

Tadeusz Kaczyński

TRAGEDIA
ROZDARTEJ SPÓDNICY
CZY KOMEDIA POLITYCZNA

Przy końcu drugiego aktu, a więc w samym punkcie „złotego podziału”, następuje niefortunne rozdarcie balowej sukni hrabiny. Nie przypadkowo chyba ta scena znalazła się właśnie w tym miejscu, nie bez powodu też została rozbudowana do rozmiarów potężnego operowego finału, w którym każdy z obecnych komentuje to wydarzenie na swój sposób. Librecista i kompozytor starali się ten epizod akcji szczególnie wyeksponować i zmonumentalizować. Na początku drugiego aktu Hrabina odśpiewuje ode do sukni, w której ujawnia, jak wiele od tego stroju zależy: kariera towarzyska, powodzenie u mężczyzn, a nawet wybór przyszłego kochanka. I rzeczywiście suknia, a ściślej mówiąc jej rozdarcie, staje się przyczyną odprawy najpoważniejszego konkurenta, Kazimierza; odprawy, która później zostaje cofnięta — ponieważ. Wątek sukni — niczym tren powłóczysty — ciągnie się więc aż do trzeciego aktu. W formie zapowiedzi jest on obecny już w pierwszym, którego jedną ze scen wypełnia uroczyste wniesienie sukni przez dwie subretki przy dźwiękach marsza niemal triumfalnego.

Moment rozdarcia wspaniałej kreacji Hrabiny jest więc w operze punktem centralnym, do którego można odnieść prawie wszystko, co się dzieje przedtem i potem. Zauważył to już w roku 1860 w swojej recenzji z prapremiery Józef Sikorski, nazywając operę *trzyaktową historią spódnicy*. Późniejsi moniuszkolodzy, trawestując to określenie, pisali często o *tragedii rozdartej spódnicy*. Ale najwnikliwszy z nich, Witold Rudziński, w swojej obszernej źródłowej pracy o Moniuszce, rewidując wiele niesłusznych poglądów na temat twórczości tego kompozytora, odrzuca stanowczo to sformułowanie.

W istocie, gdy się *Hrabinie* dobrze przyjrzeć i przysłuchać, okazuje się, że rozdarta suknia nie jest bynajmniej główną bohaterką opery. Nie jest nią zresztą także — wbrew tytułowi — jej właścicielka. Gdyby nią była, opera musiałaby być tragedią, dla Hrabiny kończy się ona bowiem dramatycznie. A przecież jest oczywiste, że mamy tu do czynienia z komedią. Wskazuje na to treść i pogodny finał opery, a ponadto jeszcze jej forma na wół śpiewana, na wół mówiona, typowa dla francuskiej *opera comique*.

Kto wobec tego jest właściwym bohaterem *Hrabiny*?

Na pierwszy plan wysuwa się główna postać męska, Kazimierz. Nie tylko ze względu na ważność zajmowanej roli, lecz także z uwagi na fakt, że spośród głównych osób działających w operze on jeden tylko przeżywa wewnętrzną ewolucję. Wszystkie pozostałe (z wyjątkiem Podczaszyca) do końca opery są tym samym, czym były na początku. Hrabina pozostaje wierna swojej miłości do Kazimierza, Bronia — swemu uczuciu do tegoż, Chorąży — staropolszczyźnie, Dzidzi — francuskiej modzie. Kazimierz w trzecim akcie zmienia swój strój cywilny na mundur wojskowy, a co najważniejsze: swoje poglądy i przedmiot swoich sercowych zainteresowań. To wszystko predestynuje go na głównego bohatera opery, której właściwy tytuł powinien brzmieć nie *Hrabina*, ale *Kazimierz* czy raczej — na zasadzie analogii Mickiewiczowskiej — *Pan Kazimierz*. Kto wie, czy gdyby nie obawa przed zakazem wystawienia opery jawnie patriotycznej, nie nosiłaby ona takiego tytułu.

Wydać się, że Kazimierz był desygnowany przez librecistę i kompozytora na główną postać opery, ale z przyczyn obiektywnych czy subiektywnych jakoś to nie wyszło. Mało wyraziście scharakteryzowano też partnerkę Kazimierza, Bronię, w związku z czym także i rozgrywający się pomiędzy nimi romans wypadł na pozór blade. Można to przypisać nieudolności librecisty, ale można też uznać za rzecz do pewnego stopnia zamierzoną. Obaj autorzy skupili bowiem swoją uwagę na innych sprawach, wobec których charakterystyka poszczególnych postaci stawała się elementem drugorzędnym. Może dlatego właśnie *Hrabina* nie posiada bohatera w całym tego słowa znaczeniu oraz szerzej rozwiniętej akcji. Chodziło tu o akcję o wiele bardziej ważką. Nie mogąc jej przeprowadzić wprost w tekście, Wołski i Moniuszko wypowiedzieli ją na marginesie i między wierszami. Suknia Hrabiny i ona sama to tylko pretekst, romans Kazimierza i Broni — to tekst; ale nie tekst w tej operze jest ważny, lecz jej narodowo-polityczny podtekst.

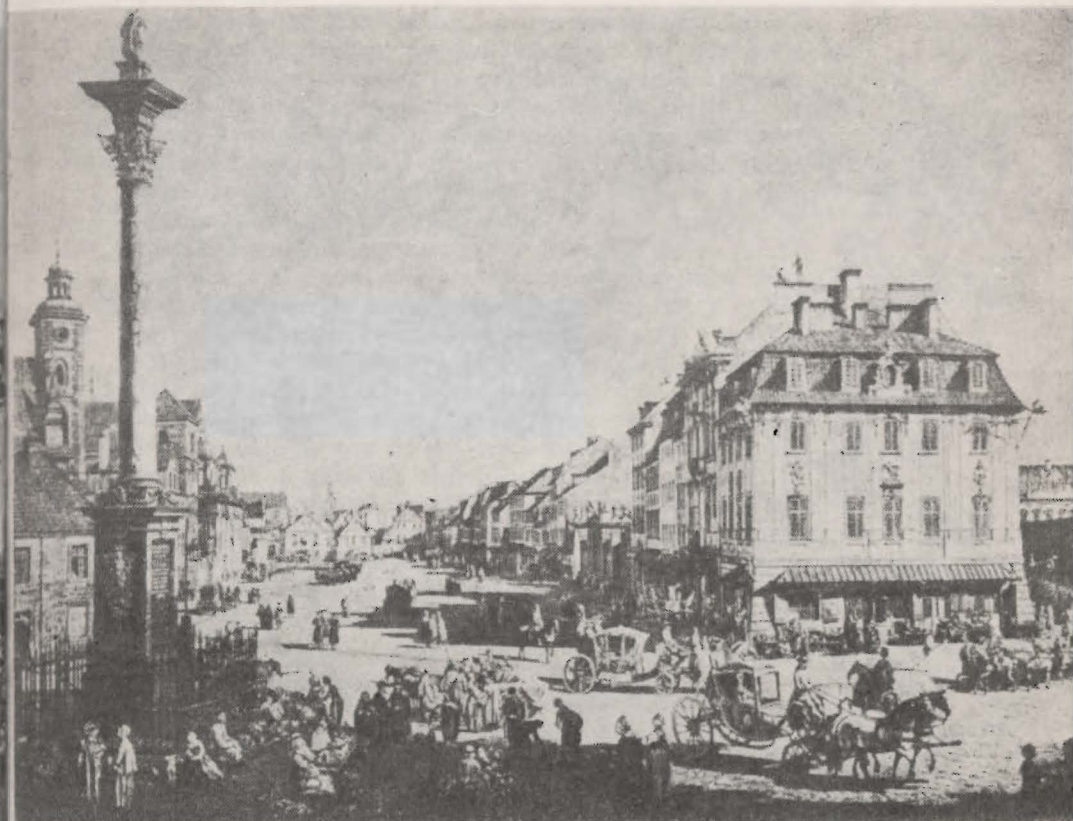
Hrabinę nazwano słusznie najlepszą operą o Warszawie. Ale związek z Warszawą nie ogranicza się do okoliczności, że stolica stanowi miejsce jej akcji. Warto również pamiętać, że ta opera o Warszawie i skomponowana w Warsza-



Bernardo Belotto Canaletto. Krakowskie Przedmieście od Nowego Światu.

wie została poniekąd dedykowana temu miastu. Po wielkim sukcesie na premierze, o którym pisano, że był bodaj większy od sukcesu premierowego *Halki*, na karcie tytułowej pierwszego wydania wyciągu fortepianowego *Hrabiny* kompozytor umieścił słowa: *Publiczności warszawskiej, w dowód wdzięczności za uprzejme przyjęcie mojej muzyki i zachętę do dalszej pracy, poświęca Stanisław Moniuszko.*

Niezależnie od tych, szczerych zresztą i uzasadnionych komplementów pod adresem warszawiaków, libretto opery zawiera i wyraźne akcenty krytyczne wobec nich. Sympatia librecisty i kompozytora wiąże się z tym, co pozawarszawskie, rola samej Warszawy w *Hrabinie* jest jednoznaczna: Warszawa bawi się, trawiając czas na wystawnych balach i ucztach. A dzieje się to bynajmniej nie w jakimś sielsko-spokojnym okresie, ale w niespełna 10 lat po klęsce



Bernardo Belotto Canaletto. Krakowskie Przedmieście od placu Zamkowego.

powstania Kościuszkowskiego, wkrótce po ostatnim rozbiórze, pod okupacją pruską.

Wydaje się, że ta satyra na lekkoduszne balowanie nie była wymierzona li tylko w Warszawę roku 1800, lecz także w Warszawę 1860, roku prapremiery *Hrabiny*, albo jeszcze ogólniej — w Warszawę każdej epoki, bo stolica zawsze przecież lubiła się bawić i naśladować obcych. Ale zawsze też te tendencje stołecznych „światowców” budziły sprzeciw bardziej zachowawczego miejscowego „światka”.

Wielki świat i mały światek. Wielki świat ludzi modnie się ubierających, modnie myślących, rozmawiających ze sobą modnym językiem. I mały światek ludzi „miejscowych”, ubierających się po dawnemu, myślących po swojemu, mówiących rodzimym językiem. Dwa światy żyjące ze sobą w ciągłym konflikcie, istniejące w każdej epoce, tylko w każdej przybierające odmienne postaci.



Na początku XIX wieku, w okresie odpowiadającym czasowi akcji *Hrabiny*, „wielki świat” to była francuszczyzna w polskim, a ściślej warszawskim wydaniu. Francuszczyzna w ubiorze, w mowie, w piśmie, w myśli — czy raczej w bezmyślności. Opanowała ona niemal bez reszty ówczesną arystokrację, żyjącą w miejskich pałacach, podróżującą po świecie i skoligaconą ze światem, w związku z czym łatwo przyswajającą sobie światowe nowości. To, co narodowe, lokalne, miejscowe, skurczyło się do rozmiarów małego światka żyjącego spokojnie w wiejskim ustroju, ale w mieście zmuszonego przyjąć francuskie obyczaje pod groźbą pomówienia o konserwyzm.

Prym tu wiodła „La Blacha”, czyli warszawska siedziba księcia Józefa Poniatowskiego — Pałac pod Blachą. Był to okres raczej prywatny w życiu bohatera narodowego, który spędzał wtedy czas o boku swej francuskiej faworyty, pani de Vauban, ulegając jej zamięłowaniom i zachciankom. Z tego okresu pochodzi pieszczotliwe określenie „książę Pepi”. W operze imię księcia zostało dyskretnie pominięte. Wielokrotnie natomiast wymieniono nazwisko pani de Vauban, której przybycie (zapewne w towarzystwie księcia) zapowiadało się jako clou balu organizowanego przez Hrabinę. Tej to pary tyczą się słowa: *Więc będziemy oglądali Herkulesa przy Omfali*. Podchwytując tę niedwuznaczną aluzję Leon Schiller w swojej adaptacji opery tańcowi zatytułowanemu w oryginale *Zefir i Flora* dał tytuł *Herkules u stóp Omfali*. Nie wszystkie przeróbki Schillera wydają się zgodne z intencjami twórców, ale ten pomysł stanowi uzupełnienie idei patriotycznej autorów, i jako taki powinien chyba przejść do tradycji scenicznej *Hrabiny*.

„Świat” i „światek” oglądamy w operze w różnych sytuacjach: w koegzystencji, w akcji i w kontrakcji. Na początku opery żyją one obok siebie zgodnie w przestronnych salonach *Hrabiny*. Kwintesencją tej idylli jest duet miłosny *Hrabiny* i *Kazimierza* — przedstawicieli tych odrębnych światów. W drugim akcie następuje polaryzacja, zarysowująca się wszakże już w akcie pierwszym, począwszy od wkroczenia na scenę *Chorążego*. Rozdarcie sukni w finale drugiego aktu oznacza ostateczne zerwanie związków pomiędzy „światem” i „światkiem”. W ciągu całych dwóch aktów „świat” dominował, atakował, odręczał. W trzecim akcie role się odwracają: „światek” przestaje być w defensywie, przechodzi do ofensywy. I wreszcie zdecydowanie dominuje, odręcając pojednawczą ofertę „świata”.

Następuje przewartościowanie: „wielki świat” okazuje się nie tak znowu wielkim, „mały” — nie tak znowu małym, zaś najważniejsze jest to, że w pojedynku pomiędzy pozornie mocniejszym żywiołem obcym a pozornie słabszym miejscowym ten drugi odnosi zwycięstwo. Zawarta w tym trochę irracjonalna, ale zawsze chętnie przyjmowana myśl

←

jest jasna: że „małe” może zwyciężyć „wielkie”, miejscowe dać radę napływowemu, polskie zatriumfować nad obcym.

Dwóm przeciwstawionym sobie żywiołom odpowiadają dwa rodzaje muzyki. Wystąpieniom przedstawicieli żywiołu polskiego towarzyszą zawsze melodie i rytmy narodowe lub quasi-ludowe. Scenom z udziałem reprezentantów kosmopolitycznej „sosjety” — rytmy walca, kotyliona i figury dźwiękowe o charakterze świadomie obiegowym. Krańcowa niemal odmienność tych dwóch rodzajów muzyki była prawdopodobnie powodem pozostawienia w operze dialogów mówionych. O ile bowiem w monologach nie zachodziła potrzeba mieszania ze sobą dwóch stylów, o tyle w dialogach osób przynależących do dwóch różnych środowisk (a takich dialogów jest w operze najwięcej) byłoby to konieczne. A to z kolei groziło nieintegralnością i dekompozycją formy muzycznej.

Czego Moniuszko nie uczynił w trakcie opery, zrobił jednak w uwerturze, budując ją z tych dwóch przeciwstawnych sobie elementów. Niezwykle kunsztowny jej kształt muzyczny polega — z technicznego punktu widzenia — na połączeniu dwutematycznej formy sonatowej (temat pierwszy — „sosjeta”, temat drugi — Bronia) z formą potpourri.

Komponowany po klęsce powstania styczniowego *Straszny dwór* miał do spełnienia określoną rolę: krzepić serca i goić rany. Rola pisanej kilka lat przed powstaniem *Hrabiny* była odmienna: poruszyć sumienia narodowe, wzbudzić w sercach wiarę w sens walki i nadzieję zwycięstwa. Refren słynnej arii mazurkowej Chorażego: *Ruszał, bracie, ruszał w pole*, pozornie zachęcający do łowów na dzikiego zwierza, w istocie stanowił zachętę do walki i tak też był wówczas przyjmowany. Publiczność tamtych czasów — jak słusznie zauważył Leon Schiller w artykule opublikowanym z okazji jego adaptacji *Hrabiny* w roku 1951 — była wyćwiczona w tego rodzaju kryptoaluzjach, wprowadzanych często w teatrze po utracie niepodległości. Nie tylko *polowanie*, lecz także takie słowa, jak *matka*, *bracia*, *strzecha rodzinna* miały symboliczne znaczenie, podobnie jak użycie rytmu tańców narodowych — poloneza, mazura, krakowiaka. Włodzimierz Wolski, aby nie drażnić zbyt mocno carskiej cenzury, która w wypadku użycia wielu aluzji mogła nie dopuścić do wystawienia *Hrabiny*, wprowadził zaledwie kilka tego rodzaju zwrotów. Mimo to nie ustrzegł się ingerencji cenzury: z arii Kazimierza polecono usunąć wiersz: *Tam, bracia, tam święta powinność mnie woła*, który musiano zastąpić bezsensownym (z uwagi na odzywaną się w tym miejscu w orkiestrze pobudkę) frazesem: *Jej piękne oczęta przeniknąć któż zdoła!*.

Na znacznie więcej mógł sobie pozwolić Moniuszko, który, gdzie się dało, umieszczał równie czytelne aluzje muzyczne w postaci rytmów i motywów narodowych. Znajdu-

jemy je nawet i tam, gdzie sytuacja sceniczna bezpośrednio tego nie wymagała, np. w duecie Podczaszyca i Chorażego z pierwszego aktu. Cel tego chwytu doskonale skomentował Schiller: *...polonezowa melodia zastosowana do sceny na wskroś komicznej miała degenerującemu się w niewoli, fizycznie i moralnie rozbrojonemu społeczeństwu Polskę przypomnieć i patriotyczne wobec niej obowiązki*.

W wielu miejscach opery Moniuszko dopowiada w muzyce to, czego Wolski nie mógł otwarcie wyrazić słowami. I tak na przykład słowom arietty Broni z trzeciego aktu, w których mowa o *krwawym boju*, toczonym być może przez Kazimierza, towarzyszy rytm bolera, pozwalający domyślać się, że chodzi o walki legionów Dąbrowskiego w Hiszpanii.

Rytmy narodowe i tego rodzaju pointy muzyczne nie wystarczały jednak Moniuszce, skoro sięgnął w *Hrabinie* — wbrew swemu zwyczajowi, ściśle przestrzegalnemu przed-

Bernardo Belotto Canaletto. Ulica Miodowa.



tem i potem — do cytatu. Skłonić go mógł do tego tylko jeden powód: świadomość silniejszego politycznego działania motywu, który zawiera w sobie określone skojarzenia pozamuzyczne. Określone, znaczy w tym wypadku patriotyczne, względnie krypto-patriotyczne, bo takich tylko cytatów Moniuszko tu użył.

Opera zaczyna się i kończy staropolskim toastem *A kiedy się pora zdarza*. Zacytowanie na początku trzeciego aktu znanej pieśni myśliwskiej *Pojedziemy na łów* ma na celu wytworzenie nastroju swojskości, tym silniej kontrastującego z atmosferą salonów Hrabiny, w których rozgrywają się akt pierwszy i drugi. W operze znalazły się jeszcze dwa cytaty muzyczne, oba nie wymagające komentarzy: z piosenki żołnierskiej *O, jadą ułani...* oraz z hejnału na podniesienie sztandaru, identycznego z początkiem pieśni z czasów powstania listopadowego *Bracia, do bitwy nadszedł czas*. Ten właśnie hejnał odzywa się w finale uwertury. Ówczesna publiczność, pamiętając zapewne dobrze ten motyw muzyczny, rozumiała jednoznacznie ukryte w niej wezwanie.

Późniejsze wydarzenia dowiodły, że nie pozostało ono bez echa. Jeden z pierwszych biografów Moniuszki, Aleksander Poliński pisał: *Niemal jednocześnie z wystawieniem tej opery rozpoczęły się w Warszawie manifestacje polityczne, zakończone powstaniem zbrojnym w całym kraju.*

Biografowie Moniuszki zauważyli dawno analogie pomiędzy *Hrabinią* a *Panem Tadeuszem*. Tytułowa bohaterka opery przypomina nieco Telimenę, Bronia — Zosię, Kazimierz — Tadeusza, Choraży — Sędziego. Zbieżności te nie są, być może, przypadkowe. *Kto wie, czy Wolskiemu istotnie nie przyświecały przy formowaniu pomysłów te arcytypy Mickiewiczowskie, duszy polskiej tak miłe?* — przypomina trafnie Henryk Opieński. Dodać by jeszcze należało, że obok Mickiewiczowskich typów odnajdujemy w „*Hrabinie*” także Mickiewiczowską atmosferę. Chodzi tu zwłaszcza o początek trzeciego aktu, ową gawędę Chorażego z Podczaszycem przy akompaniamencie rogów i śpiewów myśliwskich, a jeszcze bardziej o ów słynny polonez elegijny, grany jako preludium do trzeciego aktu, nazwany później *Dawne czasy*. To zestawienie odpowiada roli, jaką spełniały oba te fragmenty w czasach narodowej niewoli. Nie odpowiada natomiast klimatowi, który w tych dwóch utworach jest różny. Szukając poetyckiego odpowiednika d'a tego poloneza w tekście *Pana Tadeusza*, zatrzymalibyśmy się raczej przy tym fragmencie pierwszej księgi poematu: *Takie były zabawy, spory w one lata, wśród cichej wsi litewskiej...*

Co się zaś tyczy analogii pomiędzy finałem *Hrabiny* a zakończeniem *Pana Tadeusza*, to jest ona ona aż nazbyt jasna. I tu, i tam rozbrzmiewa staropolskie *Kochajmy się*.

I chociaż w obu wypadkach okazją do tego apelu są zrękowiny młodej pary, wiadomo przecież, że nie chodzi tu o zgodne pożycie przyszłych małżonków, ale o narodową zgodę. W czterowierszu zamykającym *Hrabinę* te dwie rzeczy zostały zresztą wyraźnie rozdzielone:

*Przyszłych państwa młodych zdrowie!
Wiwat żona, mąż!*

*I kochajmy się panowie,
Kochajmy się wciąż!*

Tadeusz Kaczyński

