryginalnego kairskiego wykonania *Aidy*, w większości będących Europejczykami) wierzyła opisowi biblijnemu i niemalże automatycznie dostrzegała go w podtekście.

⁷⁴ F. Della Seta, „*O cieli azzurri*” ..., op. cit., s. 62; jego aluzje odnoszą się do wersów pochodzących z I aktu (egipskiego posłańca: „*invaso dai barbari Etiopi*”; Aidy: „*le squadre dei nostri oppressor*”).

Zniszcz, o Królu, te zjadłe hordy,

Zamknij swe serce na ich perfidne głosy [więźniów i ich naiwnych stronników: Radamesa i *popolo egiziano*]⁷⁵.

Pozostajemy w niepewności, którym słowom i której muzyce powinniśmy zawierzyć. Czy Etiopczycy są mniej naiwni niż się wydają? Czy uciekają się tutaj do usprawiedliwionego podstępu (rozumianego jako jedyne narzędzie dostępne ich podbitemu i sprowadzeniu do podległej roli narodowi)? Czy Egipcjanie to okrutni gwałciele i grabieżcy (jak twierdzą Amonastro i Aida)? Czy władze Egiptu to źródło politycznej stabilności i dobrobytu, i czy próbują one tylko zastosować najmniejsze możliwe sankcje — jak uwięzienie Amonastra bez procesu, być może niezbędne dla przetrwania kraju? Czy Egipcjanie mogą być jednocześnie *zarówno* podłymi gwałcicielami i poganiaczami niewolników, *jak i* religijno-militarną autokracją, próbującą powstrzymać Etiopczyków przed gwałceniem i zniewalaniem ich z kolei (jak to być może wiele razy już się zdarzyło)? Jest faktem historycznym, znanym już w dziewiętnastym wieku, że starożytna Nubia, kraina ciemnoskórego ludu położona na południe od Egiptu (mniej więcej odpowiadająca dzisiejszemu Sudanowi) kilkakrotnie podbiła Egipt i panowała na jego terenie przez długie okresy, być może z podobną bezwzględnością, z jaką Egipt jej później odpłacił⁷⁶.

W tym właśnie tkwi walor i bogactwo dzieła przedstawiającego więcej niż jeden punkt widzenia. Stanowisko każdej ze stron jest ważne i poruszające na swój sposób, a jednocześnie — każde z nich jest kwestionowane przez stronę przeciwną. Dzieło tak bogate w wewnętrzne napięcia, ambiwalencje, wielorakie sympatie nie starzeje się z upływem czasu. Czyli, by zapożyczyć termin od Stephena Greenblatta, badacza dzieł Szekspira, dzieło takie jest „strategicznie nieprzezroczyste”. Stara się nie składać jednoznacznych przysięg wierności. Przekazuje — jak *Hamlet* i *Król Lear*, ze swymi postaciami tytułowymi o nie do końca jasnych motywacjach — „odmowę łatwego pocieszenia”⁷⁷.

⁷⁵ Tłumaczenie Weavera zwrotu *alle perfide voci* na *to their perfidious voices* [na ich perfidne głosy — przyp. tłum.] wydaje się zbyt wąskie, sugerując rozumienie „ich” jako wyłącznie Etiopczyków.

⁷⁶ D. O'Connor, *Ancient Nubia: Egypt's Rival in Africa*, Philadelphia 1993.

⁷⁷ Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York 2004, s. 323–324 (por. s. 328): „przypadkowe” działania bohaterów zdają się zatem być „zakorzenione w głębokich potrzebach psychologicznych”. Zob. więcej we wnikliwej recenzji książki Greenblatta napisanej przez Adama Gopnika, w której autor dowodzi, że Szekspir był „instynktownym liberalnym humanistą”, jako że „wszystkie role w jego sztukach brzmią jak prawdziwi ludzie”;

Inne dzieła oparte na różnicach rasowych lub walce z imperium

Na zakończenie chciałbym nadmienić, że kontinuum wielorakich odczytań, takie jak to, które zaproponowałem w tabeli 1, uporządkowane od najbardziej dosłownego do najbardziej metaforycznego, może pomóc nam lepiej zrozumieć znaczące opery i inne dzieła reprezentujące muzykę sceniczną. Liczne opery Haendla, *Urowadzenie [z Seraju — przyp. tłum.]* Mozarta, *Oberon* Webera, *Afrykanka* Meyerbeera, *Carmen* Bizeta, różne opery Masseneta i Pucciniego oraz, we współczesnych nam czasach, *The Death of Klinghoffer* Johna Adamsa oraz szeroko docenione wielokulturowe oratorium *La Pasi3n seg3n San Marcos* [Oswaldo Golijova — przyp. tłum.] przedstawiaj3 „Inne” narody oraz „Inne” grupy rasowe, etniczne i religijne. I we wszystkie te dzieła wpisany jest szereg konflikt3w wybiegaj3cych poza te widoczne na powierzchni warstwy fabularnej. Znaczenie jest w oczach i uszach odbiorcy. Na przyk3ad, czy *West Side Story* może by3 metafor3 napie3 pomiędzy bia33 a czarn33 spo3eczno3ci3 Ameryki, czy może nawet konflikt3w o szerszym 3wiatowym zasi3gu, nie tyle rasowych, co geopolitycznych: zimnej wojny z lat pi33dziesi3tych i sze33dziesi3tych albo napie3 pomiędzy krajami uprzemys3lowionymi a rozwijaj3cymi si3?78

Lepsze rozeznanie co do tego, co m3wi kt3ry krytyk (wsp33czesny 3wiadek itd.) może przynajmniej pomóc nam unikn33 wzajemnego ignorowania si3, kt3re mog3oby zagmatwa3 dyskusj3 lub ca3kowicie j3 zamkn33. Kwestie rasy i imperializmu s3 istotne, aktualne i interesuj3ce dla szerokiego kr3gu odbiorc3w. W przypadku *Aidy* kr3g ten rozci3ga si3 od od pobo3nego muzu3ma3skiego poety z roku 1901 do kogo3, kogo mo3na by z czystym sumieniem okre3li3 jako owego poety kulturowe przeciwi3stwo: krytyka kultury Camille Paglii, indywidualistki i jawnej obro3czyni homoseksualizmu i pornografii79. Bez dba33ci o jak najwi3ksz3 precyzj3, dyskurs mo3e 3atwo stoczy3 si3 do poziomu prokla-

cechowa3 si3 „niedo3cignion3 zdolno3ci3 uto3samiania si3 ze wszystkimi stronami [...] dzi3ki kt3rej by3 w stanie uzasadni3 jednocze3nie dwie r33ne idee, nie opowiadaj3c si3 jednoznacznie przy żadnej” — *Will Power*, „The New Yorker” (13 wrze3nia 2004), s. 94, 95.

78 Zob. m3j tekst *The Border Territory between Classical and Broadway: A Voyage Around and About Four Saints in Three Acts and West Side Story*, w: *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in her Honor*, ed. P.-A. Bemp3chat, Hillsdale 2005, s. 179–226.

79 Camille Paglia przywo3uje odczytanie IX (*Aida* jako og33lny atak na „polityczn3 tyrani3” w dowolnym czasie i miejscu) w swojej recenzji *Scholar, Aesthete, Activist: Edward Said's Culture and Imperialism*, przedruk w: eadem, *Vamps and Tramps: New Essays*, New York 1994, s. 384.

macji „jedynie słusznego znaczenia”, obrzucania epitetami, przesadzonych (lub *ad hominem*) komentarzy pod adresem osób trzecich oraz — być może jeszcze gorszej, bo trudniejszej do zauważenia — argumentacji opartej na mechanizmie „słomianej kukły”, tj. na nieścisłym lub zbyt schematycznym podsumowaniu rozumowania poprzedniego autora lub na cytatach wyjętych z kontekstu.

Świat krytyki literatury i sztuki słusznie został nazwany przez Michaela Wooda „przestrzenią utopijną”, w której „myśl i dyskurs pozostają aktywne”, a nie „podatne na różne odmiany konformizmu”⁸⁰. Potrzebna jest raczej uczciwie prowadzona debata z uwzględnieniem różnic zdań i poglądów, a nie pośpieszne i niosące ze sobą ryzyko owczego pędu odrzucanie stanowisk, które ktoś uważa za nieprzyjemne czy nawet głęboko wadliwe. Mam nadzieję, że przedstawione tu rozważania będą pomocne w dalszym zmaganiu się, z zachowaniem szacunku dla poglądów innych osób, z ważnymi kwestiami dotyczącymi tego, jak problematyka rasy i imperializmu odnosi się do muzyki i kultury.

Aneks: Verdi o imperiach (austriackim, pruskim, brytyjskim, włoskim)

Pisma Verdiego, niektóre cytowane szeroko, inne rzadko, dostarczają kluczowych argumentów dla różnych interpretacji opery *Aida*, bezpośrednio odnoszących się do wątku dziewiętnastowiecznego imperializmu europejskiego⁸¹. Dowody na poparcie kompozytora dla zjednoczenia Włoch i uwolnienia ich od jarzma imperium astro-węgierskiego (odczytanie VI) są oczywiście obfite, szczególnie w listach do Clariny Maffei, znanej aktywistki ruchu *risorgimento*, i do wydawcy jego dzieł Giulio Ricordiego. Świadectwa sprzeciwu Verdiego wo-

⁸⁰ M. Wood, *Lost Paradise...s*, op. cit., s. 45 (zapożycza on termin od Saïda, który użył go w odniesieniu do środowiska akademickiego).

⁸¹ Tego, że we wczesnych operach Verdiego silnie przebija patriotyzm, nie neguje żaden z badaczy twórczości kompozytora, nawet Roger Parker, pomimo swych cierpliwych prób rozsądzenia niektórych mitów, takich jak ten, że chór *Va pensiero* z *Nabucco* od pierwszych dni był szeroko znany i śpiewany jako hymn wyzwolenia narodowego. Zob. R. Parker, „*Va pensiero*” and the *Insidious Mastery of Song*, w: ibidem, *Leonora's Last Act: Essays in Verdi Discourse*, Princeton 1997, s. 20–41, oraz rozszerzona wersja: „*Arpa d'or dei fatidici vati*”: *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, 1997. Zob. także: Ph. Gossett, *Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera*, „*Cambridge Opera Journal*” 1990, Vol. 2, No. 1, s. 41–64, oraz J. Parakilas, *Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera*, „*19th-Century Music*” 1992, Vol. 16, Issue 2, s. 181–202.

bec pruskiego militarizmu, szczególnie po ataku na Francję (odczytanie VII), są często przytaczane w związku z *Aidą* i to nie bez przyczyny: w jednym z listów do Antonio Ghislanzoni, który przekształcił scenariusz napisany w dużej mierze przez Mariette'a i Du Locle'a w pełne libretto, Verdi poczynił bezpośrednie porównanie pomiędzy elementami fabuły opery a ówczesnymi doniesieniami prasowymi:

Musisz mi pomóc [...] tak, aby chór śpiewał coś o chwale Egiptu i Króla [...]. Trzeba dodać jeszcze osiem [wersów] dla kapłanów: „Zatriumfowaliśmy z pomocą boskiej opatrności. Wróg złożył broń. Niechaj Bóg pomaga nam i w przyszłości.” Spójrz na telegramy Króla Wilhelma [napisane po decydującej Bitwie pod Sedanem (1 września 1870), w której pojmano Napoleona III]⁸².

W odpowiedzi na tę prośbę Ghislanzoni zgodnie z życzeniem Verdiego stworzył wersy zawierające inwokację do bogów: wszechmocnych, władnych zdecydować o zwycięstwie (*della vittoria [...] arbitri supremi*).

Jeśli chodzi o VIII odczytanie (według którego opera odzwierciedla obraz europejskiego kolonializmu), jego uzasadnienie znaleźć można w zaskakującym, lecz godnym zaufania źródle: pamiętnikach ze spotkania z wiekowym już Verdim autorstwa florenckiego archiwisty (a właściwie również orientalisty) Italo Pizziego, dobrego przyjaciela kompozytora w ostatnich osiemnastu latach jego życia⁸³. Pizzi opisuje płomienną tyradę, w której Verdi, w 1986 roku, lży działania Brytyjczyków w Indiach, a na dodatek również Włochów, którzy także zostali rozgromieni, jak się złożyło, w Etiopii. Fragment ten został opublikowany w całości przez dwóch głównych badaczy twórczości Verdiego (George Martin, Marcello Conati) i zacytowany później przez Buddena, jednak nikt z tej trójki nie odniósł go bezpośrednio do *Aidy*.

Oto wspaniały i starożytny lud [w Indiach], który teraz padł ofiarą Anglików. Ale Anglia pożałuje! Człowiek może przecierpieć tyranie, ucisk, maltretowanie — a Anglicy to sukinsyny. Ale z czasem nadchodzi moment, gdy powstają z uśpienia uczucia narodowe, którym nikt nie jest zdolny się przeciwstawić. Tak właśnie było z nami i Austriakami. Niestety teraz [my Włosi] odgrywamy tyranów w Afryce — nie w porę, i jeszcze za to zapłacimy. Mówi

⁸² 8 września 1879, w: *Verdi's Aida: The History of an Opera in...*, op. cit., s. 61.

⁸³ Na temat Pizziego, który był pracownikiem słynnej Biblioteca Laurenziana, oraz jego corocznych wizyt u Verdiego, zob. M.J. Phillips-Matz, *Verdi: A Biography*, Oxford 1993, s. 670, 752, 759.

się, że udajemy się tam, by przynieść tamtejszemu ludowi naszą [zachodnią] cywilizację. Też mi wspaniała cywilizacja, ze wszystkimi jej nieszczęściami! Ci ludzie nie będą wiedzieli, co z nią począć, a pod wieloma względami są bardziej cywilizowani niż my!⁸⁴

Można się zgadzać lub nie ze stwierdzeniem Buddena, że Verdi w ostatnich dekadach życia „zmienił poglądy polityczne” i że w „buńczucznej” i „wojowniczej” *Aidzie* ujawnia się jego nowo odkryta „niejawna akceptacja społeczeństwa zamkniętego”⁸⁵, w przeciwieństwie do politycznie liberalnego, potępiającego tyranie *Don Carlosa* z roku 1867, a więc zaledwie o cztery lata wcześniejszego. Ale w rozmowie z 1896 widać wyraźnie, jak zauważa Budden, że Verdi podtrzymał przejęty od Mazziniego pogląd, że żaden naród nie ma prawa podporządkowywać sobie innego narodu⁸⁶. W rzeczy samej, zauważyć należy, że jedna z uwag poczynionych przez Verdiego w tej rozmowie — ta o „nastrojach narodowościowych, których nikt nie jest w stanie zatrzymać” — jest praktycznie dosłownym powtórzeniem czegoś, co napisał w liście czterdzieści osiem lat wcześniej: „Godzina wyzwolenia [Włoch] nadeszła: bądź tego pewny. Lud tego pragnie: a kiedy lud tego pragnie, nie ma takiej siły, która mogłaby stawić mu opór”⁸⁷.

W każdym przypadku, podszyte goryczą odrzucenie przez kompozytora rzekomej szczodrości imperium w formie *pax britannica*, które nastąpiło około roku 1896, sugeruje, jak zwraca uwagę historyk John M. MacKenzie, że podobne wątpliwości znaleźć można w obrazie *pax egyptica* zawartym w operze *Aida* (w 1871)⁸⁸.

Tłumaczenie: AGATA KRAWCZYK

⁸⁴ I. Pizzi, *Unpublished Verdi Memoirs* (pierwszy raz opublikowane pod tym tytułem w 1901), w *Encounters with Verdi*, ed. M. Conati, trans. Richard Stokes, Ithaca 1984, s. 351. Uwzględniłem pewne szczegóły z tłumaczenia w: G. Martin, *Verdi...*, op. cit., s. 466–468; w wydaniu broszurowym numeracja stron jest inna. Na temat pokonania przez Etiopię kolonialnych Włoch pod Adwą, zob. B. Zewde, *History of Modern Ethiopia...*, op. cit., s. 72–79 (czasem stosowana jest pisownia „Adowa” lub, z włoskiego, „Adua”).

⁸⁵ J. Budden, *Verdi*, London 1985, s. 150, 272. Zob. także, w podobnym tonie, F. Della Seta, „*O cieli azzurri*”..., op. cit., s. 62 („kapłani są strażnikami *raison d'état*, a konieczność ich istnienia nie mogła pozostać niezauważona przez dojrzały realizm polityczny Verdiego”).

⁸⁶ J. Budden, *Verdi...*, op. cit., s. 150.

⁸⁷ List do Francesco Maria Piave, 21 kwietnia 1848, w: M.J. Phillips-Matz, *Verdi...*, op. cit., s. 230–231.

⁸⁸ J.M. MacKenzie, *Occidentalism...*, op. cit., s. 342, 344 przyp. 10; idem, *Orientalism...*, op. cit., s. 173 przyp. 38.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate Carolyn, *Music — Drastic or Gnostic*, „Critical Inquiry” 2004, Vol. 30, No. 3, s. 505–536.
- Arblaster Anthony, *Viva la libertà!: Politics in Opera*, London 1992.
- Behdad Ali, *Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham 1994.
- Bourdieu Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Cambridge 1984.
- Budden Julian, *Verdi*, London 1985.
- Casini Clausio, *Verdi*, Milan 1981.
- Colley Linda, *Captives*, New York 2002.
- Colley Linda, *Captives*, New York 2002.
- Cruz Gabriela, *Aida's Flute*, „Cambridge Opera Journal” 2002, Vol. 14, No. 1/2, s. 177–200.
- Della Seta Fabrizio, „*O cieli azzurri*”: *Exoticism and Dramatic Discourse in Aida*, trans. Arthur Groos, „Cambridge Opera Journal” 1991, Vol. 3, No. 1, s. 49–62.
- Everist Mark, *Meyerbeer's Il crociato in Egitto: Mélodrame, Opera, Orientalism*, „Cambridge Opera Journal” 1996, Vol. 8, Issue 3, s. 215–250.
- Filippi Filippo, *Musica e musicisti: Critiche[,] biografie ed escursioni*, Milan, 1876, s. 365–366.
- Finkelstein Israel, Silberman Neil Asher, *The Bible Unearthed: Archaeology's New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Texts*, New York 2001.
- Gossett Philip, *Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera*, „Cambridge Opera Journal” 1990, Vol. 2, No. 1, s. 41–64.
- Greenblatt Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, New York 2004.
- Head Matthew, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music*, London 2000.
- Huebner Steven, „*O patria mia*”: *Patriotism, Dream, Death*, „Cambridge Opera Journal” 2002, Vol. 14, No. 1/2, s. 161–175.
- Jürgensen Knud Arne, *The Verdi Ballets*, Parma 1995.
- Kerman Joseph, *Opera as Drama*, New York 1956.
- Lacombe Hervé, *The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opéra-Comique, 1825–1862*, „Cambridge Opera Journal” 1999, Vol. 11, s. 135–158.
- Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843–1901)*, a cura di Luigi Verdi, Lucca 2001.
- Locke Ralph P., *Beyond the Exotic: How „Eastern” Is Aida?*, „Cambridge Opera Journal” 2005, Vol. 17, s. 105–139.
- Locke Ralph P., *Constructing the Oriental „Other”: Saint-Saëns's Samson et Dalila*, „Cambridge Opera Journal” 1991, Vol. 3, s. 261–302.
- Locke Ralph P., *Exoticism and Orientalism in Music: Problems for the Worldly Critic*, w: *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*, ed. Paul A. Bov, Durham 2000, s. 257–282.

Locke Ralph P., *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theater*, „Opera Quarterly” 1993, Vol. 10, Issue 1, s. 48–64.

Locke Ralph P., *The Border Territory between Classical and Broadway: A Voyage Around and About Four Saints in Three Acts and West Side Story*, w: *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in her Honor*, ed. Paul-André Bempéchat, Hillsdale 2005, s. 179–226.

MacKenzie John M., *Occidentalism: Counterpoint and Counter-polemic* [recenzja *Culture and Imperialism* Said], „Journal of Historical Geography” 1993, Vol. 19, Issue 3, s. 339–344.

Martin George, *Verdi: His Music, Life and Times*, New York 1983.

Mila Massimo, *A Difficult Opera*, w: *Aida in Cairo: The Birth of an Opera by a Famous Italian Composer*, ed. Mario Codignola, Riccardo de Sanctis, Rome 1982.

Newark Cormac, *Review. Arriving late for the ballet* [Cambridge Companion to Grand Opera, ed. David Charlton], „Cambridge Opera Journal” 2004, Vol. 16, Issue 2, s. 239–247.

O'Connor David, *Ancient Nubia: Egypt's Rival in Africa*, Philadelphia 1993.

Paglia Camille, *Review. Scholar, Aesthete, Activist: Edward Said's Culture and Imperialism*, w: eadem, *Vamps and Tramps: New Essays*, New York 1994, s. 382–386.

Parakilas James, *Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera*, „19th-Century Music” 1992, Vol. 16, Issue 2, s. 181–202.

Parker Roger, *'Arpa d'or dei fatidici vati': The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, 1997.

Phillips-Matz Mary Jane, *Verdi: A Biography*, Oxford 1993.

Pizzi Italo, *Unpublished Verdi Memoirs*, w: *Encounters with Verdi*, ed. Marcello Conati, trans. Richard Stokes, Ithaca 1984, s. 337–357.

Robinson Paul, *Is Aida an Orientalist Opera?*, „Cambridge Opera Journal” 1993, Vol. 5, No. 2, s. 133–140.

Rosselli John, *Trust the Tale, Not the Teller*, w: *Verdi in Performance*, ed. Alison Latham, Roger Parker, Oxford 2001, s. 38–41.

Said Edward W., *Culture and Imperialism*, New York 1993.

Scott Derek B., *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford 2003.

Smart Mary Ann, *Primal Scenes: Verdi in Analysis*, „Cambridge Opera Journal” 2002, Vol. 14, No. 1/2, s. 1–9.

Smith Patricia Juliana, *„O patria mia”: Female Homosociality and the Gendered Nation in Bellini's Norma and Verdi's Aida*, w: *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, ed. Richard Dellamora i Daniel Fischlin, New York 1997.

Steblin Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rochester 2002.

Steinberg Michael P., *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton 2004.

Stockwell Anthony J., *Power, Authority, and Freedom*, w: *The Cambridge Illustrated History of the British Empire*, ed. Peter J. Marshall, Cambridge 1996, s. 147–184.

Taruskin Richard, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton 1997.

Verdi's Aida: The History of an Opera in Letters and Documents, coll. and trans. Hans Busch, Minneapolis 1978.

Zewde Bahru, *A History of Modern Ethiopia: 1855–1974*, London 1991.