

Małgorzata Lisecka
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

Stanisława Herakliusza Lubomirskiego inspiracje operowe. Sielanka mitologiczna *Orfeusz* wobec tradycji *dramma per musica*¹

Podobnie jak wielu innych polskich poetów barokowych przed nim, Stanisław Herakliusz Lubomirski został naśladowcą wielkiego Giambattisty Marina. Stało się to co prawda dopiero wówczas, gdy w samych Włoszech gwiazda neapolitańskiego poety-awangardzisty mocno już przygasła², bo w latach sześćdziesiątych XVII stulecia. Na ten okres mniej więcej datuje się bowiem przekład Marinowej idylli *L'Orfeo*, pochodzącej z tomu *La Sampogna*, z cyklu *Idilli favolosi*, gdzie – obok mitu o Orfeuszu – pojawiają się także poetyckie rekonstrukcje nie mniej inspirujących barokową wyobraźnię historii Akteona, Prozerpiny, Dafnidy, Syrinks czy też – skutecznie ośmieszonych przez Szekspira w jego *Śnie nocy letniej* – Pirama i Tyzbe³. Przekład ten, lub raczej parafraza, wczesne dzieło Lubomirskiego, nie cieszy się szczególnym uznaniem badaczy twórczości poety: jako najbardziej znaczącą przytoczyć tu należy opinię Adama Karpińskiego, który nazywa *Orfeusza* „niezbyt udanym eksperymentem”⁴, wskazując, że po tej pierwszej – i przegranej – potyczce z tekstem włoskim, Lubomirski nie podjął się już więcej parafrazowania Marina, aczkolwiek jeszcze nieraz do jego twórczości powracał⁵. Zarówno Karpiński jak i Roman Pollak zwracają jednak uwagę na kulminacyjny punkt sielanki w polskiej parafrazie: jest nim wystąpienie Orfeusza przed obliczem władcy piekieł, Plutona, i koncert na cytrze, któremu towarzyszy śpiew. Pollak pisze bowiem:

Bez względu na to wszystko [na wymienione uprzednio krytyczne uwagi] trzeba uznać wysiłek włożony w wysłowienie tematu, dotąd w naszej literaturze nie opracowanego, związanego z dziedziną wrażeń muzycznych, opisem gry i instrumentów. Zaważyć tu mogły zainteresowania muzyką na dworze ojca tłumacza⁶.

¹ Pojęcia *dramma per musica* używam tu w szerokim sensie, na określenie dzieła operowego wraz z jego współczesnym kontekstem scenicznym – a zatem do pewnego stopnia jako teatru operowego. Przywoływanie tego terminu z pominięciem historycznego sensu, nadawanego mu przez muzykologów, usprawiedliwione jest po części swoistą „potocznością”, z jaką stosuje się określenie *dramma per musica* w XVIII wieku. Jeszcze Wolfgang Amadeusz Mozart niektóre spośród swoich wczesnych oper seria nazywa *drammi per musica* (*Lucio Silla* KV 135, *Il re pastore* KV 208, *Idomeneo, re di Creta* KV 366). Zob. Ludwig Alois Friedrich Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozarts*, Leipzig 1984, s. 200, 287; William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977, s. 566; Irena Poniatowska, *Mozart*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2002, s. 413.

² Zob. Adam Karpiński, *O autorze. W poszukiwaniu wizerunku „Salomona polskiego”*, w: Stanisław Herakliusz Lubomirski, *Poezje zebrane*, t. 2: *Komentarze*, red. Adam Karpiński, Warszawa 1996, s. 33.

³ Zob. Giambattista Marino, *Idilli favolosi*. Cały zbiór dostępny w internetowej bazie tekstów źródłowych Biblioteca Italiana, pod adresem:

<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000341/bibit000341.xml&chunk.id=d3811e1028&toc.depth=1&toc.id=d3811e1028&brand=default>.

⁴ A. Karpiński, op. cit., s. 35. Por. Roman Pollak, wstęp do: Stanisław Herakliusz Lubomirski, *Wybór pism*, Wrocław 2004, s. XLIII–XLIV; Grzegorz Trościński, *Wczasy wielkiego człowieka. Studium o poezji Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, Sandomierz 2005, s. 77–78.

⁵ A. Karpiński, op. cit., s. 35.

⁶ R. Pollak, op. cit., s. XLIV.

Tyle Pollak; komentarz Karpińskiego jest zdecydowanie mniej zdawkowy:

Zdarza się [...], że odchodząc od oryginału, polski poeta tworzy własne, godne uwagi rozwiązania. Do takich należy opis gry Orfeusza na cytrze (w. 263–300), rozpoczynający się od strojenia instrumentu, a zakończony przejściem do śpiewanej skargi. I choć nie dorównał Lubomirski kunsztowi Marina, przyznać trzeba, że stworzył obraz pod wieloma względami znakomity, z powodzeniem wprowadzając do naszej poezji nowy, niezmiernie trudny do oddania słowem temat doznań muzycznych. Niezwykłość i nowatorstwo opisu polega na tym, że dramatyzm wyrażony przez dźwięki cytry i ekspresję grającego, autor polskiego *Orfeusza* starał się pokazać, zwracając na środki techniczne użyte przez muzyka dla wywołania wrażenia na słuchaczach, i że uczynił to w sposób świadczący o sporej wiedzy z zakresu muzyki, a zapewne i umiejętności gry na instrumencie⁷.

Obydwaj cytowani badacze kładą nacisk na to, co wydaje im się w tym fragmencie parafrazy najistotniejsze, a więc na próbę przyswojenia przez Lubomirskiego polskiemu językowi literackiemu odpowiedniego słownictwa, stosownego dla poetyckiego opisu techniki gry na instrumencie oraz wzbudzanych przez muzykę afektów. Obydwaj sugerują także (dość jednak wymijająco), że ta literacka próba świadczy o jakimś muzycznym wykształceniu lub co najmniej o wysokiej muzycznej kulturze marszałka.

Jednoznaczne ustalenie jakie – i czy w ogóle – było wykształcenie muzyczne Lubomirskiego jest chyba jednak niemożliwe, wiadomo też skądinąd, że zdecydowanie bardziej pasjonowały magnata sztuki wizualne: malarstwo, rzeźba i – przede wszystkim – architektura⁸. Wiadomo też, że jego korespondencja z Athanasjusem Kircherem, twórcą obszernej *Musurgia universalis*, dotyczyła kwestii raczej w szerokim sensie naukowych niż teoretycznomuzycznych⁹. Ale pierwsza żona Lubomirskiego, Zofia Opalińska, słynęła ze swej biegłości w muzyce i matematyce¹⁰, podobnie jak siostra marszałka, Krystyna¹¹, wszyscy zaś badacze zgodnie podkreślają, iż szczególne znaczenie dla kulturalnego rozwoju magnata, zwłaszcza jeśli chodzi o jego zainteresowania dramatem i operą, miał pobyt we Francji i Włoszech, w Livorno, Rzymie, Florencji, w szczególności zaś dwukrotny pobyt w Wenecji. Były to w XVII stuleciu najpotężniejsze europejskie centra, w których rozwijał się teatr operowy. Po raz pierwszy Lubomirski udał się do Wenecji w roku 1662 (spędził wówczas w Wenecji karnawał, a zatem *stagione* – sezon operowy¹²), po raz kolejny – w roku 1687¹³.

⁷ A. Karpiński, op. cit., s. 34.

⁸ Zob. Stanisław Mossakowski, *Mecenat artystyczny Lubomirskiego*, w: *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, red. Wanda Roszkowska, Wrocław 1982; Grzegorz Raubo, *Barokowy świat człowieka. Refleksja antropologiczna w twórczości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, Poznań 1997, s. 188–192.

⁹ Zob. Karolina Targosz, *Polscy korespondenci Atanazego Kirchera i ich wkład w jego dzieło naukowe*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej” (seria A), z. 12, 1968, s. 117–136.

¹⁰ Zob. A. Karpiński, op. cit., s. 10.

¹¹ Zob. R. Pollak, op. cit., s. XXVIII.

¹² Na temat teatru operowego w Wenecji w XVII wieku zob. Anna Szweykowska, *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981.

¹³ Ibidem, s. 8, 13–14; R. Pollak, op. cit., s. XXII, XXVIII. Repertuar opery weneckiej w tym okresie można zrekonstruować na podstawie ustaleń Eleanor Selfridge-Field, zawartych w książkach: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760*, Stanford 2007 oraz *Song and Season: Science, Culture and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford 2007. Wynika z nich, że Lubomirski podczas dwukrotnego pobytu w Wenecji miał szansę oglądać co najmniej osiem wystawianych w sezonie zimowym *drammi per musica*, cztery w roku 1662 i cztery w 1687; w tym w teatrze SS. Giovanni e Paolo anonimową *Medea placata* z tekstem Giovanniego Faustyniego (10.01.1662), *Gli scherzi di Fortuna* Pietr’Andrei Zianiego i Aurelia Aurelego (20.01.1662) oraz *L’inganno regnante ovvero L’Atanagilda, regina di Gottia* Marc’Antoniana Zianiego i Giulia Cesarego Corradiego (1687); w San Salvatore – *Cleopatra* Daniele di Castrovillaniego i Giacoma dall’Angeli (25.01.1662) oraz *Le fatiche d’Ercole per Dejanira* Pietr’Andrei Zianiego i Aurelego (03.02.1662); w Sant’Angelo – *Il Dioclete* Teofila Orgianiego i Andrei Rossiniego (1687); w San Moisè – *Elena rapita da Paride* Domenica Freschiego i Giacoma Bussaniego (1687); w San Giovanni Grisostomo – *Flavio Cuniberto* Gian Domenica Partenia i Matteo Norisa (1687); w SS. Apostoli – anonimową *opera in musica Oronte* (1687). Zob. E. Selfridge-

Orfeusz – poza tym, że poświadcza dostrzeżone i wymienione przez Pollaka i Karpińskiego zasługi, jakie odniósł Lubomirski dla przyswojenia literaturze staropolskiej słownictwa z zakresu muzycznej teorii afektów – zdaje się także w niekonwencjonalny sposób potwierdzać zainteresowanie marszałka teatrem operowym.

Znaczący jest już sam wybór tekstu: spośród dwunastu idylli Marina Lubomirski decyduje się opracować poemat o tematyce orfejskiej, a zatem dowartościowywanej zwłaszcza przez pierwszych kompozytorów opery¹⁴: Jacopo Periego (*L'Euridice*), Giulia Cacciniego (*L'Euridice*), Claudia Monteverdiego (*L'Orfeo*), Stefana Landiego (*La morte d'Orfeo*). Swoiście metamuzyczny charakter *dramma per musica* doskonale mógł korespondować z poezją Marina, zafascynowanego metaforą jako figurą wszechobecną w każdego rodzaju dziele i przedsięwzięciu artystycznym, stanowiącą element uniwersalnego języka sztuki¹⁵. W prologu do *Favola d'Orfeo* Alessandra Striggia i Monteverdiego pojawia się postać Muzyki; ta inicjalna prezentacja – jak zauważył Wilfrid Howard Mellers – wskazuje od razu na to, co ma być zasadniczym tematem dzieła operowego: jest tym tematem sprawcza siła melopoezji, którą w symboliczny sposób uosabia postać trackiego pasterza¹⁶. Temat afektotwórczej mocy muzyki niezwykle interesował Marina, czemu dawał on niejednokrotnie wyraz i w *La Galeria* (1617), i w *Dicerie sacre* (1614)¹⁷, przede wszystkim zaś w *Adonie*, którego siódmą księgę otwiera znamieny wers: „Musica e Poesia son due sorelle”¹⁸ (VII 1, w. 1–8)¹⁹. Niemal tymi samymi słowami opisuje zależność tekstu i muzyki w *dramma per musica* Giovanni Battista Doni w dziele teoretycznym – współczesnym *Adonowi* – *Trattato della musica scenica*: „e la Poesia, e la Musica, sono sorelle, e consorti”²⁰.

Zainteresowanie zagadnieniem afektu i podniesienie tego zagadnienia do rangi centralnego tematu opowieści o Orfeuszu nie może być oczywiście decydującym powodem, usprawiedliwiającym dopatrywanie się wpływu dramatu operowego na tekst mitologicznej sielanki Marina i Lubomirskiego. Na temat związków muzyki i słowa wypowiedzieli się niemal takimi samymi słowami jak Marino i Doni nie tylko teoretycy opery. Henry Peacham w *Compleat Gentleman* (1622) pisze np. „Music [...] sister to Poetrie”²¹; Luzzasco Luzzaschi we wstępie do szóstej księgi madrygałów: „Muzyka i Poezja są [...] tak do siebie podobne [...] iż można rzec [...], że jedne były ich narodziny na Parnasie”²². Nie są nim także źródła

Field, *A New Chronology*, op. cit., s. 181–182, 354. Ogółem w Wenecji w tym okresie działało co najmniej dwanaście liczących się teatrów operowych (zob. ibidem, s. 81–82, 660–667), a udział w przedstawieniu operowym był dla przebywających w Wenecji podróżnych nieodzownym składnikiem karnawału.

¹⁴ A także innych na poły scenicznych gatunków muzycznych, jak np. kantata. Por. Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 268.

¹⁵ Por. Alina Nowicka-Jeżowa, *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*, Warszawa 2000, s. 44.

¹⁶ Zob. Wilfrid Howard Mellers, *The masks of Orpheus: seven stages in the story of European music*, Manchester 1987, s. 39–40.

¹⁷ Alina Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 26–27.

¹⁸ „Muzyka i Poezja to dwie siostry”.

¹⁹ Cyt. za: *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, t. 2, cz. 1, red. Giovanni Pozzi, Milano 1976, s. 190. Tekst dostępny w internetowej bazie tekstów źródłowych LiberLiber pod adresem: http://www.liberliber.it/biblioteca/m/marino/adone/pdf/adone_p.pdf. Przekład polski: Giambattista Marino – Anonim, *Adon*, oprac. Luigi Marinelli, Krzysztof Mrowcewicz, Rzym – Warszawa 1993, s. 257: „Są Poezja z Muzyką rodzone, / co ludzie cieszyć zwykły utrapione / i co nawałność krnąbrnej myśli srogą / wesołym wierszem uspokoić mogą” (VII 1, ww. 1–4). Na temat związków poezji i muzyki w poezji Marina por. Jadwiga Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*, Warszawa 1971, s. 275–276.

²⁰ „Poezja i Muzyka są siostrami i towarzyszkami”. Giovanni Battista Doni, *Traktat o muzyce scenicznej (Trattato della musica scenica)*, w: *Giovanni Battista Doni o muzyce jemu współczesnej*, wyd. dwujęzyczne, tłum. i oprac. Anna Szwejkowska, Kraków 2000, s. 112–113.

²¹ „Muzyka – siostra Poezji”. Cyt. za: Henry Krones, *Music*, w: *Encyclopedia of Rhetoric*, red. Thomas O. Sloane, Oxford 2001, s. 515.

²² Luzzascho Luzzaschi, wstęp do: idem, *Sesto libro de' madrigali a cinque voci*. Cyt. za: *Historia muzyki XVII wieku. Muzyka we Włoszech*, t. 3: *Madrygał wielogłosowy*, red. Zygmunt Marian Szwejkowski, Kraków 2001, s.

Orfeusza, nawiązującego tematycznie do konwencji *favola pastorale* Torquata Tassa, Jacopo Sanazzara i Giovanniego Battisty Guariniego²³, z którego poezją Lubomirski prawie na pewno miał styczność, jako że *Il pastor fido* tłumaczył na język polski ojciec marszałka, Jerzy Sebastian Lubomirski²⁴.

Ale zarówno w oryginalnym tekście Marina jak i w parafrazie Lubomirskiego daje się zauważyć daleko posunięta specyficznie umuzyczniona teatralizacja postaci tytułowej, w polskim przekładzie z większą chyba jednak dobitnością wyeksponowana. W 249. wersie poematu Lubomirskiego Orfeusz staje przed obliczem Plutona i jego piekielnego dworniczym śpiewak przed wyczekującą jego kunsztu publicznością:

I wytrzeszczywszy oczy zakrwawione,
Na Orfeusza całe obrócone,
Z wyciągnionymi czekali uszyna
Słów melodyjnych ziemskiego pielgrzyma.
(ww. 245–248)²⁵

Podczas gdy Lubomirski używa frazy „słowa melodyjne”, co może być równie dobrze sugestią melorecytacji jak prostą metaforą opisującą śpiew, Marino w ogóle nie koncentruje się na przedstawieniu tej sceny jako preludium do mającego nastąpić występu, do którego przygotowuje się z jednej strony śpiewak, z drugiej zaś – widownia. Pisze, że mieszkańcy piekiel czekają z napięciem, o co pielgrzym z ziemi będzie prosił władcę podziemia:

Stava l'empia famiglia
De' dolorosi Spirti
Stupida intorno, e di saver bramosa
Ciò, che chiedesse il Peregrin del mondo,
[...].
(w. 176–179)²⁶

Orfeusz Marina nie składa również przed publicznością ukłonu, tak jak czyni to u Lubomirskiego:

A on, skoro już stanął przed Plutonem
I wprzód go niskim przywitał ukłonem,
[...].
(w. 249–250)

Marina interesują przede wszystkim afekty targające Orfeuszem. Ten zaś – nawet w obecności Plutona, od którego zależą własne losy śpiewaka oraz jego ukochanej – zatopiony jest niejako w sobie, pogrążony bez reszty w kontemplowaniu własnych namiętności:

Et ei poiche fù avante

27.

²³ Por. Anna Krzewińska, *Staropolska sielanka dramatyczna*, w: *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, op. cit., s. 167.

²⁴ *Ibidem*, s. 159–160, 164–168, 174–175, 180–181.

²⁵ Stanisław Herakliusz Lubomirski, *Orfeusz*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. 1: *Teksty*, oprac. A. Karpiński, Warszawa 1995, s. 14. Wszystkie cytaty z poematu Lubomirskiego *Orfeusz* podaję według tejże edycji, biorąc również pod uwagę wskazówki edytorskie zawarte w tomie 2 tej edycji (op. cit.) na s. 68–72, a także wskazówki edytorskie Pollaka (*Wybór pism*, s. 3–24).

²⁶ Cyt. za: *La Sampogna del Cav. Marino. Idilli favolosi. Idillio I: Orfeo*, Venezia 1667. Wszystkie cytaty z poematu Marina *Orfeo* podaję według tejże edycji. Składam serdeczne podziękowania Panu Frederickowi Meissonnierowi za udostępnienie mi tego cennego źródła. Przekład polski (M. L.): Cały okrutny dwór posępnych duchów zgromadził się w zdumieniu, pragnąc dowiedzieć się, o co będzie prosił pielgrzym ze świata żyjących.

A la Corte crudel, quivi s'assise,
E come allhor rapito, e quasi astratto
In estasi soave:
Con luci lagrimose
In atto dolce, e grave
Se medesimo compose,
[...].

(w. 180–186)²⁷

Lubomirski zafascynowany jest w widoczny sposób teatralnością całej sceny. Wejściu Orfeusza do komnaty Plutona, także w polskojęzycznej parafrazie, towarzyszy charakterystyka afektów, ale w diametralnie innym niż u Marina kontekście. Lubomirski aż dwukrotnie operuje formułą „układania twarzy” czy też „formowania twarzy” przez śpiewaka, stosownie do odpowiedniego afektu. Chodzi tutaj o jedno z podstawowych – według koncepcji *musica pathetica* Kirchera – afektów, które mogą być wyrażone w muzyce: są to uczucia smutku i żalu, zachwyty i ponownie żalu, któremu towarzyszy płacz²⁸:

Twarz w żal poważny i smutek ułożył
I wtenczas jeszcze, jakby zachwycony,
Niecو umilknął, żalem uwiedziony,
I nim się do swej cytry wygotował,
Pokorną z płaczem twarz sobie formował.

(w. 252–256)

Zgodnie z tym, co pisze Richard King, najważniejszą funkcją gestu w teatrze operowym jest wykreowanie przed słuchaczem (widzem) konkretnego wyobrażenia idei i afektów, które niesie ze sobą przekaz słowno-muzyczny. Stosowny gest twarzy, a następnie gest głowy, ręki, ramienia, stopy, obowiązkowo poprzedzają głos²⁹. Tak jest również w tym poetyckim wyobrażeniu jednoosobowego spektaklu w wykonaniu Orfeusza: po opisie mimiki twarzy zarówno w wersji Marina jak i Lubomirskiego jest miejsce na opis *sui generis* „kostiumu” i ustawienia śpiewaka na scenie. Marino dodaje jeszcze, że Orfeusz ma rozłożone ramiona („gli omeri diffuse”) i że stoi, wspierając ciężar ciała na lewej nodze. W późniejszym podręczniku Gilberta Austina *Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery* (1806) tego rodzaju postawa ciała, z rozłożonymi ramionami i oparciem na lewej nodze, jest wyrazem zachwyty i podziwu³⁰ i afekt ten doskonale komponuje się z opisywanymi przez Marina *estasi soave*. W obydwu tekstach uderzający wydaje się królewski wręcz przepych, z jakim ubrany został tracki pasterz, bohater – jakby nie patrzeć – wyjęty z bukolicznej, pasterskiej scenerii. U Marina ma on nawet misternie utrefione włosy:

D'una giuppa purpurea era vestito,
La qual d'oro brunito
Stringea per mezzo il sen fibbia mordace.
Dal tergo al piè gli scende in abbandono
Il mantello volante,
Et à l'usanza Persa
Legatura Leggiadra,
Broccata d'oro, il vago crin gli adorna,
Che dal sommo del capo

²⁷ Przekład polski (M. L.): A on, wysunąwszy się przed otaczający go dwór, jakby porwany zachwytem i ogarnięty rozkoszną ekstazą, z oczami pełnymi łez, upozował się w geście powagi i słodczy.

²⁸ Typologię afektów według *Musurgia universalis* Kirchera podaje w ujęciu Szymona Paczkowskiego. Zob. idem, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 117–119.

²⁹ Richard G. King, „How to Be an Emperor”: *Acting Alexander the Great in opera seria*, „Early Music” 2008, nr 2, s. 181.

³⁰ Ibidem, s. 185.

Si curva in arco, e si rileva in monte,
[...].

(w. 187–196)³¹

W tekście Lubomirskiego opis ten ulega zasadniczemu skróceniu, jednak z zachowaniem wszystkich najistotniejszych rysów sylwetki i stroju, którego podstawowe cechy to bogactwo i wspaniałość, i te właśnie podkreślają zgodnie obydwaj autorzy. Wydaje się, że postępują oni w zgodzie z ideą przedstawienia operowego, w którym – podług słów Marco da Gagliano

come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione, e disposizione di favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo, e di gesti, e puossi anche dire, che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gl'abiti: di maniera, che con l'intelletto, vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile³².

Orfeusz Lubomirskiego – jak można sądzić – ma za zadanie zapewnić słuchaczom swego koncertu tego rodzaju *spectrum* doznań zmysłowych, o jakich pisał niegdyś teoretyk Camerata Fiorentina:

W szkarłatną wszytek suknią był ubrany,
Złotogorącą szarpą przepasany,
Pas miał ze złotem i płaszcz mu niedbale
Spadał z ramienia nie zapięty całe,
Którym miał lewą rękę okręconą,
Prawą do grania chcąc mieć uwolnioną.

(w. 257–262)

Tego rodzaju konwencję stroju operowego *l'eroe*, którego licznych opisów dostarczają nam zapiski bywalców opery weneckiej w XVII i XVIII wieku, wyszydzał później Benedetto Marcello w *Il teatro alla moda*:

Jeśliby wirtuoz grał rolę więźnia, niewolnika itd., powinien wystąpić mocno upudrowany, w stroju usianym klejnotami, z wysokim pióropuszem, ze szpadą i w łańcuchach długich i lśniących, którymi ma potrząsać jak najczęściej, by lud wzruszył się litością³³.

Dopiero po opisie mimiki twarzy, postawy ciała następuje u Marina i Lubomirskiego opis najpierw strojenia instrumentu, następnie gry, wreszcie śpiewu z towarzyszeniem gry. Godny uwagi wydaje się następujący szczegół: Orfeusz Marina trzyma lirę (a wraz z nią oczywiście smyczek), Orfeusz Lubomirskiego – cytrę, której struny szarpie płacami. Smyczek był, jak się zdaje, rekwizytem obecnym i w przedstawieniach scenicznych Orfeusza, i Apollina³⁴ – wspomina o tym cytowany już da Gagliano w komentarzu do *Dafne*, udzielając

³¹ Przekład polski (M. L.): Odziany był w purpurową szatę, którą w połowie piersi podtrzymywała ostra zapinka z polerowanego złota. Z ramion spływał mu swobodnie do stóp powiewający płaszcz, a urocza siateczka na modłę perską, naszywana drobinkami złota, zdobiła jego powabne włosy, które spływały falami od czubka głowy.

³² „Łączą się najszlachetniejsze rodzaje przyjemności, [jakie daje] pomysł, układ treści, myśl, styl, słodycz rymu, sztuka muzyki, współgranie głosów i instrumentów, wyborny śpiew, wdzięk tańca i ruchów, i można też powiedzieć, że nie mały udział ma tu malarstwo, z powodu [obrazu] sceny i ubiorów, tak że doznaje zadowolenia jednocześnie umysł i wszystkie najszlachetniejsze zmysły”. Marco da Gagliano, *Dafne (Do czytelników)*, tłum. A. Szweykowska, w: *Practica Musica*, t. 2: *Jak skomponować „dramma per musica”. Od „Dafne” do „Ulisse errante”*, red. Tim Carter, Zygmunt Marian Szweykowski, Kraków 1994, s. 52–54.

³³ Benedetto Marcello, *Teatr modny (Il teatro alla moda)*, tłum. A. Szweykowska. Cyt. za: eadem, *Wenecki teatr modny*, s. 171. W pracy Anny Szweykowskiej odnajdujemy ponadto inne opisy przepysznych strojów śpiewaków, w strojach tych dominują barwy złota, purpury, srebra i zieleni. Zob. ibidem, s. 52–57, 109–110, 117, 171–172.

³⁴ Zob. Bronisław Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 85.

zarazem szeregu szczegółowych wskazówek dotyczących sposobu imitowania gry na instrumencie przez śpiewaka³⁵.

Szczegółowy opis koncertu Orfeusza, nakreślony przez Marina, Lubomirski zdecydowanie zubożył, dodając wszakże interesujący z punktu widzenia naszej analizy szczegół: Orfeusz w polskojęzycznej wersji sielanki od początkowej przygrywki przechodzi do recytatywu, a następnie do arii. Jest to znacząca różnica wobec włoskiego pierwowzoru, którego autor – operując wszakże terminologią muzyczną niewątpliwie doskonalszą niż Lubomirski – nie wprowadza jednak słowa „aria” w charakterze terminu muzycznego. Tłumaczenie Lubomirskiego pochodzi bowiem z późniejszego okresu rozwoju opery, kiedy różnica między recytatywem i arią jest już wyraźnie zarysowana, a obydwu pojęć używa się jako nazw elementów formy operowej – Marino pisze w czasach, na które przypada rozwój *dramma per musica*, gdzie podstawową formę wokalne ekspresji stanowi melorecytacja³⁶.

Samo pojęcie arii funkcjonuje w języku staropolskim po prostu jako synonim melodii, śpiewu, piosenki; i jako taki nie budziłoby naszego zainteresowania, gdyby nie towarzyszące mu pojęcie recytatywu – pojęcie obce językowi polskiemu, co Lubomirski specjalnie podkreśla, czyniąc coś na kształt metalingwistycznego komentarza na marginesie swej poetyckiej wypowiedzi. Cały opis koncertu Orfeusza skoncentrował poeta wokół zagadnienia uczucia, a w zasadzie wielu uczuć, ich osobliwe splecenie jest bowiem głównym tematem analizowanego fragmentu. Pieśń Orfeusza nie jest zatem arią jednego afektu, jak to dzieje się w przypadku barokowej arii; zastanawiające wydaje się również i to, że Lubomirski i pojęcie recytatywu, i arii odnosi do gry instrumentu – jakby zdając sobie sprawę z retorycznej wymowy samych brzmień muzycznych. Dopiero w ostatnich wersach wzmiankuje poeta oszczędnie, że Orfeusz zaczyna także śpiewać, ponieważ „niemy instrument” ma mniejszą siłę oddziaływania niż słowo. Całkowita prezentacja poszczególnych afektów: płacznego żalu, wesołości, bólu, łagodnego smutku – następuje jednak w opisie partii instrumentu:

Naprzód żalonym wyrażał płacziwe
Akcenty basem, a czasem wątpliwe
Przeciągłym altem przedłużał tremuły.
Potem głos chyży, wesoły i czuły
Z smutnym pomieszał i, aby się wydał
Tym żałośniejszy, dyjezy mu przydał.
Udał się potym i do poważnego
Recytatywa – z włoska nazwanego –
I w nim powagę łącząc i zdumienie,
Łagodne w sercach pobudzał westchnienie.
Wnet alt wziął przed się i dyszkant wysoki
Zniżał na tenor aż po bas głęboki.
Smutne aryje w różny styl przejmując
A w melodyjne figury kształtując,
Ni się zbyt długim uprzykrzył bieganiem,
Ani przewlekłym tonu przeciąganiem;
Tak głosy głosom przyległe stosował,
Tremuły, echa, trele moderował,
Że nic nie było, co by uwikłane
Drażniło ucho i nieugłaskane.
Na koniec widząc, że niemy, bez mowy
Instrument nie mógł tak wyrazić słowy
Co go bolało i o co chciał prosić,
Śpiewaniem zaczął słuszne żądze głosić.
(w. 275–298)

³⁵ M. da Gagliano, op. cit., s. 65.

³⁶ Dziękuję Profesorowi Ryszardowi Danielowi Golińskiemu za zwrócenie mojej uwagi na ten aspekt interpretacyjny, dotyczący obydwu tekstów.

Odmianę afektu dla Lubomirskiego wyraża przede wszystkim zmiana rejestru i określony repertuar środków artykulacyjnych, których nazwami poeta operuje w dość ograniczonym stopniu: tryl, tremolo, efekt echa. W jednym z wersów sili się chyba Lubomirski na opis *patopoi* lub podobnej figury retorycznej, opartej na chromatycznym pochodzie dźwięków³⁷. Brakuje w tym opisie kunsztu Marina, który porównuje dźwięk liry to do krętej i zwodniczej ścieżki w labiryncie, to znów do wzburzonej morskiej fali – i którego styl obrazowania istotnie przystaje do tego rodzaju skomplikowanej metaforyki – a jednak czytelnik wyczuwa, że mimo jawnych niedoskonałości terminologicznego warsztatu, Lubomirski wie doskonale, czym jest zjawisko, które usiłuje opisać.

Poemat Marina, którego tłumaczenia podjął się marszałek, zaliczany jest do najbardziej dojrzałych dzieł neapolitańskiego poety-awangardzisty³⁸. *Orfeusz* Lubomirskiego jest utworem wczesnym. Czytelnik, mający przed sobą zarówno włoski oryginał jak polską parafrazę, nie powinien czuć się zatem zaskoczony nieuchronnym wrażeniem, że w miarę zagłębiania się w meandry Marinowego *Orfea*, zapal Lubomirskiego zdecydowanie słabł. Pomimo jawnych niedoskonałości, polski tekst sielanki daje jednak interesujące świadectwo kultury muzycznej nie tyle epoki, co samego marszałka, człowieka, którego rozległe fascynacje intelektualne do dziś budzą zdumienie i podziw badaczy. Postać Orfeusza w piekle przedstawionego w roli śpiewaka operowego jest nie tylko przejawem ówczesnej recepcji dramatu muzycznego. Jest także pewnym konceptem na metaforyzację tekstu. Dla Marina temat melopoezji i afektu był zapewne środkiem częściowej realizacji ideału jedności sztuk. Dla Lubomirskiego – miłośnika teatralnego gestu, sztafażu, iluzji, gry i pozorów – pretekstem do przybrania mitycznej baśni w szczególnie atrakcyjną dla siebie formułę operowego spektaklu. Stąd w *Orfeuszu* Marina więcej jest z muzyką, *Orfeusz* Lubomirskiego zaś objawia się przed nami jak aktor na deskach teatru.

³⁷ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, op. cit., t. 3: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 92; Wiesław Lisecki, *Vademecum muzycznej Ars oratoria*, „Canor” 1993, nr 3, s. 23.

³⁸ Por. *L'educazione letteraria*, t. 2: *Letteratura e scienza nel Seicento e Settecento*, red. Giuseppe Petronio, Vitorio Masiello, Milano 1999, s. 914 (rozdział „La letteratura nell'età della Controriforma. La poesia concettista: Giovan Battista Marino”).