

Iwona Puchalska
Uniwersytet Jagielloński

Między *Straszny dworem* a *Ruddigore*, czyli nieco o meandrach zagranicznej recepcji Moniuszki.

„Nie powodzi mi się w obcej sferze, w której wyglądam jak murzyn biało malowany”
(S. Moniuszko, 1861)¹

Nie ulega wątpliwości, że współcześnie Moniuszko uważany jest za kompozytora o lokalnym oddziaływaniu, istotnym dla kultury polskiej, lecz na arenie międzynarodowej pojawiającym się sporadycznie, zarówno w praktyce artystycznej, jak i w refleksji naukowej. W zagranicznych leksykonach, słownikach i historycznych kompendiach Moniuszko przywoływany jest jako jeden z przedstawicieli dziewiętnastowiecznych szkół narodowych w muzyce i wymieniany niejako jednym tchem z Glinką, Erkelem czy Smetaną². Jego kompozycje są przy tym omawiane jako ważne dla historii kulturowej, nie artystycznej, a więc mieszczące się raczej w repertuarze poznawczym niż wykonawczym. Dlatego zagadnienie współczesnej zagranicznej recepcji tej twórczości nie wydaje się na pierwszy rzut oka obiecującym polem obserwacji i istotnie zazwyczaj nie nęciło badaczy. Tradycyjnie skupiano się przede wszystkim na komentarzach z czasów życia kompozytora, zwłaszcza z okresu jego zagranicznych wojaży; obecnie coraz więcej uwagi zaczyna przyciągać również jego współczesny odbiór: na przykład na tegorocznym Kongresie Moniuszkowskim w Gdańsku (26-28 września 2019) pojawiły się wystąpienia poświęcone obecności muzyki kompozytora w Niemczech, na Białorusi i w Związku Radzieckim³.

„Moniuszko’s particular blend of established European traditions and Polish national dances has ensured his operas a special place in the Polish repertory, though there are as yet few signs that they can be exported with success”

¹ Cyt. za: Aleksander Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 105.

² Zob. np. Jim Samson, *Moniuszko*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, t. 3, New York 1992, s. 434.

³ Mam na myśli referaty: Krzysztofa Rottermunda *Stanisław Moniuszko na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” i „Neue Zeitschrift für Musik”*; Andrzeja Tichomirowa *Stanisław Moniuszko w białoruskiej myśli po 1991 roku* i Aleksandra Laskowskiego *Recepcja twórczości Stanisława Moniuszki w Rosji i Związku Radzieckim*, a także otwierający Kongres wykład Rüdigera Rittera o symptomatycznym – i nie bez powodu opatrzonym pytajnikiem – tytule: *Stanisław Moniuszko – ofiarą europejskiego kanonu muzycznego?*; zob. program Kongresu na stronie <https://www.amuz.gda.pl/wp-content/uploads/2019/04/kongres_moniuszkowski_27-28.09.2019_program_www.pdf>, 30 października 2019 (w tym dniu dostęp do wszystkich przywoływanych w artykule stron internetowych).

– stwierdza bez ogródek *Grove*⁴. Istotnie, w salach koncertowych i na scenach operowych na świecie muzyka Moniuszki rozbrzmiewa przede wszystkim z polskiej inicjatywy. Jak to ujął jeden z krytyków: „For confirmation that Polish musical life didn’t begin and end with Chopin, you need to go to Poland – or have Poland come to you”⁵. Jest to stwierdzenie niepozbawione słuszności, choć zbyt radykalne. Zagraniczna obecność dzieł Moniuszki nie była jedynie elementem, by tak rzec, celowego eksportu polskich dóbr kultury. Jego muzyka towarzyszyła też historii politycznej – nie bez powodu numer fundamentalnego operowego pisma „Avant-Scène Opéra” poświęconego *Strasznemu dworowi* i *Halce* ukazał się w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy „sprawa polska” była powszechnie znana i dyskutowana. Poszczególne arie są również rozpowszechniane dzięki sławie śpiewaków, włączających je do swojego repertuaru; zwłaszcza obecnie, w dobie Internetu, twórczość Moniuszki ma do słuchaczy na całym świecie drogę łatwiejszą niż kiedykolwiek przedtem, a tym samym – coraz częściej wywołuje zagraniczne komentarze. Komentarze te są ożywcze, nawet jeśli – a może zwłaszcza jeśli – nacechowane są pewną ignorancją, ponieważ ustawiają optykę percepcji dzieł Moniuszki w sposób niestandardowy, przynosząc świeże, a nierzadko zaskakujące spojrzenie.

Oczywiście przekraczałyby ramy niniejszego artykułu stworzenie pełnego przeglądu tych, wbrew pozorom, licznych, choć rozproszonych reakcji, ograniczę się więc tylko do głosów dotyczących jednego utworu – *Strasznego dworu*, i to w wybranych realizacjach.

Sam Moniuszko zapewne nie wskazałby akurat tej opery jako najlepszej reprezentacji swojej sztuki za granicą; myśląc o ewentualnym odbiorcy poza Polską, stawiał raczej na *Parię* i *Halkę*, a więc operę seria. Pod koniec życia zresztą nawet *Halkę* uznawał za niewystarczająco uniwersalną:

„(...) czybym dziś, bezpieczniej niż kiedy, nie ośmielił się wychylić poza domową zagrodę? Czybym nie mógł zdobyć się na przekład libretta *Parii*? Z tą jedyną operą mógłbym wystąpić za granicą. *Halka* jest wprawdzie wybornie tłumaczoną na włoski język, ale może treść zbyt obcą byłaby dla obcych, a nawet i muzyka nasza”⁶.

⁴ „Szczególne połączenie przez Moniuszkę ugruntowanych tradycji europejskich i polskich tańców narodowych zapewniło jego operom szczególne miejsce w polskim repertuarze, choć jak dotąd niewiele wskazuje na to, że można je z powodzeniem eksportować” (wszystkie tłumaczenia w artykule I.P.); Jim Samson, dz. cyt., s. 434.

⁵ „Żeby się przekonać, że polskie życie muzyczne nie zaczyna się i kończy na Chopinie, musisz udać się do Polski – albo Polska musi przybyć do ciebie”; Edward Seckerson, *The ghost of Polish opera past* („The Independent”, 27 kwietnia 2004), <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/the-haunted-manor-sadlers-wells-london-561328.html>>.

⁶ Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku Witold Rudziński, Kraków 1969, s. 587.

Symptomatyczne jest, że bardziej zrozumiała dla zagranicznych odbiorców wydawała się kompozytorowi prawdziwie egzotyczna aura *Parii* niż polski folklor szlachecki i chłopski, który uznał za „zbyt obcy dla obcych”. Tak jakby zwornik międzynarodowego porozumienia świata operowego stanowiła absolutna odmienność, będąca gwarantem swoistej bajkowości libretta – tak jakby nie sposób było pisać opery „międzynarodowej” na przykładzie formacji, którą się samemu reprezentuje. Moniuszko nie postrzega więc polskości jako materii uniwersalnej, lecz, paradoksalnie, jako inwariant europejskości, dla „obcych” niezrozumiały, ale zarazem – niezrozumiały nie dość, aby wzbudzić zainteresowanie.

Współcześnie rzecz ma się inaczej – właśnie *Straszny dwór* jest ukazywany za granicą jako reprezentacja specyfiki polskiego etosu – i demonstracja jednego z naczelných historycznych stereotypów polskości: świata szlacheckiego dworku. Dlatego zapewne on właśnie – a nie *Halka* – został włączony do programu przygotowanego z okazji wejścia Polski do Unii Europejskiej. Spektakl wystawiony w kwietniu 2004 roku w Londynie, w Sadler’s Wells, w wykonaniu artystów Opery Narodowej pod batutą Jacka Kaspszyka, stanowił ogniwo cyklu Polish National Opera’s Season at Sadler’s Wells, obejmującego także *Króla Rogera* i *Ubu Króla*. Jednocześnie – niewątpliwie na fali zainteresowania nowymi pastwami dołączającymi do Unii – EMI wydało nagranie *Strasznego dworu*, także w wykonaniu zespołu TWON-u.

Recenzje z tego wydarzenia były dość zgodne, a przy tym dalekie od zdawkowej kurtuazji. Jednogłośnie chwalono w nich batutę Jacka Kaspszyka, na temat śpiewaków zdania były podzielone, chór i balet wywołały raczej pozytywne wrażenie. Szczególnie żywe – i generalnie negatywne – emocje wzbudziła ocena scenografii i reżyserii (była to inscenizacja Mikołaja Grabowskiego, przygotowana dla Opery Narodowej w 2001 roku).

„«Tradition» seemed to be the not-entirely-serious theme of this colourful 2001 production. Indeed there was a delightful sense of performance-tradition being sent up slightly with moments that veered dangerously close to, but to the right side of, kitsch or even camp”

– stwierdził na przykład Alexandre Campbell⁷, zasadniczo przychylnie oceniający spektakl. Mniej oględny był Edward Seckerson; nawiązując do słów z arii Skołuby „Stary gdyby świat” dodał:

⁷ „«Tradycja» wydaje się nie do końca poważnym tematem tej barwnej produkcji z 2001 roku. Istotnie, był w niej świetny zmysł tradycji scenicznej niekiedy oscylujący niebezpiecznie blisko, ale po właściwej stronie, kiczu a nawet kampu”; Alexander Campbell, *Polish National Opera at Sadler’s Wells* (20 kwietnia 2004), <http://www.classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=1799>.

„Which was a fair comment on the staging. It was as if the director and designer had unwittingly mislaid a century or so of operatic history. (...) Could it be that the original 1860s staging has been painstakingly preserved as some kind of touring national shrine? *Phantom of the opera*, indeed”⁸.

Nieco inaczej – choć także w odległej przeszłości – sytuował tradycje reżyserskie spektaklu Tim Ashley:

„Mikołaj Grabowski's production dates from 2001, though much of it is couched in a ponderous socialist realist style that makes it look 50 years old. There is one deeply moving scene before the end, when the haunted manor becomes a metaphor for Poland itself as the real ghosts of the country's history fill the stage. It makes you catch your breath – but comes too late for the whole evening to be a satisfactory experience”⁹.

Najmniej bezceremonialna była Anna Picard, widząca w inscenizacji nieintencjonalną parodię:

„this was a production – if not an opera – that might have been conceived by Mel Brooks. PNO have clearly suffered from Poland's economic ups and downs”¹⁰.

Wybór „tradycyjnej” inscenizacji nie okazał się, jak widać, zbyt fortunny. Być może została ona zaproponowana w przekonaniu, że odbiorcom, którzy nic nie wiedzą o tej operze, należy zapewnić przy pierwszym z nią kontakcie wersję jak najbardziej „kanoniczną” i historyczną – choć zapewne pokazano taką realizację po prostu dlatego, że była to bieżąca inscenizacja TWON-u. Z komentarzy krytyków angielskich wynika jednak jasno, że już w ówczesnym – sprzed piętnastu lat – stadium rozwoju kultury operowej petryfikacja dzieła w formach historyzujących i quasi-rekonstrukcyjnych nie była najlepszym sposobem jego promocji; inwencyjność spektaklu – nawet forsowna i przekłamująca – lepiej by się zapewne

⁸ „Co było odpowiednim komentarzem do inscenizacji. Było tak, jakby reżyser i scenarzysta przegapili mniej więcej sto lat historii operowej. (...) Czy to możliwe, że oryginalna inscenizacja z lat 60. XX wieku została pieczołowicie zachowana jako rodzaj obwoźnego sanktuarium narodowego? Naprawdę, upiory w operze”; Edward Seckerson, dz. cyt.

⁹ „Inszenizacja Mikołaja Grabowskiego pochodzi z 2001 roku, ale znaczna jej część jest osadzona w niezgrabnym stylu socrealistycznym, przez co wygląda jakby miała 50 lat. Przed końcem jest jedna głęboko poruszająca scena, gdy straszny dwór staje się metaforą samej Polski, gdyż scenę wypełniają prawdziwe duchy historii kraju. Sprawia, że łapiesz oddech – ale przychodzi za późno, aby wieczór był satysfakcjonującym doświadczeniem”; Tim Ashley, *The Haunted Manor*, „The Guardian”, 22 kwietnia 2004, <<https://www.theguardian.com/music/2004/apr/22/classicalmusicandopera1>>.

¹⁰ „była to inscenizacja – jeśli nie opera – która mogłaby być wymyślona przez Mela Brooksa. Polska Opera Narodowa najwyraźniej ucierpiała na ekonomicznych zawirowaniach w Polsce”; Anna Picard, *Kitschy visitors and other arrivistes*, „The Independent”, 25 kwietnia 2004, <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/the-haunted-manorpolish-national-opera-sadlers-wells-londonthe-barber-of-sevillethe-marriage-of-561849.html>>.

przysłużyła utworowi. Realizacje „tradycyjne” z całą pewnością mają swoje miejsce i swoją publiczność, ale, jak widać, nie podbiją one raczej współczesnych scen. Niezależnie od tego, czy się to komuś podoba, czy nie, współczesna opera karmi się reinterpretacjami i w dużej mierze żyje dzięki nim – a, mimo silnego piętna *couleur locale*, *Straszny dwór* nie jest przecież mniej podatną materią dla teatru reżyserskiego niż inne opery (czego dowodem są choćby wizje stworzone np. przez Hanuszkiewicza, Żuławskiego, Poutneya...¹¹). Krytycy spektaklu z Sadler’s Wells oddzielali wprawdzie – lub starali się oddzielać – w swoich ocenach dzieło Moniuszki od jego inscenizacji, wiadomo jednak, że nie zawsze jest to do końca możliwe: „the medium is the message”.

Jakie więc wrażenia pozostawiło dzieło „samo w sobie”, wyabstrahowane – na ile to możliwe – z realizacji scenicznej? Otóż w reakcjach przywoływanych krytyków można wyodrębnić pewne *topoi*, których powtarzalność jest (być może) następstwem zapoznania się z tymi samymi materiałami informacyjnymi. Pierwszym z tych miejsc wspólnych jest tradycyjne, leksykonowe zestawienie ze Smetaną, które jednak nie wychodzi Moniuszce na dobre:

„*The Haunted Manor* has been dubbed «the Polish *Bartered Bride*», though it suffers from the comparison with Smetana's masterpiece (...). Moniuszko's music has great charm, but none of the *Bride's* psychological depth”.

– stwierdził Tim Ashley¹². Analogiczne, równie krytyczne porównanie przeprowadził Edward Seckerson. Bardziej wyważona była natomiast opinia Alexandra Campbella:

„To our ears the style may seem rather reminiscent of the more familiar operas of Smetana, but the composer had his own elegance and some original sonic ideas in his orchestration”¹³.

Anna Pickard jako jedyna nie przywołała nazwiska Smetany, choć pozostała w tym samym kluczu skojarzeń: „What do you mean you'd never heard of it? As *Bank Bân* is to Hungary, *Straszny dwór* is to Poland: the national opera” („Jak to pierwszy raz słyszysz? Jak *Palatyn Bánk* na Węgrzech, tak *Straszny dwór* w Polsce: opera narodowa”)¹⁴. Oprócz tego

¹¹ Zob. przegląd polskich realizacji scenicznych *Straszego dworu* na stronie *Encyklopedii Teatru Polskiego*: <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/2309/straszny-dwor>.

¹² „*Straszny dwór* nazywano «polską *Sprzedaną narzeczoną*», jednak traci na porównaniu z arcydziełem Smetany (...). Muzyka Moniuszki ma wielki urok, ale nie ma psychologicznej głębi *Narzeczonej*”, Tim Ashley, op. cit.

¹³ „W naszych uszach styl ten może wywoływać skojarzenia z lepiej znanymi operami Smetany, ale kompozytor ma swoją własną elegancję i pewne oryginalne pomysły brzmieniowe w orkiestracji”; Alexander Campbell, op. cit.

¹⁴ Anna Picard, *Kitschy visitors and other arrivistes*, [dz.](#) cyt.

jednak ukazuje też inny, znacznie mniej oczywisty kontekst, podsumowanie jej recenzji stanowi bowiem interesujące, choć sarkastyczne stwierdzenie: „The Polish premiere of *Ruddigore* is doubtless imminent” („Z całą pewnością bliska jest polska premiera *Ruddigore*”)¹⁵. To skojarzenie z utworem Williama Schwencka Gilberta i Arthura Sullivana można by uznać za kompletnie przygodne i wynikające wyłącznie z faktu, że w dalszej części tekstu autorka komentuje spektakle w Savoy Theatre (który powstał jako scena dla wystawiania tworzonych przez nich operetek) – gdyby nie fakt, że twórcy ci przychodzą na myśl także innym odbiorcom Moniuszkowskiej opery. „The manner is as close to Gilbert and Sullivan as to Smetana, with a dash of Donizetti thrown in” („Styl jest równie bliski Gilbertowi i Sullivanowi jak Smetanie, z dodatkiem Donizettowskiego impetu”) – stwierdził na przykład Edward Greenfield¹⁶, również powołując się na operetkę *Ruddigore*, tylko precyzyjniej wskazując przyczynę tego zestawienia:

„the main haunting scene anticipates Gilbert and Sullivan's haunting scene in *Ruddigore*, with portraits coming to life. This, however, is no genuine haunting, simply a ruse by Hanna and Jadwiga, who take the place of the portraits”¹⁷.

Co znamienne, zestawienie *Strasznego dworu* z utworami Gilberta i Sullivana pojawia się zarówno w uwagach profesjonalnych krytyków, jak i zwykłych widzów. „It was charming, perhaps a kind of Polish Gilbert and Sullivan”¹⁸ – takie wrażenie utrwaliła na przykład „Margo” na internetowym forum Goldstar Events po wystawieniu *The Haunted Manor* w kwietniu 2009 roku przez Pocket Opera w Florence Gould Theatre w San Francisco¹⁹ w angielskim przekładzie Donalda Pippina²⁰. W tym przypadku takie porównanie mogła ułatwić specyficzna

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Greenfield ogłosił praktycznie tę samą – z kosmetycznymi jedynie retuszami – recenzję dwukrotnie: w „The Guardian” 9 kwietnia 2004 (<<https://www.theguardian.com/music/2004/apr/09/classicalmusicandopera.shopping2>>) oraz w „Gramophone” (<<https://www.gramophone.co.uk/review/moniuszko-the-haunted-manor>>), przy czym pierwsza z nich została opublikowana przed wystawieniem w Sadler’s Well i dotyczy nagrania płytowego przygotowanego przez EMI z zespołem TWON-u, druga zaś ukazała się już po spektaklu, którego jednak praktycznie nie bierze pod uwagę. W artykule odwołuję się do tekstu z „The Guardian”, jako nieco bogatszego.

¹⁷ „główna scena straszenia zapowiada scenę straszenia z *Ruddigore* Gilberta i Sullivana, w której ożywają portrety. Tu jednak nie jest to prawdziwe nawiedzenie, lecz tylko wybieg Hanny i Jadwigi, które wchodzą w miejsce portretów”; tamże.

¹⁸ „To było urocze, jakby coś w rodzaju polskiego Gilberta i Sullivana”, <<https://www.goldstar.com/events/san-francisco-ca/moniuszkos-the-haunted-manor/reviews>>.

¹⁹ Ten sam spektakl został zaprezentowany przez Pocket Opera w kwietniu 2009 roku w Florence Gould Theatre w San Francisco.

²⁰ Niewątpliwą zasługą Donalda Pippina tego było sięganie w ramach Pocket Opera po repertuar znany słabo lub wcale – w rok po wystawieniu *Strasznego dworu* przygotował przekład i inscenizację *Halki* (nota bene nie należy go mylić z reżyserem i dyrygentem brodwayowskim, noszącym to samo nazwisko, ale rok młodszym). Przekład Pippina nie był pierwszym tłumaczeniem libretta Chęcińskiego na angielski. W 1970 roku na potrzeby spektaklu przygotowanego przez University of Bristol Operatic Society przetłumaczył je George Conrad; ten

realizacja Moniuszkowskiej opery, zaprezentowanej w stosunkowo skromnej oprawie, z ograniczonym zespołem instrumentalnym, poprzedzonej żartobliwym słowem wstępnym Pippina, które niewątpliwie ukierunkowało recepcję²¹, a przede wszystkim – wystawionej w przekładzie, ułatwiającym asymilację utworu ze strukturą kulturową języka, w który dzieło zostaje ubrane. Nie zmienia to faktu, że skojarzenie takie – po raz kolejny – powstało. A skoro tak, warto rozważyć jego mechanikę.

Niewątpliwie jest ono arbitralne: Moniuszko, reprezentuje wcześniejsze pokolenie niż Gilbert i Sullivan oraz inne warunki kulturowe i polityczne, nie zaistniała też między nimi relacja wpływu; ponadto utwory Gilberta i Sullivana należą do gatunku operetki, a nie opery. W optyce historycznej i genologicznej jest więc to porównanie nieuzasadnione – ale w optyce fenomenologicznej?

Wyjdźmy od wskazanego bezpośrednio przez Greenfielda i pośrednio przez Pickard podobieństwa wątków portretowych w *Strasznym dworze* i w *Ruddigore*. Nie jest to, na pierwszy rzut oka, bardzo przekonujący argument. Nie tylko dlatego, że „ożywione” portrety mają w obu utworach odmienny charakter i inny jest cel ich wprowadzenia, ale i dlatego, że wątki spirytystyczne były w twórczości (i operowej, i literackiej) XIX stulecia nader częste, jako spadek po preromantycznym gotycyzmie – wystarczy wspomnieć choćby *Białą damę Boieldieu*²². Sam Gilbert zresztą już wcześniej wykorzystał wątek ożywionych portretów w operetce *Ages Ago* wystawionej w 1869 roku (nota bene właśnie podczas prób do tego przedstawienia poznał Sullivana)²³. Wykorzystał go jako standardowy element estetyki grozy i niesamowitości, a tym samym jako podstawę artystycznej dekonstrukcji – nie należy bowiem zapominać, że libretta, które tworzył, to z założenia pastisze istniejących konwencji teatralnych i operowych²⁴; to swobodna gra motywów, której głównym celem jest przyjemność odbiorców. A w jakim celu wprowadzili wątek portretowy Chęciński i Moniuszko? Czy nie w podobnym? Czy ich dzieło nie nosi cech tej samej strategii artystycznej, co operetki angielskiego *teamu* – strategii pastiszu?

przekład był później również w użyciu, m.in. posłużyła się nim również Opera South (Opera Omnibus), wystawiając dzieło Moniuszki w 2001 roku. Z całą pewnością przekłady te zasługują na bliższą analizę – podobnie zresztą jak przekłady na inne języki – na razie jednak ten wątek zawieszam, skupiając się na innych świadectwach odbioru.

²¹ Zob. komentarz poprzedzający przekład libretta na stronie <<https://searchworks.stanford.edu/view/vd319kh3289>>.

²² Zob. Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 980 oraz Alina Borkowska-Rychlewska, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka, Poznań 2014, s. 110.

²³ Ian Bradley, *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan*, Oxford 1996, s. 722.

²⁴ Zob. m. in. Gervase Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, London 1960, s. 143.

Według polskiej tradycji badawczej – raczej nie. Nawet odrzuciwszy długo pokutujące przekonanie, że opera ta była reakcją na powstanie styczniowe²⁵, komentatorzy nie są skłonni traktować jej jedynie jako komedii. Ba, długo w ogóle marginalizowano jej aspekt komediowy²⁶ – tak jak nie było zgody na traktowanie *Pana Tadeusza* jedynie jako dowcipnej opowieści o życiu w szlacheckim dworze. O ile jednak idealizacja „kraju lat dziecińczych” w przypadku dzieła Mickiewicza ma silne motywacje biograficzne, a całość zamknięta jest *Epilogiem*, nadającym całości elegijnego i symbolicznego wymiaru, o tyle powaga *Straszego dworu* ma w dużej mierze charakter pozatekstowy – wynika z okoliczności, w jakich opera została wystawiona²⁷. Niewątpliwie w tekście jej libretta są wątki wskazujące na wątłość przedstawionej idylli – przecież właśnie z powodu permanentnego zagrożenia bracia postanawiają pozostać w stanie bezżennym – z drugiej jednak strony motyw stałej gotowości rycerskiej można uznać nie tyle za nawoływanie librecisty do postaw patriotycznych, ile po prostu za pretekst uzasadniający zawiązanie akcji (podobnie jak w modelowych dla Chęcińskiego *Ślubach panińskich*) – zwłaszcza że dochodzi do tego dodatkowa obawa przed potencjalną niezgodą w małżeństwie („Aj! Kiedy niewiasta / po domu się szasta...”). Co więcej, w perspektywie finału opery, w którym pary szczęśliwie łączą się ze sobą, inicjalne deklaracje niezbędnej gotowości do obrony kraju skutkujące pomysłem trwałej bezżenności zostają zdezawuowane w nie mniejszym stopniu niż pensjonarskie postanowienia Fredrowskiej Klary i Anieli, i mogą wyglądać raczej na młodzieńczą fanfaronadę niż dojrzałą i przemyślaną patriotyczną postawę.

Uznając dominującą rolę żywiołu komediowego w operze Chęcińskiego i Moniuszki, przesłoniętą przez niefortunne okoliczności towarzyszące premierze, można, jak sadzę, mówić w odniesieniu do *Straszego dworu* o strategiach pastiszowych także ze względu na intertekstualność libretta – intertekstualność obejmującą zarówno poziom treści, jak i języka²⁸, niewykluczającą humorystycznej ironii. Samo sięgnięcie wówczas – w latach 60. – po tak skonwencjonalizowany wątek jak ożywający portret jest sygnałem wyraźnego dystansu. Nie tylko ten wątek zresztą jest, delikatnie mówiąc, nie pierwszej świeżości; cała intryga i praktycznie każda z postaci w librecie Chęcińskiego jest stereotypowa w swojej wyrazistości,

²⁵ Andrzej Spóz, *O dacie powstania Straszego dworu* w: *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, red. Irena Poniatowska, Kraków 1984, s. 339-346.

²⁶ Zob. Rafał Ciesielski, *Stanisław Moniuszko w polskiej krytyce muzycznej (1945-1989)*, w: *Teatr muzyczny...*, dz. cyt., s. 358.

²⁷ Dobrochna Ratajczakowa, *O wodewilach i operach Stanisława Moniuszki*, w: *Teatr muzyczny...*, dz. cyt., s. 20.

²⁸ Zob. Alina Borkowska-Rychlewska, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, w: *Teatr muzyczny...*, dz. cyt., s. 110; teźże, *Mickiewiczowskie ślady w librettach Jana Chęcińskiego do oper Jana Stanisława Moniuszki*, w: *Mickiewiczowskie konteksty*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 2019.

a jej charakterystykę można uznać za grę z tradycją literacką i operową; z *Ruddigore* łączy je na przykład nie tylko wątek portretowy, ale i konwencja balladowych romantycznych „strasznych opowieści”, popularnych ponad pół wieku wcześniej. Wielokrotnie zresztą już zwracano uwagę, że przy tworzeniu *Strasznego dworu* nie tylko librecista, ale i kompozytor mieli wzrok skierowany daleko w przeszłość, ku dawnym tradycjom teatru operowego: „współczesne *Tristanowi* dzieło brzmi tak, jakby powstało 30 lat wcześniej” – stwierdził na przykład Piotr Kamiński, widząc jednak w tym „owoc świadomego, po mistrzowsku opanowanego klasycyzmu”²⁹. Czy jednak słowo klasycyzm nie jest nieco na wyrost? Co bowiem miałyby oznaczać klasycyzm w operze o charakterze komediowym? Czy nie należałoby tu mówić raczej właśnie o pastiszu, o wykorzystaniu dawnych konwencji w celach ludycznych?

Nie zapominając o licznych operetkowych próbach Moniuszki, warto zwrócić przy tym uwagę na jeszcze jedną istotną rzecz, którą eksponuje zestawienie z (powtórzmy: późniejszą) twórczością Gilberta i Sullivana: otóż pełnowymiarowa opera lat 60. i 70. XIX wieku zasadniczo stroni od wątków humorystycznych, pozostawiając je operze komicznej, wodewilowi czy operetkom właśnie i podejmując je dopiero u schyłku wieku³⁰ (choć można oczywiście wskazać wyjątki, jak *Śpiewacy norymberscy*). Moniuszko przełamuje tę tendencję, podobnie jak przełamuje także inną: właściwą drugiej połowie XIX stulecia specjalizację w domenie teatru muzycznego, w którym nie tylko wykonawcy, ale i twórcy mieli silnie zaznaczone *emplois*. Kompozytor operetkowy z wielkim trudem przedostawał się na grunt opery: wystarczy przywołać przykład Offenbacha i jego *Opowieści Hoffmanna* czy też – Arthura Sullivana właśnie, który przez wiele lat i bez powodzenia usiłował zerwać operetkową unię z Gilbertem, podejmując (niezbyt zresztą przychylnie przyjmowane) próby poważniejszych kompozycji³¹. Moniuszko natomiast, mając już na swym koncie opery seria, zstępuje na grunt komediowy. Być może kierowało nim to samo pragnienie, co Verdim, który po nieudanych próbach stworzył wreszcie swą ostatnią, wielką operę zbudowaną na śmiechu – *Falstaffa*; zresztą Moniuszko miał chyba po prostu upodobanie do pogodnych fabuł, co wyznawał w jednym z listów, od razu – co znamienne – asekurując się cudzym autorytetem: „A i Generała słowa do nas były: piszcież tam coś weselszego”³². Albo po prostu żywił nadzieję, że taka formuła przyniesie mu wreszcie nie *succès d'estime*, ale i bardziej wymierne korzyści (Sullivan, pisząc operetki, czuł się niespełniony jako artysta, ale na brak funduszy

²⁹ Piotr Kamiński, dz. cyt., s. 980.

³⁰ Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford 2009.

³¹ Zob. np. Arthur Jacobs, *Arthur Sullivan. A Victorian Musician*, Oxford 1984, s. 252-276; Michael Ainger, *Gilbert and Sullivan. A Dual Biography*, Oxford 2002, s. 262.

³² Stanisław Moniuszko, dz. cyt., s. 302.

raczej nie narzekał. Nawet po stosunkowo chłodnym pierwszym przyjęciu *Ruddigore*, nie dorównującym ogromnemu sukcesowi wcześniejszej operetki *Mikado*, Gilbert, podsumowawszy przychody, stwierdził że nie miałby nic przeciwko jeszcze kilku takim „niepowodzeniom”³³).

Również jeśli przyjrzeć się roli, jaką Sullivan odegrał w brytyjskiej muzyce i w historii opery angielskiej, narzuca się całkiem sporo analogii i zestawienie go z Moniuszką znowu okazuje się kuszące. Przede wszystkim obaj tworzyli w rzeczywistości kulturowej nie obfitującej w kompozytorskie talenty. Obu przypadła w udziale rola tego „drugiego” i znacznie mniej wybitnego z kompozytorów narodowych. Sullivan miał o tyle więcej szczęścia od Moniuszki, że Elgar nastąpił po nim, a nie przed nim, uniknął więc nieustannego zestawiania z wielkim poprzednikiem, które nękało bezustannie Moniuszkę, zastrzegającego (bezsukutecznie): „Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Szopena mógł pocieszać, to nie moja wina (...)”³⁴. Z drugiej strony jednak pozycja Sullivana jako pierwszego po długim czasie posuchy kompozytora angielskiego też była co najmniej chwiejna: po premierze oratorium *The Golden Legend* według Longfellowa, w którym pokładał spore nadzieje na wyjście z roli kompozytora operetkowego, „The Times” napisał bez ogródek, że jest to „work which, if not one of genius in the strict sense of the word, is at least likely to survive till our long expected English Beethoven appears on the scene”³⁵.

Bycie „tym drugim” i odczuwalnie gorszym, ale jednak – z braku rzeczywistej konkurencji – ogólnie szanowanym kompozytorem narodowym i Moniuszce, i Sullivanowi wyszło ostatecznie – w perspektywie czasu – na dobre: ich dzieła nie przestały być obecne w narodowej kulturze muzycznej, jako istotny element jej tożsamości, i w związku z tym są ciągle wystawiane, podczas gdy porównywane z nimi w epoce i cieszące się niegdyś sporą sławą dokonania włoskich czy francuskich kolegów pod naporem licznych i lepszych produkcji na wiele lat zniknęły z desek teatrów (jak choćby *Niema z Portici*, na której modelowana była *Halka*). Obaj zresztą traktowani są jako reprezentanci „ducha narodowego”, w jego historycznej, ale pod wieloma względami nadal aktualnej formie³⁶.

Powracając raz jeszcze do kwestii nieprzystawalności gatunkowej *Rudigore* i *Straszego dworu*, trzeba zauważyć, że chociaż stopień artystycznego zaawansowania

³³ „I could do with a few more such failures”; cyt. za: Leslie Baily, *Gilbert and Sullivan and their world*, London 1973, s. 288.

³⁴ Stanisław Moniuszko, dz. cyt., s. 161.

³⁵ „dzieło, które, jeśli nie jest dziełem geniusza w ścisłym znaczeniu tego słowa, będzie żyć zapewne dopóki nie pojawi się na scenie nasz długo oczekiwany angielski Beethoven”; cyt. za: Leslie Baily, dz. cyt., s. 88.

³⁶ Ian Bradley, *Oh joy! Oh rapture! The enduring Phenomenon of Gilbert and Sullivan*, Oxford 2005, s. 21.

kompozycji Moniuszki jest większy niż Sullivana, to i w muzyce angielskiego kompozytora pojawiają się fragmenty wyrastające ponad konwencje opery komicznej: głównym z nich jest chór przodków głównego bohatera – Sir Ruthvena, którzy, schodząc z obrazów, grożą mu, że jeśli nie utrzyma tradycji popelniania złych czynów, to czeka go „ruddy gore”. O tym fragmencie kompozycji Gilbert (niezbyt zadowolony) napisał, że brzmi tak, jakby ktoś włączył fragment *Raju utraconego* do farsy³⁷. Sullivan istotnie zastosował w tej scenie zbyt zaawansowaną jak na operetkę technikę kompozytorską, co zresztą od razu zauważono i odnotowano m. in. w recenzji opublikowanej po premierze w „Daily News”:

„The whole of the music of the picture scene is far removed above the ordinary level of comic opera, and is among the best things of this sort that Sir Arthur Sullivan has ever written. It is almost serious in aim, but although somewhat after the style of grand opera, there is many a whimsical touch of burlesque in the orchestra”³⁸.

Generalnie w muzyce *Ruddigore* widać wyraźnie narastającą tęsknotę Sullivana za ambitniejszą twórczością³⁹, co w pewnym stopniu podnosi tę kompozycję – mimo jej operetkowej struktury – ku poziomowi pełnowymiarowej opery. Dlatego także w tej partyturze Sullivan przywołuje na usługach komizmu elementy drogiej mu i poważanej przez niego tradycji muzycznej – takie jak madrygały – w których ożywieniu widział nadzieję na odrodzenie angielskiej sztuki dźwięków. Czy nieco podobnie nie jest ze *Strasznym dworem*? Czy elementy polskiego folkloru, skądinąd rzeczywiście traktowane przez Moniuszkę jako cenne dziedzictwo narodowej kultury, nie mogły służyć swoją urodą także śmiechowi i bezpretensjonalnej radości? Zresztą i muzyka *Strasznego dworu* nie należy do najbardziej skomplikowanych. W obu przypadkach relatywna prostota opracowania muzycznego współtworzy to, co Ian Bradley określił mianem „comfort factor”⁴⁰: łatwość, przyjemność, swobodę odbioru.

Trzeba przy tym wyraźnie podkreślić, że idea gry z podejmowanymi wątkami nie oznacza ich zakwestionowania – pastisz, jako wyrazista stylizacja o charakterze

³⁷ „It is as though one inserted fifty lines of *Paradise Lost* into a farcial comedy”; cyt. za: Michael Ainger, dz. cyt., s. 262.

³⁸ „Cała muzyka sceny portretowej przerasta znacznie zwykły poziom opery komicznej i jest jedną z lepszych rzeczy tego rodzaju, jakie sir Arthur Sullivan kiedykolwiek napisał. Jest prawie poważna w zamyśle, ale choć nieco zmierza ku grand opéra, w orkiestrze jest wiele kapryśnych akcentów burleski”; „Daily News”, 24 stycznia 1887, s. 3,5; cyt. za: Gayden Wren, *A Most Ingenious Paradox. The Art of Gilbert and Sullivan*, Oxford 2001, s. 178.

³⁹ Ian Bradley zwrócił uwagę, że pierwszych siedem nut chóru przodków stanowi powtórzenie melodii stworzonej przez Sullivana do hymnu *Onward Christian Soldiers*, z tą różnicą, że w scenie portretowej jest ona w tonacji minorowej (Ian Bradley, *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan*, Oxford 1996, s. 724).

⁴⁰ Ian Bradley, *Oh joy!...*, dz. cyt. s. 22.

humorystycznym może, ale bynajmniej nie musi oznaczać deprecjacji. Wręcz przeciwnie, może służyć afirmacji: za charakterystyczną cechę utworów Gilberta i Sullivana uważa się właśnie ich afirmatywny i wspólnototwórczy charakter. Jakkolwiek absurdalne są przetworzenia konwencji melodramatycznego horroru w *Ruddigore*, ukazany w nim świat angielskiej prowincji jest pełen uroku, idylliczny, idealizowany. Ten sam mechanizm zdaje się działać w przypadku libretta Chęcińskiego: błaha intryga rozgrywa się w środowisku szlacheckim nakreślonym z czułością i w pełni swojej urody. I w jednym, i w drugim przypadku świat przedstawiony jest światem z przeszłości, radosnej, niezbyt skomplikowanej stanowiącej ucieczkę od rzeczywistości współczesnej. Jak pisała Dobrochna Ratajczakowa, w *Strasznym dworze* „na plan pierwszy wysunął się idylliczny i zarazem patetyczny portret szlacheckiej zbiorowości, a taka jej apoteoza w roku 1865 przeciwstawiała ją zarówno ponurej rzeczywistości postyczeniowej jako wyraz pamięci i nadziei, jak i tej nowej, kapitalistycznej, która powoli wchodziła do Polski i była zdominowana kultem pieniądza”⁴¹. „Even when they were written, of course, they had had a strong element of pure escapism” – stwierdza natomiast w odniesieniu do utworów Gilberta i Sullivana Ian Bradley⁴². Tym bardziej dzisiaj zarówno *Strasznym dwór*, jak i *Ruddigore* roztaczają nostalgiczny urok uroczej przeszłości: „There are those who feel that our strong attachment to the works of Gilbert and Sullivan is part of the British disease of always looking backwards and never looking forwards” – konstatuje Bradley⁴³ – i są to słowa, które można by odnieść także do statusu Moniuszki w naszej współczesnej kulturze.

Dobrochna Ratajczakowa, pisząc o operach Moniuszki, zwracała również uwagę na istotną rolę jaką odgrywała w nich obecność „kulturowych rytuałów” rozumianych jako „powtarzalne, sformalizowane działania o charakterze symbolicznym, wyrażające emocje, pomagające zbiorowości w porozumieniu, w rozpoznaniu lub potwierdzeniu swej przynależności, spajające ją i służące wykluczeniu obcych jednostek”⁴⁴. To samo praktycznie można by powiedzieć o dziełach Gilberta i Sullivana, z tą tylko różnicą, że w ich przypadku owo porozumienie budowane było bez wyjątku na humorystycznym dystansie, tak charakterystycznym dla kultury angielskiej, a nie na strukturach *seria*. Ich operetki służyły długo i nadal w pewnym sensie służą autoidentyfikacji społeczeństwa angielskiego – podobnie

⁴¹ Dobrochna Ratajczakowa, dz. cyt., s. 20.

⁴² „Już wtedy, gdy były pisane, miały w sobie silny element czystego eskapizmu”; Ian Bradley, *The Complete...*, dz. cyt., s. VII.

⁴³ „Są tacy, którzy uważają, że nasze silne przywiązanie do dzieł Gilberta i Sullivana jest częścią brytyjskiej choroby polegającej na tym, że zawsze patrzy się wstecz, a nigdy nie patrzy się w przyszłość”; tamże.

⁴⁴ Tamże.

jak w naszej kulturze utwory Moniuszki. „(...) part of the reason for Gilbert and Sullivan's lingering appeal lies in nostalgia and patriotism” – stwierdza zdecydowanie Bradley⁴⁵.

Przy bliższej analizie okazuje się, że zbliżenie *Strasznego dworu* z twórczością Gilberta i Sullivana daje się uzasadnić na kilka sposobów, nie tylko na poziomie samego tego utworu, ale i z uwzględnieniem roli kulturowej, jaką odegrał i nadal odgrywa w naszym społeczeństwie teatr muzyczny Moniuszki. Takie zbliżenie nie modyfikuje oczywiście w zasadniczy sposób postrzegania tej twórczości, ale rzuca na nią specyficzne światło. A to tylko jeden z przykładów tego, co dostrzec może w niej nieuprzedzone oko „obcego” widza. Dlatego właśnie przegląd zagranicznych reakcji na utwory Moniuszki wydaje się ważny – bo stwarza możliwość odświeżenia i relatywizacji ich odbioru. Oczywiście zazwyczaj za cenę rezygnacji z optyki historycznej i pożegnania się z właściwymi tej optyce kategoriami wpływu i następstwa. Czyli za zgodę na słuchanie nie „Moniuszki i jego Europy”, ale na traktowanie jego dorobku jako autonomicznego kompleksu muzycznego i estetycznego, który daje się swobodnie zestawiać ze światami muzycznymi innych kompozytorów – różnych czasów i miejsc. Takie ujęcie w literaturoznawstwie określa się mianem komparatystyki amerykańskiej (fenomenologicznej), która oczywiście w skrajnych przypadkach prowadzi do subiektywnej arbitralności i przestaje stanowić realną podstawę poznawczego dialogu, ale używana z umiarem może przynieść sporo użytecznych spostrzeżeń. Tym bardziej, że – co potwierdziły przywoływane reakcje angielskich krytyków na inscenizację *Strasznego dworu* – specyfika współczesnej kultury, a zwłaszcza jej stosunku do repertuaru z przeszłości, jest taka, że dzieła z dawnych epok żyją wielokrotnym życiem, w licznych wcieleniach: nie tylko jako fakty historyczne, oplecione siecią uwarunkowań epoki, która je zrodziła, lecz również jako fenomeny artystyczne otwarte, poddawane, świadomie lub nieświadomie, rekontekstualizacji, niejako wychodzące z ram epoki i okazujące się czym innym, niż się wcześniej zdawały – trochę tak, jak postaci prababek z portretów wiszących w kalinowskim dworze wychodzą na scenę w osobach młodych panien.

Szczególnie zasługuje na podkreślenie to, że dzisiaj ślady obecności muzyki Moniuszki na arenie międzynarodowej nie ograniczają się do recenzji zawodowych krytyków. Internet radykalnie rozszerza spektrum świadectw odbioru, przenosząc nie tylko komentarze fachowców i krytyków, ale i impresje zwykłej publiczności – tak zwanych „amatorów”, którzy we współczesnej rzeczywistości kulturowej ważą coraz więcej⁴⁶. Amator bowiem, jak to

⁴⁵ „częściowo powodem długotrwałego oddziaływania Gilberta i Sullivana jest nostalgia i patriotyzm”; Ian Bradley, *Oh joy!...*, dz. cyt., s. 22.

⁴⁶ Por. np. Philippe Axel, *La révolution musicale. Liberté, égalité, gratuité*, przedm. Jacques Attali, Paris 2007, zwł. s. 153-173.

zgrabnie ujął Paul Tolila „non seulement l’amateur est le moderne titan Atlas qui supporte le monde musical mais que partir de lui c’est nécessairement *réécrire* l’histoire de la musique”⁴⁷. Taka nowa „historia amatora muzyki” oczywiście nie może zająć miejsca tradycyjnej historii sztuki dźwięków, lecz ma szansę stanowić jej dopełnienie; w jej ramach pytanie „jaka ta muzyka jest” zmienia się w pytanie „jak się tej muzyki słucha”. W takim ujęciu twórczość Moniuszki ma szansę wyzwolić się z gorsetu lokalnych, rodzinnych uwarunkowań, wysnuć się z inicjalnego kontekstu i stanąć, by tak rzec, naga wśród obcych spojrzeń, w polu percepcji odbiorców nieuprzedzonych, posiadających na jej temat wiedzę szczątkową lub żadną. Nie należy, jak sądzę, mieć przy tym obaw, że poza obudową tradycji czy narodowych sentymentów pierwszą reakcją w takiej sytuacji będzie okrzyk, że „król jest nagi”. Wręcz przeciwnie. Król może zyskać nowy i niebanalny strój.

Moniuszko
2019 ROKIEN **200.**
STANISŁAWA MONIUSZKI

Realizacja działań w ramach obchodów
200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki
Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



200. rocznica urodzin
Stanisława Moniuszki
Obchodzona pod auspicjami UNESCO

Organizacja Narodów
Zjednoczonych
dla Wychowania,
Nauki i Kultury

⁴⁷ „nie tylko jest nowoczesnym tytanem Atlasem, który podtrzymuje świat muzyczny, lecz także przyjmując go za punkt wyjścia trzeba koniecznie napisać na nowo historię muzyki”; Paul Tolila, *Préface: L’amateur et le sociologue*, w: Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart, *Figures de l’amateur. Formes, objets, pratiques de l’amour de la musique aujourd’hui*, Paris 2000, s. 11.