

Halka

—

Katarzyna Czczot

Bohaterka ofeliczna

W *Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta młody szlachcic bałamuci wiejską dziewczynę. W finale uwiedziona przez Perdykana Rozalka dowiaduje się, że była dla niego jedynie igraszką, częścią intrygi, którą ten obmyślił, by zdobyć uczucie swojej ukochanej – równej sobie stanem – Kamilli. Wieśniaczka wówczas umiera. W wydaniu Biblioteki Narodowej, opracowanym przez Lidię Łopatyńską, zakończeniu komedii de Musseta towarzyszy intrygujący przypis: „Niekktórzy krytycy wysuwają przypuszczenie, że Rozalka popełnia samobójstwo, rzucając się do wody. Tekst jednak nie daje podstawy do takiej interpretacji. Rozalka umiera jak prawdziwa bohaterka romantyczna: serce jej pęka z rozpaczy miłosnej”¹.

W XIX-wiecznej literaturze można rzeczywiście odnotować przypadki śmierci wywołanej bezpośrednio nieszczęśliwą miłością. Jej przykładem może Eleonora z powieści *Adolf* Benjamina Constanta. Skrajną egzemplifikacją byłaby Penthesilea, tytułowa bohaterka dramatu Kleista, która dowiedziawszy się, że w stanie obłądu rozszarpała swojego ukochanego Achillea, oświadcza „umieram” i rzeczywiście po tych słowach kona. Czy jednak można taką śmierć uznać za typową dla bohaterki romantycznej? Powieści pierwszych dekad XIX wieku podsumowuje w znamienny sposób bohaterka *Damy Pikowej* Puszkina:

- Paul! – zawołała hrabina zza parawanu. – Przyślij mi jakąś nową powieść, ale nie z tych dzisiejszych.
- Jak to, grand'maman?

¹ A. de Musset, *Nie igra się z miłością*, przeł. T. Boy-Żeleński, oprac. L. Łopatyńska, Wrocław 1953, s. 88.

- To znaczy taką powieść, gdzie bohater nie dusiłby ani ojca, ani matki i gdzie nie byłoby topielców. Strasznie boję się topielców.
- Takich powieści teraz nie ma.²

Ten dialog, jakkolwiek ironiczny, stanowi mocny argument przeciwko tezie postawionej w przypisie objaśniającym finał dramatu Musseta. Jeśli istnieje śmierć typowa dla bohaterki romantycznej, to jest nią utonięcie. Puszkina, nawiasem mówiąc, również uległ modzie na topielce. Tytułowa Rusalka z jego nieukończonych małych tragedii to przecież córka młynarza, która rzuciła się do wody po tym, jak ją zostawił kochanek. Rzecz jednak nie w statystykach dotyczących literackich samobójczyń. Obrazy kobiecych postaci, które można od imienia szekspirowskiej bohaterki nazwać ofelicznymi, stają się na przełomie XVIII i XIX wieku jednym z wyrazów nowej wrażliwości. Bez nieszczęśliwie zakochanej wieśniaczki, która rzuca się do rzeki, nie byłoby Wertera. To historia topielicy pozwala mu wyłożyć swoją filozofię samobójstwa, tak szokującą dla Alberta: „Przypomniałem mu dziewczynę, którą przed jakimś czasem wyciągnięto z wody, i powtórzyłem mu jej historię”³. Werter nie tylko powtarza historię chłopki. Chce powtórzyć jej los. Po jednym ze spacerów zanotuje:

Gdy potem znów wyrzał księżyc spoza czarnych chmur, a przede mną powódź w straszliwie wspaniałej poświacie toczyła się i szumiała, wtedy opadła mnie groza i znowu tęsknota! Ach! Z otwartymi ramionami stałem nad przepaścią i ślałem westchnienie tam, w otchłań! W dół – i zatraciłem się w rozkoszy, by wszystkie moje męczarnie, całe moje cierpienie tam rzucić i pędzić jak fale.⁴

To imaginarium ofeliczne, na które składają się wizerunki ciała młodej, pięknej kobiety w otoczeniu kwiatów i/lub wody, można więc uznać za podziemne źródła werteryzmu. Ale związki szekspirowskiej bohaterki z romantyzmem są dużo bardziej złożone. Z jednej strony obrazy topielic spełniają założenia romantycznej nekroestetyki – tafla działa tu jak szkło, które pokrywało trumnę śpiącej królowny – dzięki niej martwa kobieta staje się obiektem kontemplacji⁵. Z drugiej, cementują one XIX-wieczną mitologię kobiecości, definiowanej przez bierność i kojarzonej ze sferą nieludzkiej, nierozumnej natury. Romantyczna bohaterka – tak jak Ofelia – tonie „jakby woda była jej żywiołem”.

² A. Puszkina, *Dama pikowa*, przeł. S. Pollak, w tegoż: *Dzieła wybrane*, t. 5, Warszawa 1956, s. 303.

³ J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, wstęp i koment. M. Ursel, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, s. 66.

⁴ Tamże, s. 132.

⁵ Zob. E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992.

Halka Stanisława Moniuszki do libretta Włodzimierza Wolskiego, nazywana często operą narodową, realizuje więc w gruncie rzeczy topos niezwykle popularny w kulturze XIX-wiecznej Europy. Tytułowa bohaterka zostaje uwiedziona przez panicza, rodzi nieślubne dziecko, a kiedy dowiaduje się, że jej ukochany się żeni z równą sobie stanem Zofią, rzuca się ze skały do rzeki. Nic więc dziwnego, że w recenzji z warszawskiej premiery, która miała miejsce w 1858 roku, Józef Sikorski, ówczesny redaktor naczelny „Ruchu Muzycznego”, napisał: „Autor tekstu, p. Włodzimierz Wolski nie nałamał sobie głowy nad intrygą [...] Treść Halki niezmiernie pospolita i rzekłbyś *n i e p o l s k a*”⁶. Narracje miłosne w dużej mierze wykorzystywały ofeliczny scenariusz.

W tekście libretta nie ma wprawdzie – takiego jak w *Hamlecie* – szczegółowego opisu tonięcia. Śmierć Halki Wolski zamyka w jednym zdaniu didaskaliów: „biegnie na górę i z krzykiem ciska się w rzekę”. Jej pokrewieństwo z Ofelią zaznacza się jednak w floralnej metaforyce dziewictwa. Lament „Gdzieżeś, ach gdzieżeś wianku różany, / Gdzie w nim lilijko ty biała?” z najbardziej znanej arii Halki *Jako od krzewu* odpowiada piosence o św. Walentym, którą Ofelia gorszy królewską parę. Można powiedzieć, że złamanie seksualnego tabu dopełnia wzór XIX-wiecznych narracji ofelicznych, w których tematem często okazuje się nie tyle miłosny zawód, ile moralny upadek kobiety. Opera Moniuszki odstaje jednak od tego schematu. „Nie ty, niebogo zgrzeszyłaś srogo, / Bo na kim innym ciąży twój grzech!”⁷ – zaśpiewa chór wieśniaków na widok zrozpaczonej dziewczyny. Można powiedzieć, że – charakterystyczny dla moralizujących powieści XVIII wieku i nierzadko przechwytywany przez XIX-wieczną literaturę topos „winnej bez winy”⁸ – nabiera w Halce wymiaru tragicznego. Rodzajem nieprzekraczajnego fatum okazuje się płciowa norma. Bo za grzech uwodziciela musi zapłacić uwiedziona kobieta.

Chcę na chwilę zatrzymać się na metaforze grzechu jako długu, który należy uregulować; winy, którą trzeba odkupić. U Marty Podgórnicy bezwstydną kobietę prześladowa komornik. Jej wiersz *Śmierć i dziewczyna* nadpisuje na pieśni Schuberta historię poetki, która postanawia żyć wbrew społecznym nakazom; poetki wyzywającej. Za naruszeniem obyczajowych norm będzie musiała zapłacić.

Śmierć i dziewczyna

z pierwszym szeptem niebo spada
w moje słowa fałsz się wkrada

6 J. Sikorski, *Halka. Opera w czterech aktach do słów Włodzimierza Wolskiego, muzyka Stanisława Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1858, nr 1, s. 1, podkr. autora.

7 W. Wolski, *Halka. Opera w dwóch akatach i czterech obrazach. Muzyka S. Moniuszki*, w: tegoż, *Poezje*, t. 1, Wilno 1859, s. 160.

8 Określenie Christine Lehmann, cyt. za: J.E. Rieger, *Oblęd w operze*, w: *Wielkie szalone*, oprac. S. Duda i L.F. Pusch, przeł. A. Górńska, Warszawa 1999, s. 291.

lecz mnie nic nie zdoła złamać
i od dziś przestaję kłamać

będą bale będą uczyty
pogrzeb wcale nie mniej huczny
cóż karnawał mnie ominie
lecz wy tańczcie sobie świnię

jest nagroda wielka szkoda
że znajduję w łóżku wroga
że przez rok leżałam z wrogiem
nawet nie wstyd mi przed bogiem

wróg w tym łóżku nie był pierwszy
bóg nie czytał moich wierszy
mnie już dzisiaj wszystko jedno
lecz ty kiciu baw się przednio

niby darmo dane nam to
lecz komornik idzie stamtąd
ja zapłacę ja go spławię
ty myśl raczej o zabawie

niebo zsuwa się jak obrus
i w odsetki dług nasz obrósł
nagle cały świat jest mostem
co mam robić? ach to proste.

Śmierć i dziewczyna przypomina do pewnego stopnia charakterystyczne dla Podgórnika teksty, które sceny jakby żywcem wyjęte z miłosnych melodramatów (wstydlive poranki po wspólnie spędzonej nocy, czekanie na telefon) łączą się z bezceremonialnym językiem, obcesowymi komentarzami czy dosadną puentą. Podobnie i w tym wierszu sentymentalną rekwizytorną podmywa ironia. W przypadku *Śmierci i dziewczyny* źródłem ironii wydaje się rytm. Wiersz zamknięty w sztywnym układzie trocheicznego czterostopowca z jednej strony sugeruje nieuchronność zdarzeń, z drugiej – ta formuła nakręconej katarynki narzuca rodzaj dystansu. W ostatniej zwrotce, w której wkroczenie komornika przynosi finał w romantycznej scenerii, ironia pozostaje, ale przestaje jej towarzyszyć kpina. Jakby niejednoczna katarynka w tym właśnie miejscu wytracała swoją błazeńską moc, a rytm okazywał się rewersem – znanej z romantycznych narracji o uwiedzionych i porzuconych kobietach – figury płci jako fatum.

Trzeba jednak pamiętać, że w XIX-wiecznych wersjach tej opowieści w funkcji fatum występuje nie tylko płęć. Składa się nań również klasa. To właśnie odmienny status społeczny, jaki przypada Halce

i Januszowi, ciąży w librecie ku dramatycznemu finałowi. Gdyby nie to, że Halka jest chłopką, a jej uwodziciel — szlachcicem, pewnie byłaby jakaś szansa na *happy end*. Bo Janusz może i kocha wieśniaczkę, ale ożenić musi się z kobietą równą stanem. Zarazem to właśnie temat klasowych nierówności nadaje operze Moniuszki zabarwienie polityczne. W przepelnionych skargą ariach Halki, a także gorzkich partiach chóru zawiera się oskarżenie panicza nadużywającego swoich przywilejów. Oskarżenie o tyle silne, że przekierowane w pewnym momencie na całą szlachtę. „Ach, zwyczajny pański sprzęt” — mówi o zachowaniu Janusza inny bohater opery, zakochany w Halce chłop Jontek.

Opera antyfeudalna

To chyba Feliks Maria Nowowiejski jako pierwszy porównał *Halke* do *Niemiej z Portici*, opery Daniela-François-Esprita Aubera. Akcja libretta autorstwa Eugène'a Scribe'a oraz Germaina Delavigne, osadzona w Neapolu, w trakcie powstania przeciw rządowi hiszpańskiego wicekróla w 1647 roku, rozpoczyna się sceną podobną do pierwszych minut opery Moniuszki: weselną uroczystość wicekrólewskiego syna zakłóca wtargnięcie prostej rybaczki, Fenelli, uwiedzionej i porzuconej przez pana młodego. Podobny charakter ma poprzedzająca to wydarzenie wstawka baletowa. U Aubera panna młoda, Elwira, wzywa swoje hiszpańskie druhny, z którymi rozpoczyna narodowe tańce — guarache i bolero, mające jej przypomnieć rodzinne brzegi Tagu. U Moniuszki i Wolskiego w tym miejscu rozbrzmiewa polonez, a następnie mazur. Ich rola jest podobna — mają oddać lokalny koloryt. Dalszy ciąg fabuły w obu operach znacznie się jednak różni. W *Niemiej z Portici* brat Fenelli, Masaniello, mszcząc się za jej krzywdy, wznieca w mieście rebelię przeciw hiszpańskim rządowi. U Moniuszki myśl o odwecie, jaka rodzi się w Halce, gdy słysząc odgłosy ślubnej ceremonii, postanawia podpalić kościół, zostaje niemal natychmiast zarzucona. Wieśniaczka opamiętuję się, prosi Boga o litość. A chwilę potem rzuca się do rzeki.

Niema z Portici miała premierę w brukselskim Théâtre de la Monnaie 25 sierpnia 1830. Belgia znajdowała się wówczas pod holenderskim jarzmem. Podczas premierowego przedstawienia grający rolę Masaniella francuski tenor Jean-François Lafeuillade po wykonaniu porywającej arii „Święta miłości ojczyzny” zawołał „Do boju!”. Publiczność zareagowała na ten okrzyk hasłami „Niech żyje wolność!” i w chwilę potem wyszła na ulice. Tej nocy zostały spalone domy wysokich urzędników. Przedstawiona w operze rebelia neapolitańskich rybaków legła u źródeł belgijskiego powstania przeciw holenderskiemu rządowi. 4 października 1830 roku Belgia uzyskała niepodległość.

Halka — rozważana z dzisiejszej perspektywy — wydaje się zupełnie wyzuta z tego rodzaju potencjału rewolucyjnego. Sprawia to nie tylko

fabuła libretta – finał zakończony przebaczeniem, jakiego chłopka udziela swojemu krzywdzicielowi. Na taką – raczej ugodową – wykładnię *Halki* składa się również tradycja inscenizacyjna. Ludowość została w niej zrównana z narodowością. *Halka* dzisiejszym odbiorczyńom i odbiorcom kojarzy się głównie z arią Jontka, z której najlepiej wbija się w pamięć fraza *Nie mam żalu do nikogo*. Na wszystkich inscenizacjach *Halki*, na jakich byłam (przypomnę tu w nawiasie, że to wciąż – od warszawskiej prapremiery! – najczęściej wystawiana opera w Polsce), najbardziej oklaskiwanym przez widownię śpiewakiem był odtwórca roli Jontka. Ilekroć to widziałam, zastanawiałam się, czy właśnie ten wątek – chłopstwo, które zamiast wszcząć słuszny bunt, przebacz – dominuje we współczesnej polskiej kulturze?

Łatwo się domyślić, że PRL-owskie inscenizacje próbowały poprzesuwać te akcenty. Z *Halki* usiłowano raczej wydobyć walkę klas. Za najbardziej radykalną inscenizację tego okresu uchodzi chyba przedstawienie Leona Schillera 1953 roku⁹. *Halka* to jedna z ostatnich prac reżysera, którego spektakle jeszcze przed wojną uchodziły za nie tylko nowoczesne formalnie, ale również – odważne w podejmowaniu problematyki społecznej. Inszenizacja z 1953 roku podobna w tematyce miała już kształt realistycznego dramatu. Wierna pod względem etnograficznym scenografia miała skonkretyzować trudne położenia chłopów, historię *Halki* lokując w określonym miejscu i czasie.

Ciekawym świadectwem czasów socrealizmu może być program towarzyszący schillerowskiej inscenizacji w 1953 roku. W niewielkiej broszurze reżyser zamieścił znamiennej charakterystykę sylwetki kompozytora. Moniuszko wyłania się z niej jako oddany chłopskiej sprawie twórca-społecznik: „Od lat dziecięcych miał styczność z ludem wiejskim, poznał dobrze jego obyczaje, jego pieśni, poezję i jego niedolę”¹⁰. Schiller – tak jak większość biografów Moniuszki – przywołuje postać Dominika Moniuszki, stryja kompozytora, który zasłynął zlikwidowaniem pańszczyzny w swoim folwarku i wprowadzeniem w jej miejsce nieuciążliwych czynszów, przeznaczonych m.in. na szkoły dla wiejskich dzieci. Reżyser wyraźnie jednak chce odróżnić kompozytora od szlachetnych filantropów postulujących moralną odnowę szlachty. W innym miejscu reżyser datę wileńskiego wykonania *Halki*, które Moniuszko zorganizował w 1848 roku na deskach teatru, ale bez scenografii, z grupą miejscowych śpiewaków zestawia z datą publikacji *Manifestu komunistycznego*¹¹.

Wykładnia Schillera w kontekście frazy Jontka *Nie mam żalu do nikogo* może budzić uzasadnione wątpliwości. Warto jednak

9 Zob. S. Wieczorek, *Czerwona Halka*, „Dwutygodnik” 2012, nr 73; <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3043-czerwona-halka.html> [dostęp z 10.08.2016].

10 L. Schiller, S. Moniuszko, w: *Halka. Program opery, Państwowa Opera w Warszawie*, Warszawa 1953, s. 6.

11 Tamże, s. 11.

pamiętać o reakcji, z jaką spotkała się *Halka* w okresie swojej prapremiery. Rówieśnik Moniuszki, poeta, działacz i, co ciekawe, zwolennik zniesienia klasowych przywilejów Karol Baliński uważał *Halke* za dzieło niebezpieczne. W 1848 roku, po wykonaniu wileńskim, gdy po raz pierwszy rozważano wystawienie *Halki* na scenie opery warszawskiej, Baliński pisał do Józefa Sikorskiego, wielkiego adoratora Moniuszki, że utwory w duchu *Halki* „są i nielogiczne (wieśniak czytać ani rozumieć słyszanych nie będzie) albo szkodliwe (gdyby je słyszał i rozumiał), bo tchnące nienawiścią. Mogą być bardzo efektowne, ale nigdy nie będą chrześcijańskie”¹². A zatem *Halka* była uważana za dzieło niebezpieczne przez współczesnych Moniuszki. Jak do tego doszło?

Schiller wyjaśnia, że ogromny wpływ na kształtowanie się poglądów Moniuszki wywarły buntury chłopskie w Galicji w 1846 roku. To one miały zadecydować o tym, że po libretto do swojej nowej opery, której bohaterką miała być chłopka, kompozytor zgłosił się do Włodzimierza Wolskiego, określanego jako „namiętny rzecznik sprawy ludowej”¹³. Czy tak rzeczywiście było – tego nie sposób dzisiaj ustalić. Bez wątpienia jednak to właśnie wydarzenia w Galicji odegrały ogromną rolę w tym, jak opera była odbierana przez współczesnych Moniuszki. Chłopska rabacja wywołała panikę wśród polskich elit, relacje z jej przebiegu, ubarwiane licznymi krwawymi szczegółami¹⁴, obieły cały kraj. Z czasem nabierały one coraz większej wagi, jako że to właśnie w wydarzeniach 1846 roku historycy upatrują przyczyn zniesienia pańszczyzny w tym zaborze dwa lata później i punktu fundamentalnego dla rozpadu porządku feudalnego. Jaki związek łączy *Halke* ze znaną frazą z *Wesela* Wyspiańskiego „Mego dziada piłą rżnęli”?

W wielu źródłach dotyczących rabacji galicyjskiej można znaleźć informację, że jedną z ważniejszych przyczyn wybuchu buntu była przemoc seksualna, jakiej dopuszczali się notorycznie wobec chłopskich córek panowie. Dembowski, tłumacząc niechęć chłopów do udziału w niepodległościowym zrywie, do argumentów o wyzysku ekonomicznym, nieuzasadnionych, ekstremalnych karach dorzuca wątek nadużyć seksualnych: „Żona ni córka wieśniaka nie była dla panów świętą”¹⁵. Być może niektóre czytelniczki, zatrzymując się nad tym zdaniem, przypomną sobie tyradę przywódcy chłopskiego buntu z *Zamku kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego:

12 Cyt. za: T. Kaczyński, *Dzieje sceniczne Halki*, Kraków 1969, s. 14.

13 L. Schiller, *Stanisław Moniuszko*, s. 11.

14 O współczesnych Moniuszce, ale i późniejszych obrazach rabacji 1846, przedstawianej (przede wszystkim w szlacheckich źródłach rzecz jasna) jako krwiożerczy mord przeprowadzony na szlachcie przez zwierzęcy, rozszałały motloch zob Krystyna Poklewska, *Krew na śniegu. Rzecz o rabacji galicyjskiej w literaturze polskiej*, Wrocław 1986.

15 E. Dembowski, *Rewolucja i lud*, w: tegoż, *Pisma*, t. 4: 1844–1846, red. A. Śladkowska, M. Żmigrodzka, Warszawa 1955, s. 402.

Czyja się panu podobała żona,
 Komu najmilsza córka pogwałcona,
 Kogo zbawiono lubej narzeczonej –
 [...]
 Tego zaklinam, wołam po imieniu,
 Niechaj wyjdzie i stanie tu przy mnie!¹⁶

Goszczyński opisuje koliszczyznę, powstanie Kozaków z 1768 roku przeciwko polskiej szlachcie. Uzasadnienie rebelii, kładące silny nacisk na sytuację chłopów, notorycznie zmuszanych do świadczenia seksualnych usług dziedzicom, znajduje uzasadnienie w źródłach historycznych¹⁷. Zestawienie zacytowanych wersów *Zamku kaniowskiego* z wypowiedzią Dembowskiego jest bardzo wymowne. Traktując o wydarzeniach oddalonych od siebie o dwieście lat rysują bliźniaczo podobny pejzaż. Podobny zresztą wylania się z innych tekstów literackich i nieliterackich, które pokazują, że w ramach feudalnego porządku przemoc seksualna wobec chłopów stanowi jeden ze sposobów, w jaki manifestuje się władza ziemskich posiadaczy. Janusz z opery *Moniuszki* jest nie tylko wyżej postawiony w społecznej hierarchii niż Halka. Aż do połowy XIX wieku pozycja dziedzica wsi względem chłopki odpowiada raczej relacji właściciela do towaru. Na Podhalu, gdzie toczy się akcja *Halki*, poddaństwo włościan przedstawiało się wprawdzie nieco inaczej. Górski teren, uniemożliwiający skuteczną kontrolę chłopskich osad, przewaga hodowli owiec nad uprawą roli, sprawiały, że chłopom przysługiwało tu nieco więcej wolności niż w pozostałych częściach dawnego Królestwa Polskiego. Jednak fakt, że chłopkami raczej się tu nie handlowało, nie przekładał się na zasadniczo inne postrzeganie ich ciał, które zostawały z jednej strony useksualnione, z drugiej zrównane z łowną zwierzyną. Stendhal, zadając sobie pytanie, czym jest miłość fizyczna, udzielał natychmiasowej odpowiedzi. To „spotkać na polowaniu piękną i hożą wieśniaczkę, która umyka do lasu”¹⁸. Szlachecka kultura potrafiła przez wieki budować swoją tradycję na tym podwójnym sensie łowiectwa, w którym chodzi o dziczyznę i wieśniaczkę jednocześnie. W Polsce topos „upolować wieśniaczkę” przetrwa dłużej niż pańszczyzna. Józef Weyssenhoff tytuł swojej powieści z początku XX wieku zaczerpnie z refrenu staropolskiej pieśni myśliwskiej: „Tobie zając i sarna, / A mnie soból i panna / Towarzyszu mój!”. O czym jest powieść? O romansie litewskiego studenta z chłopką Warszulką, którą młodzieniec, polując z przyjacielem, przyłapuje na kradzieży z dworskiego sadu:

16 S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Warszawa 1958, s. 69.

17 Zob. D. de Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, przeł. K. Rutkowski, Lublin 2005.

18 Stendhal, *O miłości*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, Warszawa 1982.

[...] wtedy ona, czując, że skończyła pokutę, zniżyła się pędem do ręki Stanisława kształtną swą główkę, w której ciasno plecionym warkoczku tkwiło trochę polnego kwiecia. Ale Stach ręką cofnął, okrążył szybko ramieniem kibić dziewczyny i wyciął jej całusa w oko i w ucho.¹⁹

Trafnie zauważa Barbara Smoleń, że chłopka „wnosi niebecną często w innych romantycznych relacjach miłosnych zmysłowość”²⁰. Ale zza fantazji na temat nieskrępowanej kulturowymi normami seksualności wieśniaczek wyłania się przede wszystkim prawda o nieskrępowanej swobodzie panów w dysponowaniu ich ciałami.

Widzowie Moniuszki nie musieli więc orientować się w różnicach w położeniu podhalańskich górali i chłopów z Mazowsza. Nie musieli mieć w ogóle mieć kontaktu z wieśniakami. Choć pewnie większość z nich – jak na mieszkańców rolniczego kraju przystało – bywała na wsi i nie mogła nie widzieć tego, co dzieje się za bramą dworu. Polowanie szlachcica na chłopkę jednak nie daje się sprowadzić do kwestii wieśniaczej tradycji. Ze zwyczajowych obłapywanek, które będzie jeszcze opisywał Różewicz w *Białym małżeństwie*, owo utożsamienie ciała wieśniaczki z ciałem leśnej zwierzyny staje się spoiwem mitu – inicjacyjnego z jednej strony („Każdy zna miłość opartą na tego rodzaju przyjemnościach; [...], zawsze zaczyna się od tego w szesnastym roku”²¹, pisze Stendhal) i narodowego z drugiej. Czyż Halka nie kończy tak jak Wanda, co nie chciała Niemca? Nad trupem chłopki Janusz i Jontek podają sobie ręce²². To zakończenie nie wyklucza Schillerowskiej propozycji ludowej lektury Halki, ale trudno w nim nie dostrzec wybicia na plan pierwszy kwestii narodowych. Scena ta wydaje się nabierać szczególnych znaczeń w kontekście odżywającego wciąż na nowo sporu o to, czy chłopci pójdą do powstania i pomogą wywalczyć niepodległość. W świetle tej debaty nagła zgoda między Januszem a Jontkiem przeistacza się w symboliczne narodziny narodu. Chodzi w nich jednak nie tylko o sojusz szlachty z chłopstwem, lecz również o wyeliminowanie kobiecego ciała. Nawet nie dlatego, że nie jest to ciało/mięso powstańcze. W połowie XIX wieku definicja narodu często głosi wspólnotę krwi. W tak pojmowanej wspólnotcie zadania dla kobiet stają się ściśle określone. Ich obowiązkiem jest odtąd dbanie o czystość narodowej substancji. We wspólnotcie ziemi i krwi nie ma miejsca dla zbrukanych gołąbeczków, takich jak Halka. W tym sensie Moniuszkowska bohaterka, tak jak Wanda, ocala Polskę, chroniąc ją przed wkroczeniem tego, co obce. Nie ma sensu udawać, że Halka od

19 Tamże, s. 20.

20 B. Smoleń, *Chłopka*, w: *Polka. Medium, cień, wyobrażenie*, pomysł i oprac. A. Zawadowska, M. Rudaś-Grodzka, kier. nauk. M. Janion, red. M. Gabryś, M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, Warszawa 2006, s. 335.

21 Tamże, s. 73-74.

22 Ten gest miał ponoć wymusić carski cenzor. Daje się ona jednak dobrze osadzić w akcji. Janusz podaje Jontkowi rękę, gdy ten wspina się z powrotem na górę, niosąc martwą Halke.

czasów swojej premiery nie wchłonęła nacjonalistycznych treści. Czy mogłaby się z nich otrząsnąć? I przyswoić nowe, które miałyby tę samą siłę rażenia, jaką miała Halka chłopska, ludowa, niechrześcijańska, jak ją nazwał Dembowski?

Halka na Haiti

W 2015 roku na biennale sztuki w Wenecji przestrzeń polskiego pawilonu wypełniał monumentalny, panoramiczny ekran, na którym wyświetlano film będący dokumentacją przedstawienia *Halki* w haitańskiej miejscowości Cazale. Spektakl był grany pod gołym niebem, na kamienistej drodze między domami. Jej nawierzchnia stanowiła całą scenografię. Widzowie bądź siedzieli na zniesionych pewnie z okolicznych gospodarstw krzesłach, bądź przypatrywali się na stojąco. Autorzy tego projektu, Joanna Malinowska i C.T. Jasper, wśród inspiracji wymieniali *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga (1982), opowieść o Irlandczyku, który na początku XX wieku, dorobiwszy się na handlu kauczukiem, postanawia w amazońskiej dżungli wybudować operę. Na ich filmie jednak mniej chyba uderza to, że wystudiowany sopran czy tenor rozlega się w miejscu tak różnym od klasycznej sceny, bardziej – prezentowane poza nią podhalańskie stroje, które wydają się dziś równie „operowe”, jak złożone łoże i pluszowe fotele.

Cazale to miejscowość, w której mieszkają do dzisiaj potomkowie polskich żołnierzy z legionów napoleońskich, wysłanych na wyspę (ówczesne San Domingo) w 1802 i 1803, by zdusić bunt czarnych niewolników. Ich dzieje są rzeczywiście niezwykle kartą w historii. Wstąpiwszy do legionów w nadziei, że za sprawą Napoleona Polska odzyska niepodległość, na Haiti nie mogli oni w powstańcach walczących o własne państwo nie dostrzec własnego losu. W efekcie część z polskich żołnierzy zdezerterowała z francuskiej armii i przeszła na stronę rebeliantów. Gdy rewolucja zwyciężyła i powstała niepodległa republika Haiti, legionistom w uznaniu ich zasług przyznano w konstytucji specjalne przywileje i zrównano z czarnymi obywatelami²³. Takim zwycięstwem nie zakończy się żadne z powstań, które w XIX wieku Polacy będą organizować w kraju przeciw zaborcom.

Projekt zatytułowany od współrzędnych geograficznych Cazale $18^{\circ}48'05''N$ $72^{\circ}23'01''W$ opowiada na nowo historię o wspólnocie zrodzonej między legionistami a niewolnikami we francuskiej kolonii, wprowadzając jednak w obręb opowieści nowy wątek, który mocno komplikuje zarysowany w niej układ sił. *Halka*, choć – jako utwór opatrzony etykietką „opera narodowa” – gładko wpisuje się w polską narrację niepodległościową, to jednak stanowi ona w gruncie rzeczy

23 O bezprecedensowym charakterze rewolucji haitańskiej, swoistym wzorcem dla francuskiej, pisze Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2014.

świadectwo innych walk, a mianowicie walk klasowych – rebelii wszczynanych przez pańszczyźnianych chłopów przeciwko szlachcie. Walki te tworzą historię, która biegnie w poprzek opowieści o polskich zrywach przeciw zaborcom. Juliusz Słowacki jako jeden z nielicznych myślicieli w XIX wieku pokusi się o uczciwe zestawienie tych dwóch frontów, na jakich toczyły się walki. Pisze w imieniu szlachty:

Pragnęliśmy wolności, ale sami byliśmy niewolnikami złego.
Pragnęliśmy swobody i szczęścia, a w ucisku i nędzy zostawali nasi braci
chłopi.²⁴

Z dzisiejszej perspektywy to rabacja galicyjska, której efektem było zniesienie pańszczyzny (wielokrotnie porównywanej z niewolnictwem we francuskich czy angielskich koloniach²⁵), wydaje się bliższa rewolucji haitańskiej.

Projekt *18°48'05"N 72°23'01"W* zwiera więc kilka poziomów. Patriotyczna sztampa, z jaką może się kojarzyć zamysł wskrzeszenia pamięci polskich legionistów, którzy przeszli na stronę czarnych buntowników, otwiera przestrzeń dla opowiedzenia na nowo historii rewolucji haitańskiej. Rewolucja haitańska z kolei odkrywa w *Halce* to, co przez ponad półtora wieku patriotyczna sztampa skutecznie w niej zagłuszała, a mianowicie piętno rabacji galicyjskiej.

Gotyckie pierwowzory

Libretto *Halki* oparł Włodzimierz Wolski na swoim ni opublikowanym za życia poemacie. O tym, że utwór się nie ukazał, zdecydowały „znaczne, deformujące kształt artystyczny i zwartość ideowo-myślową skreślenia w cenzurze”²⁶. Między poematem a librettem istnieją zasadnicze różnice. W wersji z 1843 to świekra Halki, nie Janusz, jest

24 J. Słowacki, *Głos z wygnania do braci w kraju*, w: tegoż, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 10, Wrocław 1949, s. 455.

25 Zob. m.in. P. Wielgosz, *Pięćset lat kacetu. Ojczyzna-pańszczyzna*, lewica.pl, 19.06.2012, <http://lewica.pl/index.php?id=26675&-tytul=Przemys%B3aw-Wielgosz:-Pi%EA%E6set-lat-kacetu.-Ojczyzna-pa%F1szczyzna>, [dostęp 18.02.2016].

26 S. Kawyn, *Komentarze*, do: *Cyganeria Warszawska*, Wrocław 2004, s. 161. Po raz pierwszy utwór ukazuje się w 1951 w „Pamiętniku Literackim”, poprzedzony krótkim wstępem Emila Kipy. Publikacja opiera się na rękopisie znalezionym w wilanowskim oddziale Archiwum Głównego w Warszawie, dokąd trafił ze zbiorów Potockich w Krzeszowicach, gdzie z kolei dostarczył go pisarz, redaktor i kustosz Muzeum Starożytności Uniwersytetu Warszawskiego Hipolit Skimborowicz. Na manuskrypcie, obok linijek przekreślonych przez cenzora, znajdują się wersy zamazane grubymi kreskami atramentowymi, „jakby drewnikiem maczanym w gęstym inkauscie”. Niektóre z tych nieczytelnych linijek, które Kipa musiał pominąć w swojej edycji, zwiera już wersja *Halszki* zamieszczona w antologii *Cyganeria Warszawska* pod redakcją Stefana Kawyna (Wrocław 1967).

czarnym charakterem. Panicz najwyraźniej dotrzymuje obietnicy i żeni się z chłopką, którą do śmierci doprowadza dopiero jego niemogąca znieść mezaliansu matka. Gdy syn wyjeżdża na wojnę, każe ona związać synową, sieć różgami, nago pędzić przez wieś i najprawdopodobniej utopić wraz z dzieckiem. Kiedy Janusz wraca do domu i odkrywa prawdę, popełnia samobójstwo. Ale matka Halki nie może darować winy morderczyni córki. Mści się, wyrywając jej serce, które – jeszcze ciepłe i dymiące krwią – składa na mogile swojego dziecka.

Różnice między tymi dwiema wersjami Halki nie wyczerpują się na fabule. W poemacie Wolski obficie korzysta z repertuaru powieści gotyckiej. W partiach relacjonujących przebieg zdarzeń dominuje poetyka grozy: księżycowa noc, sinobladowy trup, „obłąkany, piekielny, straszliwy” wzrok matki, której jękom towarzyszy wycie wiatru. Pojawia się chór („jakby pućki, kruki, wrony”), świadek wszystkich późniejszych okropieństw, do których podżega przyspiewkami („zabij, zabij, duszę zgub! / Smaczny trup – pański trup!”). Wycie złowieszczych ptaków, diabelskich wysłanników żądających krwi, jest tu wyraźnym nawiązaniem do topiki rewolucyjnej. Satanizm bowiem, jak piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka, „stał się jednym z wielu języków romantycznego rebelianctwa”²⁷.

Pradzieje polskiej opery narodowej sięgają jednak w przeszłość dalszą niż krwawy poemat Włodzimierza Wolskiego. Władysław Kopaliński utrzymuje, że *Halszka* również miała swój pierwowzór: zamieszczony w *Starych gawędach i obrazach* (1840) Kazimierza Władysława Wójcickiego „obraz dramatyczny” *Góralka*. Przebieg jego fabuły w większym stopniu niż poemat realizuje schemat narracji o uwiedzionej i porzuconej chłopce. Hannę sprowadza na zamek Lutomir, rodzi im się dziecko i w tym nieformalnym związku spędzają kilka lat. Okres spokoju przerywa przybycie dawnego przyjaciela panicza, który daje mu się namówić na wspólny pobyt w mieście. Gdy Lutomir wraca, ale z narzeczoną, panną z wielkiego rodu, „młodą, gładką” Wandą²⁸, Hanna „skacze z wysokiej skały w bystry strumień”²⁹.

W *Góralce* nie ma scen krwawych mordów i makabrycznych obrazów trupów, na jej początku jednak znajduje się obraz bliski konwencji przyjętej przez Wolskiego w poemacie: „Komnata gotycka zamkowa: okno roztwarte, przy nim siedzi zamyślony Lutomir, wpatrując się w blade światło księżyca”³⁰. Wójcicki kreśli jego portret na wzór bohaterów bajronicznych. Trawiony nieokreślonym pragnieniem: „z żądzy w żądze, zawsze wpadać, zawsze łaknąć”³¹, dręczony przez uczucie pustki, niedosytu, Lutomir dodatkowo cierpi na skutek obsesyjnej

27 M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 155.

28 K.W. Wójcicki, *Góralka*, w: tegoż, *Stare gawędy i obrazy*, t. 2, Warszawa 1840, s. 217.

29 Tamże, s. 230.

30 Tamże, s. 191.

31 Tamże, s. 192.

miłości. Podejrzewając Hannę o brak wzajemności, fantazjuje, jak z zemsty wypycha ją z okna. Gdy góralka sama skacze w przepaść, Lutomir, będąc dwa dni po własnym ślubie, również odbiera sobie życie.

Tragiczny finał Lutomira w obręb ofelicznego scenariuszu wplata brakujący w *Halce*-operze wątek zemsty. Nie stanowi on fabularnego zawijasu. To zakończenie łączył silny związek z fragmentem części pierwszej *Góralki*, kiedy Hanna opowiada Lutomirowi o lokalnych wierzeniach: widmach, topielcach, dziwożonach i... wampirach:

O tak! mój panie! Patrz! na szklistym jeziorze, tam pływają topelini-
ce! Słuchaj, jak po cichej fali, rozpuszczają długie kosy, a każdy włos
brzęczy, jak struna skrzypiec, albo rzewnej liry. Pluskają się one rade,
w przejrzystej wodzie, a piją rosę, żywią się promieniem miesiąca. Patrz!
tam na wzórzu, gdzie tyle krzyżów i mogił świeżych, to nasz smętarz!
(*spozierając w księżyc*). Za niedługą chwilę, nikt tam z naszych zbli-
żyć się nie odważy, miesiąc w pełni, o północy nie jedną mogiłę upiór
poruszy, i będzie chodził po rozstajnych drogach, a wlecze za sobą zgzło
śmiertelne, a łakomy na krew młodą (*patrzac na Lutomira*) Śmiejesz się
panie mój! a przecież siostra moja, od upioru ugryziona, umarła. Byłać
to świeża i krasna dziewoja: pamiętam jakby teraz! Siedzielim społy, mój
rodzic, matka, i ja przy nich. Kasia już spała w komorze. Nagle słyszymy
jej krzyk okropny. Biegniem: miły Boże, już za późno! Na białej szyi,
jeno zostały krwawe ślady zębów upiora!³²

Można powiedzieć, że u Wójcickiego za krzywdą chłopki nie idzie krwawa zemsta drugiej chłopki, ale zemsta natury, sprawiedliwość wymierzana zgodnie z ludową zasadą lustrzanego odbicia (najpierw Lutomir fantazjuje o zgruchotanych kościach Hanny, potem Hanna rzeczywiście rzuca się ze skały, następnie Lutomir, nie mogąc bez niej żyć, popełnia samobójstwo). W opisie ludowych wierzeń sporządzonych w *Góralce* przez Wójcickiego na szczególną uwagę zasługuje figura wampira. Wydaje się on aluzją do statusu szlachty określonego przez okradanie z sił żywotnych pracującego na nią chłopstwa³³. Tak zinterpretowany wampir naprowadza na winę Lutomira i tłumaczy karę, jaka w finale nań spada. Niemałe znaczenie dla tego gotycyzującego opisu ma również fakt, że Hanna roztacza go w wigilię św. Jana, podczas nocy sobótki, będącej inną nazwą dla święta Kupały. Lutomir widzi z okna, jak ludzie „pałają ogień”, słyszy „pieśni wesołej gawiedzi”³⁴. Wraz z nocą Kupały i obecnymi na niej często rusałkami ta prahistoria Halki

32 Tamże, s. 201-202.

33 Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 52-58. Analizę metafory wampiryzmu w pismach Karola Marksa, a także literackich obrazów krwiopijstwa jako tropów wyzysku przeprowadza David McNally (tegoż, *Monsters of the Market. Zombies, Vampires, and Global Capitalism*, Boston 2011).

34 K.W. Wójcicki, *Góralka*, s. 193.

prowadzi czytelniczki nie tylko ku przywoływanej już w tym studium tragedii Puszkina, ale również ku *Rybce* Mickiewicza.

Zombie i rusałka

A zatem znowu rzeka. A nad jej brzegiem dziewczyna, która skarży się na swój los:

Kochałam pana tak szczerze,
On mię przysięgał zaślubić,
Dziś księżnę za żonę bierze,
Krysię ubogą chce zgubić.³⁵

Krysią, tak jak Halka, zaszła z paniczem w ciążę i urodziła nieślubne dziecko. I to troska o jego dalszy los powstrzymuje ją przed rzuceniem się do rzeki. Wówczas z pomocą przychodzą Świtezianki. Krysią tonie, ale przemienia się w rusałkę i może dzięki temu codziennie karmić swoje niemowlę, które nad brzeg rzeki przynosi stary sługa ze dworu. Można jednak przypuszczać, że to nie tylko macierzyńska miłość kierowała Krysią, gdy błagała o pomoc podwodne siostry. Pewnego dnia sługa, dochodząc do rzeki, widzi suchy łąd. Na nim – walającą się odzież należącą do pani i pana, którzy wybrali się tu na spacer i tajemniczo zniknęli

Tylko z zatoki połową
Sterczał wielki głazu kawał
I dziwną kształtu budową
Dwa ludzkie ciała udawał.³⁶

Tak oto Krysią pomściła swoją krzywdę. Sługa, trochę przestraszony, nie może ukryć radości. Wraca do domu i „śmieje się dzikim uśmiechem”. Badaczkom i badaczom nie udało się ustalić, czy Puszkina wzorował się na *Rybce* Mickiewicza, pisząc swoją *Rusałkę*. Jego bohaterka również jest chłopką oszukaną przez księcia, a gdy skacze do wody, nie tonie, lecz zostaje uratowana przez rusałki. Puszkina dorzuca jednak postać córki (najprawdopodobniej nieślubnego dziecka księcia). To ona mści się za krzywdy matki.

Podobieństwo między balladą Mickiewicza a dramatem Puszkina wydaje się o tyle ciekawe, że utworów łączących ofeliczny scenariusz z legendami o rusałce wcale nie ma w XIX-wiecznej literaturze tak wiele. Te dwie paradygmatyczne dla romantyzmu bohaterki: topielica, która odbiera sobie życie po odejściu kochanka, i mściwa, złośliwa

³⁵ A. Mickiewicz, *Rybka*, w: tegoż, *Dziela*, Wydanie Rocznikowe, t. 1, Warszawa 1995, s. 71.

³⁶ Tamże.

rusalka bądź syrena wydają się właściwie przeciwstawne, a ich historie wzajemnie się wykluczające. Spotykają się jedynie w wodzie. Te dwa warianty wodnej kobiety – łagodnej kochanki i wampirycznej *femme fatale* – stanowią zresztą przedmiot ironicznej gry w filmie *Córki Dan-singu*. Wydaje się, że literatura i kultura wizualna romantyzmu – dążąc na ogół do rozdzielenia bohaterki ofelicznej i rusalki, rozmieszczenia ich w osobnych tekstach i przydzielenia im osobnych poetyk – wyrasta w gruncie rzeczy z intuicji istniejącego między nimi pokrewieństwa. Pokrewieństwo to mogło jednak przerażać, jego uznanie przybliżyło rewolucyjny przewrót.

By to bliżej objaśnić, wróć znów na Haiti. Gdy na wyspę zostali przywiezieni niewolnicy z Afryki, ich dotychczasowe wierzenia związane z zombie uległy radykalnej zmianie. W regionie dolnego Kongo mit ten był częścią systemu wierzeń związanych z powrotem zmarłych. Gdy jego wyznawcy zostali wprzęgnięci w kolonialną strukturę i zmuszeni do pracy przypominającej produkcję przemysłową, zombie nabrał znamion żywego trupa, istoty pozbawionej tożsamości, pamięci i sprawczości. To nowe wcielenie pozwalało oddać charakter egzystencji, w której wszystkie życiowe siły zostają spożytkowane na zapewnienie dostatniego życia innym. Haitańskie zombie nie było duchem-powrotnikiem, lecz istotą całkowicie uprzedmiotowioną, podpiętą do cudzego organizmu i stopniowo przez niego pożeraną. To jednak zombie stało się figurą nieposłuszeństwa. Jego potworność mogła stawić czoło potworności wampira – kolonizatora.

Być może analogiczną rolę pełniła w chłopskiej kulturze wiara w rusalki. Mickiewicz zapisał krążące wokół nich ludowe opowieści, ale przecież ich nie stworzył. Po latach zresztą oddawał należne zasługi, jakie spełniła w jego edukacji służąca z rodzinnego domu, Gąsiewska, która nauczyła go wszystkich pieśni³⁷. A niechętni ludowej kulturze krytycy wyczuli ten wpływ w jego debiutanckich poezjach. Kajetan Koźmian pisał, że „Mickiewicza niesforny zapał rozdmuchały brudne litewskie pomywaczki”³⁸. Rozdmuchały, ale i doceniły, bo to kobiety z umiejaczej czytać służby dworskiej najchętniej sięgały po pierwszy tom poety, stanowiąc, jak to ujął Przyboś, jego „najpilniejsze i najczulsze” czytelniczki³⁹. Mam nadzieję, że wybrały los Krysi, a nie Halki.

37 W. Mickiewicz, *Żywot Adama Mickiewicza: podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień*, t. 1, [s.n.], Poznań 1890, s. 8. Rzeczywiście na należącym do Mickiewicza egzemplarzu *Pieśni polskich* Karola Lipińskiego (1833) widnieją poprawki czynione ręką poety.

38 List do Franciszka Morawskiego, cyt za: W. Bilip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 335.

39 J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 48.