

„*Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...*”

Studia i szkice o libretcie, pod red. Elżbiety Nowickiej i Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013

Książka składa się z tekstów zaprezentowanych podczas II Seminarium Librettologicznego, które odbyło się 6 i 7 grudnia 2012 r. w Poznaniu w ramach cyklu spotkań interdyscyplinarnych poświęconych refleksji nad librettem operowym; zbiór artykułów jest więc owocem intensywnych działań Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. I choć zacytowane w tytule słowa Józefa Keniga „*Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny*” to postulat równoważności słowa i muzyki, w zbiorze przeważają teksty o problematyce librettologicznej i perspektywa literaturoznawcza. Wynika to z obserwacji, iż operowe libretto jako przedmiot badań naukowych wciąż pozostaje w cieniu muzyki; główną tezę autorów jest zatem przeświadczenie o niepodważalnej wartości libretta jako tworu na wespół samodzielnego – więcej nawet: równoprawnego w stosunku do innych gatunków literackich.

Pierwsza część książki, W kręgu operowych form, poświęcona została rozważaniom nad konstrukcją libretta i elementami formy operowej oraz kwestiami gatunkowymi – zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym. Refleksję rozpoczyna artykuł Anny Wypych-Gawrońskiej pod tytułem *Libretto operowe w poglądach polskich kompozytorów, librecistów i teoretyków XIX wieku*: ukazano tu przemiany polskiej myśli estetycznej takich twórców i publicystów, jak Wojciech Bogusławski, Józef Elsner, Stanisław Moniuszko, Zygmunt Noskowski czy Jan Kleczyński. W ich rozważaniach obecne są zarówno luźne, niesprecyzowane poglądy na temat pozycji libretta wobec

muzyki, jak i rozpatrywanie dzieła operowego jako jednej całości muzyczno-literackiej, zakładające równorzędność obu składników. Jak zauważa autorka, dyskurs ten nie był jedynie teoretyczny – również w praktyce kompozytorskiej podejmowano próby rozwiązania problemu prymatu jednej ze sztuk. Aby uzyskać charakter całościowy dzieła, kompozytorzy (bez wątpienia zainspirowani osiągnięciami Ryszarda Wagnera) decydowali się samodzielnie pisać libretta, by wspomnieć tylko Moniuszkę, Jareckiego, Dłuskiego, Statkowskiego czy Noskowskiego – jednak z różnym skutkiem, zależnie od ich zdolności literackich. „Estetyczna autorefleksja XIX wieku – podkreśla autorka – dowodziła pragnienia określenia ideału libretta i związków słowno-muzycznych w doskonałej równowadze sztuk w dziele operowym – praktyka dowodziła nierównych sił, z których niewiele dzieł wychodziło zwycięsko”. Mimo to starania polskich twórców były świadectwem rodzącego się w XIX w. przekonania, że problem braku równowagi między słowem i muzyką w operze może zostać rozwiązany jedynie poprzez liczne kompromisy zarówno ze strony librecisty, jak i kompozytora.

Otwarcie się dziewiętnastowiecznych polskich twórców na tendencje europejskie opisuje z kolei Rüdiger Ritter w tekście „Gdyby Muette zaczęła śpiewać”. Moniuszkowska „Halka” i „Muette de Portici” Aubera. Autor skupia się na związkach twórczości scenicznej Moniuszki z europejskimi tradycjami operowymi, wskazując zwłaszcza na liczne podobieństwa między Halką i Niemą z Portici Daniela Aubera, przede wszystkim w zakresie konstrukcji fabularnej, świadczące niewątpliwie o dobrej recepcji francuskiego dzieła wśród polskich twórców. Towarzyszy temu założenie, iż librecista Włodzimierz Wolski i Stanisław Moniuszko tworząc Halkę pragnęli powtórzyć sukces opery Aubera na polskiej scenie. Ritter umiejscawia libretto Wolskiego w kontekście czterech form-gatunków operowych: grand opéra, opery rewolucyjnej, tragedii drobnomieszczańskiej oraz opery literackiej (Literaturoper). Taka perspektywa pozwala spojrzeć na Halkę jako nie tylko polski, lecz także europejski fenomen, wyrosły ze wspólnej tradycji operowej.

W kręgu tematyki twórczości polskiej porusza się także Maciej Straburzyński w swoim tekście „Faust” Antoniego Radziwiłła – w stronę opery literackiej. Autor analizuje dzieło polskiego księcia w kontekście definicji opery literackiej Petera Petersena i Hansa-Gerda Wintera oraz teorii związków słowno-muzycznych Josepha Kermana. Formalnie, będąc Singspieliem powstałym w pierwszej połowie XIX w., Faust nie wpisuje się ściśle w krąg dzieł nazywanych „operami literackimi” (Literaturoper). Jednakże podporządkowanie warstwy muzycznej tego utworu poezji i założeniom Goethego (m.in. przez umuzyczenie fragmentów określonych w dramacie jako „pieśń” czy „serenada”), nowatorski pomysł wykorzystania poematu Goethego jako libretta (będący zapowiedzią nowych tendencji w późnoromantycznym teatrze operowym), a przede wszystkim coraz ściślejsze zespalanie tekstu z muzyką w ostatnich fragmentach dzieła skłania Straburzyńskiego do uznania Fausta za formę prekursorską wobec opery literackiej.

W artykule Współpraca Carla Goldoniego i Baldassarego Galupiego a nowy model libretta opery komicznej Hanna Winiszewska szczegółowo opisuje poetykę gatunku *dramma giocoso*, w swojej analizie opierając się na dziełach librecisty i kompozytora wymienionych w tytule studium. Niezwykle ciekawe wydaje się spostrzeżenie autorki, iż Goldoni – uznawany dziś za ojca *dramma giocoso* i jednego z najwybitniejszych reformatorów osiemnastowiecznego libretta i teatru w ogóle – uważał pisanie librett, zwłaszcza do oper komicznych, za zajęcie mało ambitne (o czym świadczy fakt, że ukrywał się często pod pseudonimem). Winiszewska w swoim tekście opisuje genezę

powstania *dramma giocoso*, gatunku, w którym później tak doskonale splótł się geniusz Mozarta i da Pontego. Połączenie elementów komicznych i poważnych, zestawienie w jednym utworze postaci buffa i seria, wprowadzenie bohaterów o charakterze pośrednim (*di mezzo carattere*), zderzenie ze sobą interesów różnych warstw społecznych i ukazanie wynikających z tego konfliktów, prowadzących do nietypowych i skomplikowanych sytuacji dramatycznych – wszystko to składało się na nowy model libretta, pozwalający rozwinąć skrzydła zarówno libreciście, jak i kompozytorowi. Zatem narodziny *dramma giocoso* to nie tylko nowy rozdział w historii samej opery, lecz także podniesienie wartości artystycznej libretta i umocnienie jego pozycji wśród innych gatunków literackich.

O ile analiza poetyki *dramma giocoso* Hanny Winiszewskiej dotyczy ogólnych aspektów konstrukcyjnych modelu nowego libretta, o tyle rozważania Małgorzaty Sokalskiej w tekście *Aria – między liryką a epiką* koncentrują się tylko na jednym elemencie formy operowej – arii, która badana jest tutaj z punktu widzenia podziału rodzajowego, w perspektywie literaturoznawczej. Autorka przypomina, że w dramacie mówionym rozwój akcji wynika z logiki konfliktu (dialog), natomiast opera (zwłaszcza barokowa) bazuje na oscylacji formy recytatywu i arii, przez co rozwój dramaturgii operowej podlega naprzemiennie przyspieszeniom (komplikacji perypetii w recytatywie) i spowolnieniom (pogłębianiu wyrazu emocjonalnego w arii). W epoce klasycyzmu sytuacja ta jednak się zmienia – libreciści odchodzą od konwencjonalnego podziału na formę dramatyczną (recytatyw) i liryczną (arię), wprowadzając nowe rozwiązania. Jak pisze Sokalska: „W operze drugiej połowy XVIII wieku zaobserwować można zjawisko pojawiania się w ariach pierwiastka epickiego, który – rozrywając tradycyjną liryczną jednorodność tej części libretta – domaga się również odmiennego potraktowania muzycznego. Choć zjawisko to w nikłym stopniu wpływa na zwiększenie płynności akcji opery, nie pozbawia jej charakterystycznych przyspieszeń i zwolnień (...). Układ zyskuje dzięki temu zabiegowi dodatkową siłę dramatyczną (...)”. Zdaniem autorki epizacja tekstu statycznej arii mogła być próbą przeciwdziałania konwencjonalnej, czystej liryczności wynikającej z afektacji, a do zabiegów mających na celu uzyskanie epickiego charakteru należą: wejście postaci w rolę opowiadającego, efekt dystansu (np. zastosowanie ironii), opis lub opowiadanie, a zatem takie rozwiązania, które zamiast przeżyć wewnętrznych akcentują zjawiska zewnętrzne wobec bohatera. Rola elementów epickich w librettach operowych tego okresu rzutuje na rozwój gatunku w wieku następnym: „(...) wprowadzenie do recytatywu pogłębionego liryzmu – pisze Sokalska – zaś do arii elementów epickich wydaje mi się procesem następującym stopniowo od końca XVIII przez cały wiek XIX, doprowadzającym ostatecznie do powstania libretta Wagnerowskiego, świadomie korzystającego z możliwości budowania akcji na podstawie zabiegu unarracyjnienia długich partii tekstu, zaburzającego ostatecznie sztywne niegdyś podziały na partie o charakterze bardziej lirycznym i bardziej epickim”. Zjawisko to wskazuje na potencjał libretta jako pola do eksperymentów literackich, prowadzących do coraz ściślejzego zespolenia słowa z muzyką w dramacie muzycznym.

Inne podejście do tekstu w teatrze muzycznym prezentuje Joanna Maleszyńska w artykule *Musical: problemy gatunku*, w którym przedstawia historię musicalu z perspektywy przemian tematyki libretta, ciężaru gatunkowego oraz potencjału, by odzwierciedlać i wpływać na współczesne przemiany społeczne i kulturowe (zwłaszcza na kulturę popularną). Błahość musicalu, podkreśla autorka, gatunku kojarzonego z rewią i pustą, choć spektakularną rozrywką, była wielokrotnie przełamywana bardzo ważnymi treściami – by wspomnieć Korczaka Chrisa Williama czy przeniesione na scenę

musicalową książkowe historie Wiktora Hugo (*Les Misérables*, *Notre Dame de Paris*), przy zachowaniu tragizmu i sacrum obecnych na kartach powieści. Jak twierdzi Maleczyńska, musical ma potencjał, by wzbudzać nie tylko emocje, lecz także prowokować do refleksji o charakterze moralnym; pod względem zawartości „ideowej” gatunek ma zatem duże możliwości, zwłaszcza wtedy, gdy stanowi „przystępniejszą wersję” trudnych dzieł literackich lub porusza istotne problemy współczesności. Takie spojrzenie bez wątpienia dowartościowuje gatunek powszechnie uważany za „łżejszą” i „bardziej rozrywkową” wersję opery.

Druga część książki, *Problemy przekładu i adaptacji*, to krótkie studium dotyczące różnego rodzaju przekształceń tekstu oryginalnego na potrzeby libretta operowego. Najważniejsze poruszone tu zagadnienia to problem transformacji fonetycznej i semantycznej wynikającej z przekładu na inny język oraz kwestia stosunku libretta do oryginalnego dzieła literackiego, na podstawie którego powstało.

Artykuł Katarzyny Lisieckiej otwierający tę część książki – *Strategie translatorskie Bogusławskiego w librettach oper włoskich* (na przykładzie polskiej adaptacji *L'italiana in Londra* Domenica Cimarosy i Giuseppe Petroselliniego – to nie tylko dogłębna analiza przekładów Bogusławskiego, lecz także wynikająca z nich diagnoza ówczesnego odbiorcy. Autorka wyjaśnia między innymi przyczyny, dla których kształt libretta włoskiego *L'italiana in Londra* znacznie zmienił się w tłumaczeniu na język polski: Wojciech Bogusławski, świadomy różnicy między włoskim i polskim kontekstem odbiorczym, przystosował dzieło w taki sposób, by stało się przystępniejsze dla widzów słabiej zaznajomionych z konwencją operową. Jak zauważa Lisiecka, „(...) w pierwszej kolejności pragnął raczej zachować teatralną atrakcyjność porządku fabularnego i komediowy potencjał adaptowanego pierwowzoru, dostosowując go do określonych możliwości odbiorczych swojej widowni”. Oprócz dbałości o spójność dramaturgiczną, Bogusławski spolszczał określone wyrażenia włoskie, wprowadzał idiomy lub odniesienia do rodzimego obrazu świata, dające specyficzny „efekt swojskości”. Dzięki takiej działalności przekładowej polska publiczność zyskiwała nie tylko rozrywkę na wysokim poziomie artystycznym, lecz także miała szansę zapoznać się z bieżącym repertuarem włoskim – Bogusławski wypełniał zatem ważną misję kulturalną. Umiejscowienie jego działalności w takim kontekście pozwala docenić tłumaczenia, dotychczas uznawane za nieudane lub o wątpliwej wartości literackiej.

Problem przekładu libretta operowego na język polski poruszony został również przez Iwonę Puchalską w tekście „Kusy śpiew” i „czułość dosłuchu”, czyli o poezji w librecie (teorie J.D. Minasowicza z dodaniem uwag o translacjach współczesnych). Artykuł prezentuje najważniejsze punkty rozprawy pod tytułem *Kilka rad dla piszących poezje do śpiewania*, a w szczególności dla tłumaczy tekstów operowych Józefa Dionizego Minasowicza, w której zawarte zostały zarówno ogólne refleksje natury teoretycznej, jak i praktyczne wskazówki dla osób trudniących się przekładem libretta. Puchalska ukazuje dziewiętnastowieczne podejście do tłumaczeń w kontekście współczesnej praktyki wystawiania dzieł operowych, uznając, że mimo aktualności niektórych rad Minasowicza dziś nie mają już one zastosowania. Teatry operowe w ostatnich dekadach przyzwyczyły bowiem odbiorcę do wykonywania opery w języku oryginału przy jednoczesnym wyświetlaniu polskiego tłumaczenia (często niewiele lepszego od przekładów dziewiętnastowiecznych). Jak zauważa autorka, „(...) jeżeli nadal praktykuje się i upowszechnia tłumaczenia poezji, nie ma, moim zdaniem, najmniejszego powodu, żeby nie praktykować wystawień oper w przekładzie, a już absolutnie konieczne wydaje się to w przypadku spektakli dla dzieci”. Praktyka – nieraz daleka od doskona-

łości – dowodzi zatem, iż potrzebna jest dyskusja nie tylko na temat wartości literackiej, lecz także użyteczności przekładu libretta.

Kwestia przekładu libretta łączy się z kolejnym zagadnieniem, jakim jest adaptacja dzieła literackiego na potrzeby operowej sceny. Tej problematyce poświęcono aż cztery artykuły. Pierwszy z nich, Powieść Waltera Scotta w blasku libretta. Rzecz o „Łucji z Lammermooru” Przemysława Krzywoszyńskiego, to analiza zabiegów mających na celu przekształcenie dzieła Waltera Scotta w libretto. Autor artykułu porównuje konstrukcję i strategię przedstawienia wątków w libretcie i powieści, dowodząc iż librecista Salvatore Cammarano na potrzeby opery przeniósł akcent z kwestii polityczno-społecznych i kulturowych na wątek miłosny – oprócz oczywistych zmian wynikających z cięć edytorskich, umieścił akcję w niesprecyzowanym historycznie czasie i ograniczył liczbę postaci. Celem poety było przede wszystkim ukazanie prostej, romantycznej historii i wyeksponowanie emocji. Nie wpłynęło to negatywnie na dramaturgię dzieła, lecz przeciwnie: dzięki operowym konwencjom powieść Waltera Scotta stała się jeszcze bardziej popularna. Świadczy to o niezwyklej symbiozie literatury i teatru, dwóch mediów wyrażających się odmiennym językiem, lecz przekazujących treści tak sugestywnie, że mogą inspirować kolejne generacje.

Bohaterką dwóch kolejnych artykułów jest pisarka i poetka Ingeborg Bachmann, jako librecistka znana przede wszystkim ze współpracy z największym powojennym niemieckim kompozytorem operowym, Hansem Wernerem Henzem. Przyczynki do twórczości librettologicznej Ingeborg Bachmann Agaty Brańki-Banasiak oraz Ingeborg Bachmann – szkic do portretu librecistki Beaty Kornatowskiej można potraktować jako większą całość. Pierwszy tekst poświęcony został wczesnym dziełom Bachmann i ewolucji jej „poezji operowej” (Operndichtung), a jej twórczość i postawa artystyczna ukazane zostały w kontekście niemieckiej myśli librettologicznej: Brańka-Banasiak przedstawia z lotu ptaka pomysły i zabiegi artystyczne stosowane przez poetkę w librettach. Drugi z artykułów prezentuje drogę twórczą Bachmann w kontekście biograficznym, skupiając się jednocześnie na współpracy artystycznej z Henzem. Kornatowska prezentuje tutaj szczegółową analizę treści, konstrukcji i zabiegów językowych w libretcie Młodego lorda (na podstawie bajki Małpa jako człowiek Wilhelma Hauffa). Ukazany zostaje kunszt Bachmann, zręcznie posługującej się słowem w celu stworzenia znakomitej komedii, stanowiącej zarazem głęboką diagnozę i krytykę kultury mieszczańskiej.

Temat adaptacji i opery dwudziestowiecznej kontynuowany jest w „No choice for the living, no choice for the dead” – o libretcie opery „Śmierć w Wenecji” Benjamina Brittena Aleksandry Bręńskiej. Autorka skupia się tu wokół problemu przekształcenia noweli Tomasza Manna w operę. W celu porównania libretta Myfanwy Piper z oryginałem autorka zastosowała metodę przekładu intermedialnego Eugenia Spedicata, pozwalającą wskazać mnogość relacji – zarówno w zakresie struktury, jak i treści – zachodzących między tekstami. Są to: (1) zrównanie, polegające na przeniesieniu treści, (2) substytucja, będąca zastąpieniem jakiegoś elementu przez inny, (3) redukcja treści lub (4) kondensacja, (5) dyfuzja, określająca wypełnienie nową treścią istniejącej w dziele wcześniejszym jakiejś sugestii oraz (6) amplifikacja, będąca rozszerzeniem o charakterze innowacyjnym. Kluczowym założeniem autorki jest uznanie opery za głęboką reinterpretację dzieła Manna. Benjamin Britten i Myfanwy Piper skoncentrowali swoje siły na symbolicznym wymiarze noweli i zawartych w niej znaczeniach, co znalazło swoje odbicie w przejrzystości skonstruowanym libretcie, gdzie nadrzędne idee zarysowują się w opozycjach: wola życia – konieczność umiarkowania oraz rozum – emocje. Zawarta w operze ciągła oscylacja między ideami apolińskimi i dionizyjskimi wyjaśnia i rozwija przekaz noweli Manna.

Trzy artykuły zamykające prezentowany tom, zawarte w części Libretto wobec dwudziestowiecznych fascynacji psychologią i erotyką, łączą się ze sobą tematycznie: omawiane przez autorów dzieła powstały na początku XX wieku w środowisku wie-deńskim, w miejscu narodzin i rozkwitu psychoanalizy. Kontekst historyczny uzasadnia więc (pozornie tylko kontrowersyjne) interpretacje.

Tekst Tomasza Kowalewskiego zatytułowany Operowe gry z płcią. Uwagi o „Tragedii florenckiej” Alexandra Zemlinsky’ego to nie tylko studium konkretnego dzieła, lecz także zachęta do ogólniejszej refleksji nad teatrem muzycznym XX w. Opera literacka Zemlinsky’ego, wykorzystująca tekst Oscara Wilde’a, siłą rzeczy stoi w rzędzie takich dzieł scenicznych, jak Peleas i Melizanda, Salome, Elektra, Wozzeck czy Sen nocy letniej. Jak zauważa Kowalewski, Tragedia florencka „(...) jest w dużej mierze dziełem charakterystycznym dla swej epoki, o czym świadczy akcja dziejąca się pośród nocy, w mroku rozjaśnionym tylko światłem księżyca, jej duszna, wręcz klaustrofobiczna atmosfera, niepokojące nadto zespolenie erotyzmu i śmierci”. Badacz umieszcza operę w kontekście homoerotyzmu i pragnienia homospołecznego, uzasadniając to biografią Wilde’a. W takiej interpretacji trójkąt miłosny ukazany w Tragedii florenckiej stanowi w rzeczywistości wypadkową próby nawiązania relacji między dwoma mężczyznami za pośrednictwem kobiety, która nie jest właściwym obiektem, lecz jedynie „mediatorką” pożądania, środkiem do celu. Artykuł kończy się trafnym spostrzeżeniem, iż gatunek opery właściwie od zawsze wykorzystywał seksualną dwuznaczność (np. wówczas, gdy mężczyźni odgrywali role kobiece – i odwrotnie), dzięki czemu ma potencjał, by podejmować współczesny dyskurs genderowy o ciele i płci.

Tematykę seksualności porusza także Marcin Bogucki w tekście Opera i histeria. Inspiracje psychoanalityczne w „Elektrze” Ryszarda Straussa i „Erwartung” Arnolda Schönberga. Autor przedstawia zmiany w postrzeganiu hysterii na przestrzeni wieków: dolegliwość tę zawsze uznawano za typowo kobiecą, a do XIX w. wierzono, iż jej źródło tkwi w macicy. Później rozwój medycyny umożliwił badania neurologiczne: przełomową pracą okazały się Studia nad histerią Sigmunda Freuda i Josefa Breuera, gdzie histerię powiązano bezpośrednio z seksualnością. Treści zawarte w tej książce prawdopodobnie stały się dla Hugona von Hofmannsthal’a inspiracją podczas pracy nad librettem Elektry. Bohaterka opery przypomina zachowaniem słynną pacjentkę Breuera, Annę O.: w trakcie rozgrywanej się tragedii w Elektrze narasta histeria, której finałem jest szaleńczy taniec. Ponadto przestrzeń, w której rozgrywa się akcja opery – zamknięty dziedziniec pałacu – to czytelna metafora „więzienia mentalnego” bohaterki. Elektra jest właściwie opowieścią o traumie indywiduum dotkniętego chorobą.

Inspiracje pismami Freuda i Breuera Marcin Bogucki dostrzega także w Erwartung. Nie bez znaczenia jest fakt, iż librecistka Marie Pappenheim sama była lekarką związaną ze środowiskiem psychoanalitycznym – nie ma więc wątpliwości co do inspiracji. Podobnie jak w przypadku Elektry, zachowanie bohaterki Erwartung odpowiada objawom hysterii. Co więcej – jej dolegliwości mają podłoże stricte seksualne (odejście mężczyzny do innej kobiety). Obie opery – Straussa i Schönberga – były więc bez wątpienia niezwykle aktualne i przełomowe pod względem doboru tematu. Jak zauważa Bogucki, powołując się na Etienne’a Trillata, histeria jest konstruktem kultury europejskiej przełomu wieków, będącym reakcją na emancypację kobiet, co ma rzecz jasna swoje odbicie w dziełach artystycznych, w tym także w operze. Inspiracje psychoanalizą zapowiadają poniekąd odejście od „scen szaleństwa” do „szalonych oper”.

Tom zamyka artykuł Piotra Urbańskiego, „The love that passes understanding Has come to me”. Uwagi na marginesie „Billy’ego Budda”, będący analizą relacji pomiędzy

opowiadaniem Hermana Melville'a, librettem E.M. Forstera i Erika Croziera oraz dwiema słynnymi inscenizacjami opery (1966, reż. Basil Coleman i 1988, reż. Tim Albery), stanowiącymi posumowanie dotychczasowych tradycji interpretacyjnych dzieła – są one bowiem świadectwem tego, w jaki sposób dwudziestowieczny teatr operowy ukazywał problemy homoerotyzmu i pragnienia homospołecznego zawarte w dziele Brittena. Ponieważ zarówno opowiadanie, libretto, jak i pierwsza z omawianych inscenizacji powstały w czasach, gdy akty homoseksualne były karalne w świetle brytyjskiego prawa, utwory te cechują się licznymi niedopowiedzeniami (co zresztą charakterystyczne także dla drugiej inscenizacji). Pomiędzy analizowanymi mediami zachodzi relacja komplementarności: opowiadanie Melville'a jest istotnym fabularnym dopełnieniem libretta (czytelnik pozna tu przeszłość Claggarta, wygląd, wiek, dokładną motywację postaci itd.), natomiast opera – głównie dzięki muzyce – skupia się na stanach emocjonalnych bohaterów – w literackim oryginale nienazwanych lub nieobecnych. Głębsze poziomy interpretacyjne historii obecnych we wszystkich trzech mediach (opowiadaniu, librecie i inscenizacjach) możliwe są do odkrycia właśnie dzięki znajomości pozostałych i grze pomiędzy tym, co wypowiedziane i sugerowane, a ukryte i pominięte.

Zbiór „Natchnienia poety...” to świadectwo zakrojonych na szeroką skalę badań nad librettem jako integralną częścią dzieła operowego i ważnym, wciąż nieodkrytym w pełni gatunkiem literackim. Książka nie tylko ukazuje mnogość zagadnień stricte librettologicznych (dotyczących m.in. konstrukcji fabularnej, przekładu czy adaptacji), lecz także proponuje podjęcie nowych metod badawczych, często obecnych już w analizach autorów zagranicznych, służących lepszemu poznaniu specyfiki tego wciąż niedocenianego gatunku. Dzięki temu tom stanowi ważne źródło wiedzy w interdyscyplinarnym warsztacie każdego operologa, zapowiadając jednocześnie dalszą intensywną pracę Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.