

IWONA PUCHALSKA

POEZJA, MUZYKA I SUMIENIE.
O LUKANIE W *KORONACJI POPPEI*
GIOVANNIEGO FRANCESCO BUSENELLEGO
I CLAUDIO MONTEVERDIEGO

Claudio Monteverdi, ojciec operowego Orfeusza, jest także współtwórcą teatralnego portretu innego poety, zupełnie odmiennego od trackiego śpiewaka i nie pochodzącego z mitu, lecz posiadającego wyrazisty historyczny pierwowzór – Lukana przedstawionego w *L'Incoronazione di Poppea*.

Co prawda tym razem ojcostwo to jest nieco problematyczne, bo atrybucja opery nie jest pewna. Nie wszyscy byli i są skłonni uznać autorstwo Monteverdiego, zarówno ze względu na brak informacji na ten temat w większości dostępnych wydań i rękopisów z epoki, jak i ze względu na styl kompozycji, który wielu badaczom wydawał się nieprzystający do profilu artystycznego sędziwego już wówczas twórcy¹. Nie drążąc jednak tej (nadal nie rozstrzygniętej) kwestii, na potrzeby niniejszego artykułu określam kompozytora opery tradycyjnie mianem Monteverdiego (nawet jeśli należy traktować to nazwisko jako rodzaj gmerku).

O wiele istotniejszym problemem związanym z postacią Lukana są różnice zachodzące pomiędzy zapisami libretta umuzycznionego a jego wersją czysto tek-

Dr hab. IWONA PUCHALSKA – Katedra Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; iwona.puchalska@uj.edu.pl

¹ Gdyby nie ów drugi, stylistyczny argument, kwestię autorstwa można by uznać za rozwiązaną dzięki odkryciu przez Paolo Fabbriego tzw. rękopisu z Udine, informującego, że opera była „recitata in Musica del Sig. Monte Verde” – co w połączeniu z tradycją, przypisującą mu to dzieło, stanowiłoby argument zasadniczy. Niektórzy komentatorzy widzą jednak w *Koronacji* dzieło zbiorowe, powstałe pod kierunkiem Monteverdiego; zob. między innymi P. FABBRI, *Monteverdi*, tłum. T. Carter, Cambridge 1994, s. 259-265; E. ROSAND, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007, s. 63-68; E. ROSAND, *Monteverdi's last operas*, [w:] *The Cambridge Companion to Monteverdi*, red. J. Whenham, R. Wistreich, Cambridge 2007, s. 227-242.

stową, którą, zgodnie z duchem epoki, postrzegano zapewne jako przeznaczoną do wielokrotnego umuzycznienia i którą z taką intencją wydał drukiem sam Busenello, w wersji obszerniejszej niż ta opracowana przez Monteverdiego². Sprawę komplikuje dodatkowo fakt istnienia dwóch muzycznych wersji *Koronacji*, weneckiej i neapolitańskiej, które nie dość, że nie dostarczają satysfakcjonującego zestawu informacji wykonawczych, to na dodatek różnią się odczuwalnie pomiędzy sobą zarówno w kwestii opracowania muzycznego, jak i konfiguracji i ilości scen³. W wersji weneckiej scena z udziałem Lukana w ogóle nie istnieje, natomiast w wersji drukowanej libretta Busenellogo jest zasadniczo odmienna od zapisu neapolitańskiego⁴.

Z drugiej jednak strony sprawa wydaje się prosta o tyle, że Lukan jest postacią epizodyczną. Można by nawet powiedzieć, że został potraktowany nieco po macoszemu – gdyby nie to, że jego wejście na scenę następuje w momencie newralgicznym: towarzyszy pierwszemu pojawieniu się Nerona po śmierci Seneki. Trudno uniknąć patrzenia na te dwie sytuacje jako na wzajemnie się oświetlające⁵. W ten sposób są one zresztą interpretowane w wielu inscenizacjach, w których Lukan przedstawiany jest jako poniekąd „tańczący na grobie” filozofa. Tak dzieje się na przykład w realizacji Jeana-Pierre’a Ponnelle’a prowadzonej przez Nikolausa Harnoncourta (przygotowanej dla teatru w Zürichu w 1977 roku)⁶; podobnie rzecz się ma w spektaklu Michaela Hampe, pod batutą René Jacobsa (Schwetzinger Festspiele, 1993), gdzie Neron i Lukan wchodzą na scenę, na której w „wannie”, stanowiącej zagłębienie w biegunie kuli ziemskiej, wciąż jeszcze spoczywa martwy Seneka – i podkreślają swe emocje licznymi, bachicznymi toastami, co jakiś

² Edycja: Giovanni Francesco BUSENELLO, *Delle hore ociose*, Venice, Giulini 1656.

³ Zob. E. OBNISKA, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 477-482.

⁴ Tamże, s. 507. Przedruk sceny w wersji Busenella znajduje się w pracy Piotra URBAŃSKIEGO *Seneka i Lukan w inscenizacjach „L’Incoronazione di Poppea”*, [w:] TENŻE, „David musicus” i inne studia z pogranicza tradycji antycznej i historii opery, Kraków 2014, s. 70-72.

⁵ Przypomnijmy, że w wersji drukowanej libretta z 1656 roku między pożegnaniem Seneki z *familiari* (sc. III) a spotkaniem Lukana z Neronem (sc. VI) znajdują się dwie sceny – scena IV, w której Chór Cnót zaprasza Senekę do nieba (*Liete et ridente...*), oraz scena V, w której zalecają się do siebie Paź i Panienka (*Tento un certo non so che...*). Scena IV nie została umuzyczniona ani w zapisie weneckim, ani neapolitańskim; scena V w wersji weneckiej istnieje w formie skróconej w stosunku do libretta. Niezależnie jednak od tego, czy rozmowa Pazia z Panienką zostanie usunięta czy też nie, scena z Lukanem jest pierwszą, w której widzimy Nerona po śmierci filozofa. W niniejszej interpretacji traktuję scenę zalotów Pazia i Panienki jako integralny fragment dzieła, mający istotny walor interpretacyjny, stanowi ona bowiem – jak postaram się ukazać – swoisty kontrapunkt dla sceny VI, nie zmieniając wprawdzie zasadniczo jej wymowy, ale uwypuklając niektóre jej aspekty. Tekst libretta podaję za: <http://www.librettidopera.it/zpdf/incopop.pdf>

⁶ Por. przegląd inscenizacji tej opery dokonany przez Piotra Urbańskiego (*Seneka i Lukan...*, s. 52-69).

czas spoglądając uważnie na ciało filozofa, jakby dla upewnienia się, że naprawdę już nie żyje.

To, że w obrębie świata przedstawionego opery Lukan nie jest – poza tą jedyną sceną – w żaden sposób charakteryzowany, sprawia, że aby doprecyzować kontekst interpretacyjny, trzeba odwołać się do wiedzy pozaoperowej, czyli przede wszystkim sięgnąć do źródeł informacji, z których korzystał librecista.

Naczelnym źródłem jest oczywiście Tacyt, a zwłaszcza jego *Roczniki* (wskazane przez samego Busenello) oraz *Dialog o mówcach*. Z nich dowiadujemy się, że Lucanus Annaeus, bratanek Seneki i współwychowanek Nerona, był cenionym poetą. Jego twórczość cieszyła się taką renomą, że Tacyt w *Dialogu o mówcach* wymienia go niejako „jednym tchem” obok Horacego i Wergilego, stawiając jego utwory za wzór poetyckiej piękności⁷. Być może właśnie poetyckie talenty Lukana stały się przyczyną zepsucia jego relacji z Neronem; Tacyt podaje, że „Neron sławę jego poematów tłumił i daremnie usiłując mu dorównać, zabronił mu się nimi popisywać”⁸, w wyniku czego Lukan powziął do cesarza nienawiść i zaangażował się w spisek Pizona, który przypłacił śmiercią – został zmuszony do samobójstwa w roku 65, a więc w tym samym okresie, co Seneka. Jego postawa po wykryciu spisku nie była zresztą godna podziwu – „zwiedziony przyrzeczeniem bezkarności” w zamian za denuncjację, doniósł o udziale w spisku swojej matki, Acylii⁹.

⁷ TACYT, *Dialog o mówcach*, [w:] *Dzieła*, tłum. S. Hammer, t. II, Warszawa 1957, s. 21.

⁸ TACYT, *Roczniki*, [w:] tamże, t. I, s. 463. Wszystkie cytaty w polskim tłumaczeniu podaję dalej za tym wydaniem, stosując skrót *Roczniki* i podając numer strony.

„Lucanum propriae causae accendebant, quod famam carminum eius premebat Nero prohibebatque ostentare, vanu adsimulatione”, <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann15.shtml> (XV, 49). Cytaty łacińskie podaję dalej za tą edycją internetową, stosując skrót *Annales* i podając numer księgi oraz akapitu.

⁹ *Roczniki*, s. 469.

„Lucanus Quintianusque et Senecio diu abnuere: post promissa impunitate corrupti, quo tarditatem excusarent, Lucanus Aciliam matrem suam, Quintianus Glitium Gallum, Senecio Annum Pollionem, amicorum praecipuos, nominavere” (*Annales* XV, 56).

Nota bene Tacyt, niekryjący potępienia dla postawy Lukana, niejako w kontrapunkcie do niej oraz tych, którzy podobnie jak poeta, chcąc ratować własną skórę, denuncjowali najbliższych przyjaciół, wspomina o niezłomnej Epicharis, która nawet na mękach nie wydała współspiskowców:

„at illam non verbera, non ignes, non ira eo acrius torquentium, ne a femina spernerentur, pervicere, quin obiecta denegaret. sic primus quaestionis dies contemptus. postero cum ad eosdem cruciatus retraheretur gestamine sellae (nam dissolutis membris insistere nequibat), vincolo fasciae, quam pectori detraxerat, in modum laquei ad arcum sellae restricto indidit cervicem et corporis pondere conisa tenuem iam spiritum expressit, clariore exemplo libertina mulier in tanta necessitate alienos ac prope ignotos protendendo, cum ingenui et viri et equites Romani senatoresque intacti tormentis carissima suorum quisque pignorum proderent” (*Annales* XV, 57) / „wyzwolenica i kobieta, która chwalebnym przykładem w tak wielkiej udręce obcych i prawie nieznanym osłaniała, podczas gdy

Niezależnie jednak od niechlubnego zachowania w czasie śledztwa, poeta potrafił nadać godny i artystyczny wymiar swojej śmierci, o czym wiemy z relacji Tacyta:

Exim Annaei Lucani caedem imperat is profluente sanguine ubi frigescere pedes manu-
sque et paulatim ab extremis cedere spiritum fervido adhuc et compote mentis pectore
intellegit, recordatus carmen a se compositum, quo vulneratum militem per eius modi
mortis imaginem obisse tradiderat, versus ipsos rettulit, eaque illi suprema vox fuit¹⁰.

Ów opis konania, w którym poezja niejako uzupełnia, komentuje i stymuluje rzeczywistość, wydaje się bardzo znaczący w związku z tym, jak Lukan został przedstawiony w operze. Posłużenie się w chwili śmierci autocytatem ukazuje tendencję do teatralizacji i poetyzacji rzeczywistości, a przede wszystkim – do niemal bezpośredniego przekuwania doświadczeń życiowych w wizję poetycką – i *vice versa*; do traktowania poezji jako zwierciadła chwili bieżącej – i odwrotnie. W ten sposób poezja nadaje sens doraźnym zdarzeniom, dokonując ich uwznioślenia oraz – w intencji poety – niewątpliwie także uwiecznienia.

Tacyt nie podaje, jaki tekst przywołał umierający Lukan; jest jednak w *Farsalii* fragment opisujący śmierć Domicjusza, z którym poeta mógłby się utożsamić, dobrze pasujący do sytuacji:

Mors tamen eminuit clarorum in strage uirorum
pugnacis Domiti, quem clades fata per omnis
ducebant: nusquam Magni fortuna sine illo
succubuit. uictus totiens a Caesare salua
libertate perit: tunc mille in uolnera laetus
labitur ac uenia gaudet caruisse secunda.
uiderat in crasso uersantem sanguine membra
Caesar, et increpitans ‚iam Magni deseris arma,
successor Domiti; sine te iam bella geruntur‘
dixerat. ast illi suffecit pectora pulsans
spiritus in uocem morientiaque ora resoluit.

wolno urodzeni i mężczyźni, rycerze rzymscy i senatorowie, nie tknięci torturami, jeden po drugim najdroższe sercu osoby zdradzali” (*Roczniki*, s. 469).

¹⁰ *Annales* (XV, 70).

„Następnie rozkazuje stracić Anneusza Lukana. Kiedy ten w miarę upływu krwi poczuł, że ziębną mu nogi i ręce i że stopniowo z kończyn życie ustępuje, podczas gdy on myślami włada i serce dotąd mu bije, przypomniał sobie ustęp ułożonego przez siebie poematu, w którym opowiedział, jak ranny żołnierz skonał przez wyobrażenie sobie tego rodzaju śmierci, i te właśnie wiersze zarecytował, a były to ostatnie jego słowa” (*Roczniki*, s. 476-477).

Wydaje się, że tłumaczenie jest w tym miejscu nieco mylące; nie chodzi chyba o to, że skonał przez wyobrażenie sobie tego rodzaju śmierci – ile o to, że umierał śmiercią podobnego rodzaju „na obraz” tej ukazanej w poezji – czyli przez upływ krwi.

‘non te funesta scelerum mercede potitum
 sed dubium fati, Caesar, generoque minorem
 aspiciens Stygias Magno duce liber ad umbras
 et securus eo: te, saeuo Marte subactum,
 Pompeoque grauis poenas nobisque daturum,
 cum moriar, sperare licet.’ non plura locutum
 uita fugit, densaeque oculos uertere tenebrae¹¹.

Informacji biograficznych na temat Lukana jest dość sporo, jednak mają one ograniczoną użyteczność, gdyż Busenello, zgodnie z praktyką epoki, prezentował swobodny i twórczy stosunek do materiału historycznego (co zresztą sam zaznacza w *Argomento* do libretta¹²). Kondensacja zdarzeń w operze, która przedstawia w obrębie jednego dnia – od świtu do zmierzchu – historię rozciągającą się w rzeczywistości na kilka lat, uniemożliwia konsekwentne usytuowanie losów Lukana

¹¹ M.A. LUCANUS, *De bello civili sive Pharsalia*, VII, 599-616.

Wszystkie łacińskie cytaty z tego dzieła podają za: <http://www.thelatinlibrary.com/lucan/lucan7.shtml>, oznaczając numer księgi i wersu.

Ale w tej masie znakomitości wybija się śmiercią
 Dzielny Domicjusz, którego losy wiodły
 Przez wszystkie nieszczęścia. Nigdzie Fortuna Wielkiego
 Nie ulegała bez jego szkody. Tylekroć przez Cezara pobity
 Zmarł jednak nie tracąc wolności: tutaj wśród ran tysiąca
 Padł szczęśliw i rad, że drugi raz z jego nie korzystał łaski.
 Ujrzał go Cezar, jak w gęstej krwi tonął, i tymi go karcił
 Słowami: Opuszczasz już wojska Wielkiego, Domicjuszu,
 Ty mój następcu! Bez ciebie już wojnę się wiedzie”.
 Tak Cezar. A jemu w piersi jeszcze starczyło oddechu,
 By usty konającymi tyle mu powiedzieć: „Nie widzę, Cezarze,
 Byś dosięgnął nieszczęsnej nagrody za zbrodnie;
 Los twój niepewny, bo marniejszy niż zięcia
 A ja do cieniów stygijskich idę bezpieczny i wolny
 Pod wodzą Wielkiego. Umieram, lecz śmiem mieć nadzieję,
 Że ty przez Marsa srogiego pobity ciężką zapłacisz karę
 Pompejuszowi i mnie!” – Po tych słowach opuściło go życie
 I gęste ciemności okryły wywrócone oczy –

Wszystkie cytaty z polskiego tekstu *Farsalii* podają według przekładu M. Brożka, dostępnego na stronie: <http://biblioteka.kijowski.pl/antyk%20rzymski/06.%20lucan%20marek%20anneusz%20-%20wojna%20domowa.pdf>

¹² „Nerone innamorato di Poppea, ch’era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d’Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Mà qui si rapresenta il fatto diverso” („Neron zakochany w Poppei, która była żoną Ottona, wysłał go pod pretekstem ambasadorowania do Luzytani, aby cieszyć się ukochaną, jak przedstawia to Korneliusz Tacyt. Ale tutaj rzecz przedstawiona jest inaczej”). Tekst włoski podają za: P. URBAŃSKI, *Seneka i Lukan...*, s. 70, tłum. I.P.

względem innych osób oraz stawia pod znakiem zapytania możliwości jego charakterystyki poprzez pryzmat stosunków interpersonalnych. Trudno stwierdzić na przykład, na jakim etapie życia, kariery oraz stosunków z Neronem znajduje się Lukan, kiedy pojawia się na scenie u jego boku. Czy nienawidzi już cesarza, czy też sekunduje jego trumfowi? Uwzględniając historyczną bliskość śmierci Lukana i Seneki, można by przypuszczać, że operowy poeta czuje zbliżające się niebezpieczeństwo i jest przerażony. Libretto nie daje jednak jasnych sygnałów, że Lukan się boi; w świecie przedstawionym opery nie ma też powodów do strachu, gdyż Seneka umiera nie z powodów politycznych, lecz dlatego że stanowi przeszkodę dla realizacji planów Poppei, jego śmierć nie implikuje więc zagrożenia życia Lukana. Ale w kontekście świeżej (w operze) pamięci o śmierci Seneki wydaje się prawdopodobne, że Busenello zbudował ten epizod jako moment załamania się relacji przyjacielskiej między poetą a Neronem, a w każdym razie przynajmniej utraty zaufania do cesarza, który realizacji miłosnych pragnień nie waha się okupić życiem wychowawcy i mistrza.

Jeden fakt wydaje się przy tym niewątpliwy – to, że Lukan jest poetą i partneruje w tej scenie Neronowi przede wszystkim jako poeta. Wynika to niedwuznacznie z ich dialogu, znajdując potwierdzenie w zapleczu kulturowym opery, w czasie i miejscu jej powstania. Lukan dla włoskich humanistów to nie tylko bohater *Roczników*, lecz chyba głównie bohater Dantego. W *Boskiej komedii* został przedstawiony wśród głównych poetów starożytności: w czwartej pieśni *Piekle* pojawia się w towarzystwie Homera, Horacego i Owidiusza, jako „jednaki dostojęstwem” z nimi¹³. Ernst Robert Curtius, zastanawiając się nad przyczynami, dla których Lukan znalazł się w tym gronie najwybitniejszych, wymienia kilka powodów:

Lukan był wirtuozem napuszonego patosu i horroru, ale poza tym był biegły w sprawach świata podziemnego i czarów. W dodatku jego dzieło było tekstem źródłowym do dziejów wojny domowej w Rzymie; był on również panegirystą surowego Katona z Utyki, którego Dante umieścił jako strażnika u podnóża Góry Czyścowej¹⁴.

Która z tych cech twórczości Lukana mogła skłonić Busenella do wprowadzenia jego postaci do *Koronacji*? (zakładając oczywiście, że przeprowadzona przez Curtiusa charakterystyka historyczno-kulturowego uwarunkowania recepcji *Farsalii* jest trafna¹⁵). Jeśli wybierać spośród wyznaczników podanych przez nie-

¹³ A. DANTE, *Boska komedia; Piekło IV*, w. 88-91, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 40.

¹⁴ E.R. CURTIUS, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 23-24.

¹⁵ Recepcja Lukana zmieniała się przez wieki, jednak niezmiennie podkreślano mało „klasyczny” (w rozumieniu winckelmannowskim) charakter eposu i specyficzną atmosferę świata w niej

mieckiego badacza, wątpliwe wydają się patos i horror, bowiem ani Busenello, ani Monteverdi nie byli skłonni odwoływać się do tego typu estetyki. Tym, co mogło inspirować Busenella, jest natomiast głęboko pesymistyczny wydźwięk opowieści Lukana o wojnie domowej, w której poeta opiewał „prawo zbrodni przyznane” („iusque datum sceleri”¹⁶), a także prezentowana przezeń wizja świata, w którym człowiek jest bezwolny wobec Fatum i w którym racja jest zawsze po stronie zwycięzców. I tu dochodzimy do drugiej grupy informacji na temat Lukana, tych mianowicie, które Busenello mógł czerpać bezpośrednio z jego twórczości, przede wszystkim właśnie z *Farsalii*, którą proponuję potraktować jako główną przesłankę charakterystyki pośredniej jej autora – gdyż wobec swobodnego podejścia librecisty do faktów biograficznych własne teksty poety wydają się istotniejszym punktem odniesienia.

Farsalia, opowieść o wojnie domowej, na poziomie ideowym tradycyjnie była odczytywana jako pochwała stoicyzmu, uosobionego w postaci Katona (co widać choćby w przywołanej wypowiedzi Curtiusa), chociaż zwracano też uwagę na niejednoznaczny charakter owej pochwały. W kontekście opery owa ambiwalencja nabiera szczególnego wymiaru, jako że zarówno idee stoickie obecne w *Farsalii*, jak i postać ich reprezentanta – Katona – pozornie odsyłające bezpośrednio do myśli Seneki, w istocie zostały przez Lukana poddane swoistej rewizji. W tej perspektywie Busenello jawi się jako wyjątkowo wnikliwy czytelnik i interpretator *Farsalii*.

Już w pierwszych wersach tego poematu napotykamy fragment, który może sporo powiedzieć na temat charakteru Lukana jako nadwornego poety Nerona, jego relacji z cesarem oraz jego założeń światopoglądowych:

Quod si non aliam uenturo fata Neroni
 inuenere uiam magnoque aeterna parantur
 regna deis caelumque suo seruire Tonanti
 non nisi saeuorum potuit post bella gigantum,
 iam nihil, o superi, querimus; scelera ipsa nefasque
 hac mercede placent. Diros Pharsalia campos
 inpleat et Poeni saturentur sanguine manes,
 ultima funesta concurrant proelia Munda,
 his, Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores

przedstawionego; jak pisał na początku wieku XX Stanisław Sławiński: „Te cechy utworu Lukana: wybór tematu, patos, osobisty, liryczny stosunek autora do wizji artystycznej; malowniczość stylu (a do tego muzykalność wiersza), świat guseł i czarów – wszystko to sprawia, że, w przeciwieństwie do spokojnej, klasycznej epopeji Wirgiljusza, możemy za Pichon’em [sic] nazwać *Farsalję* epopeją romantyczną” („*Farsalja*” Lukana w przekładach polskich XVII wieku, Kraków 1929, s. 5).

¹⁶ *Pharsalia*, I, 2.

accedant fatis et quas premit aspera classes
 Leucas et ardenti seruilia bella sub Aetna,
 multum Roma tamen debet ciuilibus armis
 quod tibi res acta est¹⁷.

[...]

Sed mihi iam numen; nec, si te pectore uates
 accipio, Cirrhaea uelim secreta mouentem
 sollicitare deum Bacchumque auertere Nysa:
 tu satis ad uires Romana in carmina dandas¹⁸.

Mamy w tym fragmencie do czynienia z tradycyjnym, choć zdecydowanie hiperbolicznym (i dlatego przez niektórych komentatorów uznanym za ironiczne) pochlebstwem. Skierowane jest ono do Nerona jako cezara, który był także – nie zapominajmy – nieobliczalnym, groźnym i – jak twierdzi Tacyt – zazdrosnym konkurentem w dziedzinie poezji. Ale mamy także szczególną wizję historiozoficzną, częściowo zapewne wypracowaną na potrzeby frazy panegirycznej, częściowo jednak niezależną od niej. Lukan, głosząc pochwałę władzy cezara, a zarazem podejmując trudny temat bratobójczej walki, która umożliwiła ustanowienie tego typu rządów, przedstawia wizję rzeczywistości, którą można, oczywiście upraszczając, ująć w formułę „cel uświęca środki”. Wydaje się, że pod tym względem *Farsalia* dobrze odzwierciedla nie tylko klimat wojny domowej, ale i niezdrowy klimat panowania Nerona. Charakterystyczna dla Lukana *terribilità*, o której wspomina Curtius – uderzające w *Farsalii* upodobanie do scen mrocznych, liczne wątki związane z czarami, frenetyczne opisy cierpienia, tortur i śmierci – wydają

¹⁷ *Pharsalia*, I, 33-45.

Lecz jeśli losy tu innej nie znalazły drogi
 Do przyszłej władzy Nerona – a drogo się płaci za wieczne
 Bogów władanie – i jeśli niebo służyć Grzmiącemu nie mogło
 Inaczej, jak tylko po wojnie z Gigantów srogością,
 To skargi nasze – o, bogi! – już milkną: te zbrodnie bezbożne
 Warte są takiej nagrody. Niech pola Farsalii okropne
 Przesiąkną krwią! Niech się many nią sycą punickie!
 Niech pod Mundą daleką bitwy mordercze się toczą,
 Niech się do nieszczęść tych Cezar przyłączy, i głód peruzuński,
 I mutyńskie cierpienia, i floty ucisk u groźnej Leukady,
 I bój pod ognistą Etną niewolniczy!

¹⁸ *Pharsalia*, I, 63-66.

Lecz dla mnie już jesteś ty bogiem; tak czuje to wieszcz
 Me serce. Nie chciałbym więc trudzić ni boga, co objawia
 Cyrrejskie tajemnice, ni Bakcha odwracać od Nysy:
 Ty mi wystarczasz, by we mnie do pieśni o Rzymie tchnąć siły.

się reakcją na rzeczywistość, z którą Lukan obcował, a nie tylko próbą poetyckiej rekonstrukcji czasów minionych.

Liczne są także w poemacie refleksje na temat tego, co dziś nazywamy absurdem rzeczywistości; liczne świadectwa zwątpienia w rację bytu logiki humanitarnej oraz pesymistycznej oceny natury ludzkiej. Świat przedstawiany przez Lukana to arena nieustającej gry sił, w której rację mają zwycięzcy, a afirmacja rzeczywistości jest możliwa jedynie przy zachowaniu postawy cynicznej. Opisywane przez poetę zdarzenia zdają się dowodzić, że rzeczywistość jest domeną chaosu, nieokiełzanego ani przez porządek boski, ani przez ludzkie prawa. Dowodem na to jest nie tylko wojna Cezara z Pompejuszem, lecz i inne epizody z historii Rzymu, na przykład opanowanie Rzymu przez Gajusza Mariusza:

[...] nulli sua profuit aetas:
non senis extremum piguit uergentibus annis
praecepisse diem, nec primo in limine uitae
infantis miseri nascentia rumpere fata.
crimine quo parui caedem potuere mereri?
sed satis est iam posse mori. Trahit ipse furoris
impetus, et uisum lenti quaesisse nocentem¹⁹.

W świecie poematu Lukana odlegli, nieprzewidywalni, niesprawiedliwi bogowie nie są żadną ostoją, czego dowodzi akt bezkarnego wycięcia świętego gaju przez Cezara:

[...] quis enim laesos inpune putaret
esse deos? seruat multos fortuna nocentis
et tantum miseris irasci numina possunt²⁰.

Kod etyczny ulega w *Farsalii* raz po raz zakwestionowaniu poprzez ukazanie okrucieństwa i bezkarności, które zdają się podważać wiarę w kategorię spra-

¹⁹ *Pharsalia*, II, 104-110.

– – Nikogo wiek nie ratował.

Bezlitośnie ważono się starcom w lecich podeszłym

Ostatnie dni ukrócić, czy dzieciom nieszczęsnym

U progu życia przerywać ich losów zaczątki.

Jakąż to winą na śmierć mogło niemowlę zasłużyć?

Mogło już umrzeć – i to wystarczyło! Wciągał je szалу

Sam pęd. Bo szukać winnych zdało się gnuśnością.

²⁰ *Pharsalia*, III, 447-449.

[...] bo któż by wierzył, że bogów obrażać

Można bezkarnie? Ale Fortuna ratuje niejednego z winnych,

A bóstwa potrafią się gniewać jedynie na biednych.

wiedliwości, przyznając rolę wiodącą – i zwycięską – namiętnościom, ambicjom i pragnieniom możliwych. Gdy skonfrontujemy świat przedstawiony tego poematu ze światem opery, tekst Lukana jawi się jako swoista „szkoła rozczarowania”, do której mógł nawiązywać Busenello, tworząc w *Koronacji* wizję uderzającą arbitralnym podejściem do historii, przekonaniem o słabości ludzkiej natury oraz immoralizmem – wizję Nerona i Poppei jako pary kochanków, których namiętność ilustruje dewizę *amor vincit omnia*.

Gdyby fabuła Busenella traktowała o fikcyjnym cesarzu, w fikcyjnym imperium, wrażenie niestosowności miłosego triumfu wiarołomnej żony i tyrana-mordercy byłoby zapewne znacznie mniejsze. Ale Busenello, jak można wnioskować z prologu opery, nie zamierzał ukazać triumfu miłości idealnej. Wręcz przeciwnie – ukazuje wszechstronnie, jak działa i do jakich zachowań motywuje ludzi Miłość (personifikowana jako można bogini). Ów z założenia realistyczny (w sensie: zgodny z posiadaną znajomością ludzkiej natury) obraz współtworzy muzyka, ilustrując, jak łatwo w wiele rzeczy uwierzyć i o wielu rzeczach zapomnieć, jeśli się jest pod wpływem Miłości. Szczególne znaczenie i wymowę ma finałny duet (*Pur ti miro...*), demonstrujący (zwłaszcza na poziomie muzycznym, słowa są tu bowiem proste) urok miłosego zjednoczenia, które z perspektywy Nerona i Poppei warte jest wszelkich padających w operze ofiar i popełnianych niesprawiedliwości. Demonstrujący – ale to nie znaczy, że afirmujący. Jak słusznie zauważyła Ewa Obniska:

Monteverdi pisząc *Koronację Poppei* odczuwał zapewne siłę namiętności Nerona i Poppei i dlatego muzyka, jaką obdarza tę zbrodniczą parę (zwłaszcza zaś Nerona) jest porywająca. Gdy rozbrzmiewa, każe zapomnieć o wszystkich popełnionych w imię tej namiętności zbrodniach i rozkoszować się jedynie jej czystym pięknem. To oczywisty dowód potęgi geniuszu sędziwego twórcy, a nie przyczynek do naszej wiedzy o jego poglądach moralnych²¹.

W ten sposób Monteverdi nie tyle może usprawiedliwia Nerona, ile pozwala go zrozumieć. Uzasadnione wydaje się w związku z tym przypuszczenie niektórych komentatorów, że wymowa moralna opery tworzy się właśnie poprzez zdziwienie, jakie rodzi konfrontacja wiedzy o późniejszych tragicznych losach Poppei i Nerona ze scenicznym obrazem ich miłosego triumfu²² – moral nie ma więc charakteru immanentnego, lecz kontekstowy. Taka sztuka, w której odbiorca jest skonfrontowany z siłą miłosej namiętności wyrażonej doskonałą muzyką, zara-

²¹ E. OBNISKA, *Claudio Monteverdi...*, s. 475.

²² Zob. np. T. CARTER, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven 2002, s. 270-272.

zem znając finał jej działań, może być nawet uznana za skuteczniejszą przestrożę, niż występuk ukazany bez uroku, a więc łatwy do racjonalnego odrzucenia, ale nieodpowiadający rzeczywistości doświadczeniu.

Charakter *Farsalii* i zawarty w niej obraz świata, znakomicie korespondujący ze światem przedstawionym w *Koronacji*, uzasadnia wprowadzenie do opery właśnie Lukana, jako twórcy prezentującego równie pesymistyczną wizję rzeczywistości, a zarazem dostarczającego – i w rzeczywistości, i w librecie – swoistej legitymizacji niemoralnym poczynaniom Nerona²³. Oczywiście stworzona przez Busenello rzeczywistość, w której rządzi nie prawość i rozum, lecz pragnienia i namiętności, nie została zapewne wyprowadzona jedynie z tego poematu. *Farsalia* raczej współgra z innymi impulsami, jakie ukształtowały dość pesymistyczny, poddany prawu relatywizacji i zasadniczo cyniczny, a zarazem tragiczny światopogląd librecisty; zresztą światopogląd w epoce baroku – okresie niepokoju i ścierania się sprzecznych wartości – dość powszechny. Zwracała już na to uwagę m.in. Ewa Obniska, która charakteryzując teksty Busenella, pisała o charakteryzującej je ciemnej wizji świata, zdominowanego przez egoistyczne pragnienie zaspokojenia własnych interesów i potrzeb, świata rządzonego przez tych, których atrybutem jest nie prawo moralne do władzy, lecz siła²⁴.

Ale nie tylko pokrewieństwo światopoglądowe uzasadnia wprowadzenie przez Busenello do sztuki Lukana. Równie innym istotnym impulsem był – jak się zdaje – namysł librecisty nad rolą i istotą twórczości poetyckiej.

Busenello był nie tylko dramaturgim, lecz także poetą – autorem utworów drobniejszych²⁵, obecnie praktycznie zapomnianych, ale wartych uwzględnienia w kontekście *Koronacji*. Busenello bowiem to **poeta przedstawiający poetę**, a więc otwierający perspektywę autotematyczną.

Zarówno Lukan, jak i Busenello działali na pograniczu poezji i polityki, przy czym dla Lukana była to raczej – ze względu na sytuację, w której wzrastał i żył oraz powinowactwa nie zawsze z wyboru – konieczność, podczas gdy w przypadku Busenella mamy raczej do czynienia ze świadomą decyzją. Obniska pisze wręcz, że jego „niespełnione ambicje polityczne znalazły ujście w poezji”²⁶. Trudno stwierdzić z całą pewnością, czy istotnie możemy mówić o tego typu

²³ „Dysponując nawet garścią informacji o autorze *Farsalii* wciąż trudno zrozumieć, dlaczego w *Koronacji Poppei* staje się on partnerem Nerona w zmysłowym duecie chwającym piękno Poppei” pisał Piotr Urbański (*Seneka i Lukan...*, s. 50); w świetle tekstu poematu wybór Lukana na partnera śpiewu Nerona po śmierci Seneki wydaje się jednak uzasadniony.

²⁴ E. OBNISKA, *Claudio Monteverdi...*, s. 469.

²⁵ P.J. SMITH, *The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.

²⁶ E. OBNISKA, *Claudio Monteverdi...*, s. 469.

kompensacji; niemniej jednak Busenello, uczeń i następca wielkich humanistów poprzedniej epoki, był podobnie jak oni człowiekiem wszechstronnych zainteresowań i ogromnej kultury, która znajdowała ujście w wielu formach aktywności. Nie można naturalnie uznawać postaci Lukana w *Koronacji* za autoportret librecisty, ale przedstawiony w duecie z Neronem splot władzy i poezji wydaje się znaczący.

W interpretacji muzycznej Monteverdiego scena stworzona przez Busenella uległa daleko idącym zmianom, zdecydowanie modyfikującym jej sens. Pierwszą i zasadniczą z tych zmian wydaje się usunięcie postaci Petroniusza i Tygellinusa oraz (częściowa) przemiana wygłaszanych przez nich kwestii w partię Lukana. Taka intymizacja sytuacji umożliwia zacieśnienie i intensyfikację relacji między cezarem i jego poetą oraz nadanie jej dominanty literackiej, a zarazem pewne „oczyszczenie” Nerona, zwłaszcza przez usunięcie wyjątkowo (historycznie rzecz biorąc) niesympatycznej postaci Tygellinusa. Drugą zasadniczą modyfikacją dokonaną przez Monteverdiego jest segmentacja i redystrybucja w kompozycji muzycznej słów bohaterów, którzy w tekście Busenella wypowiadają zwarte partie. W wersji drukowanej libretta najpierw Neron zwraca się do Lukana z poleceniem tworzenia pieśni miłosnych, następnie Lukan wygłasza stosowną partię pochwał, po czym swoją pieśń prezentuje Neron – i są to „utwory” niezależne, każdy z poetów wykazuje się własną inwencją, każdy tworzy niejako „osobno”, choć w nawiązaniu do drugiego. Natomiast opracowanie muzyczne Monteverdiego nadaje scenie charakter żywego dialogu, sytuując Nerona w sytuacji specyficznego „ucznia” Lukana; towarzystwo i pomoc poety wydają mu się w sytuacji po zamordowaniu Seneki niezbędne:

Hor che Seneca é morto,
Cantiam, cantiam Lucano,
amorose canzoni [...] (141)²⁷

Uwolnwszy się od nacisków i potępienia niewygodnego nauczyciela-moralisty, Neron, zamiast pospieszyć radośnie do Poppei, zwraca się do Lukana, proponując mu wspólne poetyzowanie na temat miłości. Takie zachowanie, na pierwszy rzut oka zastanawiające, ma jednak psychologiczne uzasadnienie. Scena z Lukanem rozszerza znacząco charakterystykę cezara, przypominając o jego poetyckich ambicjach – przy czym twórczość literacka Nerona nie jest przez Busenello przedstawiona jako chorobliwa ambicja, każąca mu bezwzględnie usuwać konkurentów czy nawet – jak głosi legenda – nakazywać spalenie Wiecznego Miasta. Przedstawiona jest jako próba znalezienia ujścia dla miłosnego uniesienia, lecz także jako sposób

²⁷ „Teraz, kiedy Seneka nie żyje, / śpiewajmy, śpiewajmy Lukanie / miłosne pieśni” (tłum. I.P).

na pokrycie świadomości, że oto Seneka nie żyje – że usunięta została ostatnia przeszkoda na drodze do połączenia z Poppeą, ale cena za jej usunięcie była bardzo wysoka. Owe *amorese canzoni*, które rozpoczyna Neron, nie tylko wyrażają uczucie do Poppei, lecz także – czy też może raczej przede wszystkim – mają za zadanie pomóc w przepracowaniu następstwa tej miłości, jaką jest śmierć nauczyciela i mistrza Neronowej młodości. Pieśni mają, przynajmniej w pewnym stopniu, „oswoić” wyrok śmierci wydany na filozofa poprzez pochwałę Miłości, która usunięcie Seneki uzasadnia i czyni koniecznym²⁸. Toteż można postrzegać jego rozmowę z Lukanem nie tylko jako miłosną celebrację czy też jako wyraz triumfu i orgiastycznej radości, godnej cesarskiego, dekadentckiego Rzymu²⁹, lecz przede wszystkim jako reakcję na doświadczenie, jakim było dla Nerona wysłanie Seneki na śmierć, uświadamiające mu potęgę namiętności, w której niewoli się znalazł. Twórczość poetycka jest symptomem samopoznania, ale i próbą samousprawiedliwienia, a emocjonalność, by nie rzec: histeryczność tej sceny nie stanowi jedynie wyrazu zepsucia, lecz także wyraz świadomości uwięzienia w mocy własnych uczuć, co Neron ilustruje okrzykiem: „Ahi, destino!” („O, przeznaczenie!”). Poezja zostaje w operze, podobnie jak Cnota i Fortuna, zdominowana przez Miłość i służy jej sprawom, ale zarazem ją diagnozuje.

Pozostawiam na marginesie kwestię potencjalnie homoerotycznego charakteru relacji między Neronem i Lukanem, chętnie ostatnio eksponowaną przez reżyserów i w kontekście antycznym niejako standardową, lecz w **poetyckim** układzie zależności między Lukanem i Neronem mało istotną. Zakładam przy tym – z pełną świadomością, że idę wbrew twierdzeniom wielu komentatorów – że owa „twarz”, owe „usta i oczy”, opiewane przez obu bohaterów, należą do Poppei, a nie do żadnego z nich. Po pierwsze – dlatego, że związek erotyczny między cezarem i jego przyjacielem nie miał powodu – w antycznym kontekście kulturowym – budzić

²⁸ Przypomnijmy, że Seneka stoi na drodze nie tylko Nerona, ale i Oktawii. Głosząc hasła umiaru i powściągliwości, przeciwstawia się zarówno miłosnemu impulsowi cezara, jak i chęci zemsty jego małżonki. Toteż pełne pasji wystąpienie pазia Oktawii, którego nienawiść budzi „filosofo astuto” (scena VI, 48), można uznać za ekspresję ukrytych żalów samej imperatorowej, które zresztą ostatecznie biorą górę i kulminują w żądzy radykalnego usunięcia rywalki. To Neron skazuje Senekę na śmierć, ale Oktawia także ostatecznie odrzuca jego sposób widzenia całej sytuacji. Seneka jest więc przez Busenella przedstawiony jako **przeciwnik miłosnej pasji w każdej z jej wcieleń** – zarówno miłości zwycięskiej, jak i urażonej – i jako taki musi ponieść klęskę w operze, która demonstruje niezwyciężoną siłę tej bogini. Por. E. ROSAND, *Seneca and the Interpretation of „L’Incoronazione di Poppea”*, „Journal of the American Musicological Society” 1985, Vol. 38, No. 1, s. 34-71.

²⁹ Claudio Monteverdi, „L’Avant Scène Opéra”, nr 224: *Le Couronnement de Poppée*, 2005, s. 75. W duchu takiej interpretacji utrzymany jest wspomniany już spektakl Michaela Hampe z 1993 roku.

żadnych zastrzeżeń Seneki, toteż jego śmierć w tej perspektywie nie miała powodów być źródłem ekstatycznej pieśni (a związek między jednym a drugim jest zaznaczony w pierwszym wersie dialogu: („Hor che Seneca é morto, / Cantiam...”)); po drugie – ze względu na brak użycia intymizującej formy drugiej osoby liczby pojedynczej, która pojawia się w pozostałych, ewidentnie miłosnych dialogach *Koronacji*. Przede wszystkim zaś w didaskaliach tej sceny podana jest wyraźna informacja, iż „Nerone intesa la morte di Seneca, canta amorosamente con Lucano poeta suo famigliare delirando nell’amor di Poppea” – śpiewa więc wprawdzie „miłośnię”, lecz napisane jest wyraźnie, że o miłości do Poppei.

Neron potrzebuje Lukana przede wszystkim dlatego, że sam nie potrafi wykorzystać katarskich możliwości tkwiących w poezji. To Lukan prezentuje większą „fachowość” poetycką, jest niejako przewodnikiem artystycznym cezara, rzec by nawet można – jego terapeutą. Ale tym samym staje się w pewnym sensie współnikiem jego zbrodni.

Intensywną ornamentykę muzyczną dialogu Nerona i Lukana można różnie interpretować – jako znak triumfalnej radości i ekspozycję siły, jako ekspresję miłosnego uniesienia, jako wyraz bachicznego rozpasania, bądź jako symptom histerycznego niepokoju. Nie ma zresztą potrzeby wykluczać którejkolwiek z tych opcji, zdają się one współistnieć, decydując o genialnej złożoności i psychologicznym prawdopodobieństwie tego fragmentu. W przyjętej tu perspektywie poetologicznej należy jednak koniecznie do wymienionych treści dopisać jeszcze jedną uwagę: ornamentyka służy zobrazowaniu działania poetyckiego rzemiosła, kunsztu, pracy artystycznej. Silne nasycenie partii wokalnych ozdobnikami można uznać za sygnał tego, co tradycyjna poetyka określała mianem „funkcji poetyckiej”.

Biorąc to pod uwagę, można nieco zrewidować pojawiający się niekiedy pogląd, że scena z Lukanem, aczkolwiek, jak to ujęła Ewa Obniska, „znakomita od strony zawartości muzycznej” jest „pod względem dramaturgicznym [...] zbędna”, jest jedynie „epizodem przynoszącym pełny tryumf żywiołu wokalnemu, dla ewolucji opery w Wenecji jakże typowy”³⁰. Piotr Urbański, podtrzymując częściowo ten pogląd, zastrzegł, że „[z] niejasnych jednak powodów scena ta była dla Monteverdiego istotna, skoro ingerencja w tekst Busenella poszła w tym miejscu najdalej”³¹. Oczywiście epizod ten nie wpływa na przebieg zdarzeń, ale jeśli pod pojęciem dramaturgii rozumiemy nie tylko posuwanie akcji naprzód, lecz również zmiany stanów ducha i postaw bohaterów, jest on bardzo ważny. Lukan, jako wytrawny poeta, podsuwa Neronowi stosowne frazy poetyckie, zarazem podsuwając

³⁰ E. OBNISKA, *Claudio Monteverdi...*, s. 507.

³¹ P. URBAŃSKI, *Seneka i Lukan...*, s. 48.

mu uspokajającą interpretację jego własnego stanu ducha – przedstawiając jego niepokój jako wywołany miłością a nie wyrzutami sumienia. Niepokój Nerona zostaje zrjonalizowany, jego wina – usprawiedliwiona, a on sam – ponownie odurzony miłością na tyle, by nie pamiętać już o Senecie. Z takim ujęciem sceny mogą – na pewnym poziomie alegoryczności – korespondować te, stosunkowo częste, wystawienia opery, w których bohaterowie przedstawiani są jako upijający się³² – nie należy jednak, jak sądzę, utożsamiać owego oszołomienia z cynicznym rozpasaniem. Neron jest ukazany w operze jako ofiara miłości, a strata Seneki – a tym samym utrata całego systemu wartości, który jego nauczyciel reprezentował – jest jedną z ważniejszych strat, które ponosi dla Poppei. I chociaż ostatecznie Neron przyznaje, że słowa nie są w stanie wyrazić tego, co czuje, to jednak poezja jako narzędzie swoistej terapii sprawdza się nieźle. Tym samym jednak traci swoją autonomię, rozbija ideał kalokagatii, oddając się na usługi rzeczywistości, a nie sytuując po stronie ideału, czyniąc w pełni uzasadnionymi zarzuty sformułowane przez Platona i jeden z zasadniczych punktów odniesienia dla dyskusji nad funkcją poezji zarówno w starożytności, jak i w czasach Busenello³³. Lukan nie jest oczywiście jedynym, który reprezentuje taką formułę poezji (zarówno Lukan historyczny, w *Farsalii*, jak i operowy, w improwizowanej z cezarem pieśni). Po jego stronie usytuować można choćby Eurypidesa, przedstawionego przez Arystofanesa w *Żabach* jako stronę w słynnym sporze o zadania poezji: Eurypides, na zarzuty Ajschylosa, że jego pisma ukazują, a tym samym propagują zło, odpowiada: „Przecież nie ja wymyśliłem mit o Fedrze: zło istniało”. „Tak, istniało” – przyznaje Ajschylos – „Lecz poeta winien zło omijać, kryć, / A nie szerzyć i zachwalać! Szkolarz uczy pacholęta, / Lecz mistrzem dorosłych ludzi jest poeta – więc my musim / Głosić zawsze ideały!”³⁴. Lukan wie, że nie jest w stanie być nauczycielem Nerona, podejmuje więc rolę jego rezonera.

Na koniec warto jeszcze zwrócić uwagę, iż poezja tworzona przez Nerona i Lukanę to nie poezja namysłu, lecz improwizacja – obserwujemy jej powstawanie na bieżąco. A improwizacja, rozkwitająca na przełomie XV i XVII wieku, stanowiła specyficzną odmianę twórczości poetyckiej, powstającą na zadany temat, który improwizator zobowiązany był opracować z jednakową biegłością, niezależnie

³² W librecie Busenella nie ma mowy o tym, że którykolwiek z bohaterów miałby pozostawać pod wpływem alkoholu, didaskalia informują jedynie, że Neron „canta delirando”. Słowo „delirando” – oznacza tu jednak raczej stan psychiczny.

³³ K. BARTOL, *Wypędzić poezję, wygnać poetów. Współczesne interpretacje platońskiego postulatów*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka 2012, nr 19(39), s. 13-29.

³⁴ ARYSTOFANES, *Żaby*, tłum. E. Cięglewicz, scena XVIII, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/arystofanes-zaby.pdf>, s. 62.

od tego, czy chodziło o pochwałę polityki możnego mecenasa, czy też o ukojenie opętanego miłością tyra. W takim wcieleniu chętnie była wykorzystywana także jako narzędzie propagandy. Nobilitowała każde zjawisko, ujmując je w wyrafinowaną formę³⁵. Ta amoralna formuła poezji doskonale pasuje do całości opery, w której muzyka przedstawia i wyraża, a nie ocenia.

BIBLIOGRAFIA

- Claudio Monteverdi, „L'Avant Scène Opéra”, nr 224: *Le Couronnement de Poppée*, 2005.
- ARYSTOFANES, *Żaby*, tłum. E. Cięglewicz, scena XVIII, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/arystofanes-zaby.pdf>
- BARTOL Krystyna, *Wypędzić poezję, wygnąć poetów. Współczesne interpretacje platońskiego postulat*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka 2012, nr 19(39).
- BUSENELLO Giovanni Francesco, *Delle hore ociose*, Venice 1656.
- CARTER Tim, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven 2002.
- CURTIUS Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. Andrzej Borowski, Kraków 1997.
- Dante ALIGHIERI, *Boska komedia*, tłum. Edward Porębowicz, Warszawa 1990.
- FABRI Paolo, *Monteverdi*, tłum. Tim Carter, Cambridge 1994.
- LUCANUS Marcus Annaeus, *De bello civili sive Pharsalia*; <http://www.thelatinlibrary.com/lucan/lucan7.shtml>
- LUKAN Marek Anneusz, *Farsalia*, tłum. Mieczysław Brożek, <http://biblioteka.kijowski.pl/antykw%20rzymski/06.%20lukan%20marek%20anneusz%20-%20wojna%20domowa.pdf>
- OBNISKA Ewa, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993.
- PUCHALSKA Iwona, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- ROSAND Ellen, *Monteverdi's last operas*, [w:] *The Cambridge Companion to Monteverdi*, red. John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge 2007.
- ROSAND Ellen, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley 2007.
- ROSAND Ellen, *Seneca and the Interpretation of „L'Incoronazione di Poppea”*, „Journal of the American Musicological Society” 1985, Vol. 38, No. 1.
- SMITH Patrick J., *The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.
- SPLAWIŃSKI Stanisław, „Farsalja” Lukana w przekładach polskich XVII wieku, Kraków 1929.
- TACITUS CORNELIUS, *Annales*, <http://www.thelatinlibrary.com/tacitus/tac.ann15.shtml>
- TACYT, *Dialog o mówcach*, [w:] *Dzieła*, tłum. Seweryn Hammer, t. II, Warszawa 1957.
- TACYT, *Roczniki*, [w:] *Dzieła*, tłum. Seweryn Hammer, t. I, Warszawa 1957.
- URBAŃSKI Piotr, *Seneka i Lukan w inscenizacjach „L'Incoronazione di Poppea”*, [w:] TENŻE, „David musicus” i inne studia z pogranicza tradycji antycznej i historii opery, Kraków 2014.

³⁵ Założenia i specyfikę improwizacji poetyckiej tego okresu starałam się pokrótce przedstawić w książce *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, w rozdziale: *Praktyki improwizacyjne w nowożytnej Europie (XV-XVIII)*, s. 25-54.

POEZJA, MUZYKA I SUMIENIE.
O LUKANIE W *KORONACJI POPPEI* GIOVANNIEGO FRANCESCO BUSENELLEGO
I CLAUDIO MONTEVERDIEGO

Streszczenie

W artykule rozpatrywana jest funkcja Lukana w strukturze dramaturgicznej *Koronacji Poppei*. Poeta, postać epizodyczna, okazuje się w głębszej analizie istotnym elementem w rekonstrukcji zaplecza ideowego dzieła Busenello i Monteverdiego. Służy temu lektura kontekstowa libretta opery w dwóch zasadniczych aspektach – biograficznym i literackim, w oparciu o dwie grupy związanych z Lukaniem źródeł tekstowych – pierwszą, na którą składają się informacje na temat jego życia i twórczości, i drugą, jaką stanowią jego własne utwory. Szczególną uwagę poświęcono analizie *Farsalii*, poematu wykazującego na poziomie ideowym liczne pokrewieństwa z librettem Busenello. Szczegółowa analiza kontekstów literackich uwidacznia również autotematyczny aspekt sceny z udziałem Lukana oraz pojawiające się w związku z nią kwestie moralnych aspektów twórczości poetyckiej.

Słowa kluczowe: opera XVII wieku; poezja łacińska; Claudio Monteverdi; Giovanni Francesco Busenello; Marcus Annaeus Lucanus; libretto operowe.

POETRY, MUSIC AND CONSCIENCE.
LUCANO FROM *THE CORONATION OF POPPAEA* BY GIOVANNI FRANCESCO BUSENELLO
AND CLAUDIO MONTEVERDI

Summary

The article discusses the role of Lucano in the dramatic structure of *The Coronation of Poppaea*. After a deeper analysis, the poet, an episodic figure, turns out to be an important element in the reconstruction of the ideological background of the works by Busenello and Monteverdi. This is achieved by context reading of the opera libretto in two fundamental aspects – biographical and literary, based on two groups of textual sources related to Lucano – the first consisting of information about his life and work, and the second, which is his own works. Particular attention was paid to the analysis of *Farsalia*, a poem that shows numerous ideological affinities to Busenello's libretto. A detailed analysis of literary contexts also reveals the self-thematic aspect of the scene with Lucano's participation and the moral aspects of poetic creation that emerge in connection with it.

Keywords: 17th-century opera; Latin poetry; Claudio Monteverdi; Giovanni Francesco Busenello; Marcus Annaeus Lucanus; opera libretto.

Translated by Rafał Augustyn