

Agnieszka Topolska

Hernandez

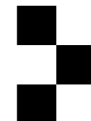
Z dorobkiem Stanisława Moniuszki jest w Polsce spory problem. Rozmowy z profesjonalnymi muzykami, wykonawcami dzieł tego kompozytora wskazują na to, że osiągnął on w polskiej kulturze status osobliwości. Z jednej strony trwale zrosła się z nim, nadana mu jeszcze za życia, etykieta „ojca polskiej opery narodowej”, a z drugiej wiele współczesnych wykonań jego utworów podszytych jest czymś w rodzaju podejrzeń, czy aby na pewno muzyka ta zasługuje na wystawiony jej jeszcze w XIX wieku pomnik.



w kierpcach

Halka jest pierwszą „pełnokrwistą” operą Moniuszki. Po próbach scenicznych mniejszych rozmiarów, jak *Nocleg w Apeninach*, *Nowy Don Kiszot*, *Ideal* czy *Loteria*, kompozytor podjął się szerszej zakrojonego projektu. Podczas jednego z pobytów w Warszawie, goszcząc w popularnym wówczas salonie artystycznym Łuszczewskich, poznał literackiego reprezentanta Cyganerii Warszawskiej, Włodzimierza Wolskiego. Na fali porozumienia artystycznego, jakie z miejsca odczuli obydwaj twórcy, Moniuszko postanowił napisać operę do tekstu poety. Rozpoczął pracę, która w przeciągu niedługiego czasu zaowocowała powstaniem dwuaktowej opery *Halka*. Pomimo planów wystawienia jej na scenie warszawskiego teatru, do premiery nie doszło, a możliwość realizacji dzieła nadarzyła się w Wilnie. Premiera koncertowej wersji *Halki* miała miejsce w 1848 roku. Moniuszko przez jakiś czas starał się jeszcze o wystawienie opery w Warszawie, jednak z do dziś nie do końca jasnych przyczyn ówczesna dyrekcja zdecydowała o anulowaniu przygotowań do premiery. *Halka* dziesięć lat leżała w archiwach biblioteki teatralnej, a w 1854 roku jej nadal dwuaktowa wersja została wystawiona w Teatrze Wileńskim. Rok 1857 przyniósł jednak pewne zmiany. Po śmierci dyrektora Teatru Wielkiego, Jana Nideckiego, kierownictwo teatru objął Jan Quattri-

ni, z pochodzenia Włoch. Moniuszko dowiedział się od swoich przyjaciół, Józefa Sikorskiego i Józefa Keniga, o planach dyrekcji dotyczących realizacji zapomnianego dzieła. W połowie roku sprawy nabrały tempa. Kiedy wznowiono próby do *Halki*, kompozytor przyjechał do Warszawy. Postanowiono wówczas rozszerzyć utwór do czterech aktów tak, aby wypełnił cały wieczór operowy. Była to szczęśliwa decyzja – do opery weszły wówczas jej największe „przeboje”: aria Halki *Gdyby rannym słonkiem* i dumka Jontka *Szumia jodły*. Wzbogacona o te i inne fragmenty (dopisany został także fragment baletowy, równie popularny jak powyższe arie, mazur) *Halka* została wystawiona 1 stycznia 1858 roku, a jej przyjęcie było nad wyraz entuzjastyczne: „Po odegraniu uwer-tury brawo dane było ogromne; za odkryciem kurtyny, kiedy się polonez pokazał, huczał cały teatr, na koniec w ciągu całej sztuki nie ustawały oklaski i po trzecim akcie wywołali kochanego Stasia cztery razy” – pisał o premierze szwagier Moniuszki, Jan Müller (S. Moniuszko, *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, Kraków 1969). To gorące przyjęcie zaważyło zarówno na późniejszych losach dzieła, jak i na całym życiu Moniuszki. Szybko przyszła propozycja objęcia posady dyrektora (de facto dyrygenta) oper polskich, które to stanowisko kompozytor piastował do śmierci.



Nowa polska heroina

Pierwsza inscenizacja *Halki* osadzona była w realiach historycznych. Wieś położona gdzieś na Podhalu, dwór szlachecki w typowym, kontuszowym wydaniu. W tym entourage'u zatopiony główny wątek fabularny – megalomani. Choć kompozytor nigdzie nie zanotował, jakoby realne wydarzenia były dla niego inspiracją, krytycy szybko przywołali powstanie krakowskie z 1846 roku, w którym krwawo starły się racje uciśnionych chłopów z roszczeniami galicyjskiej szlachty. W tych wydarzeniach szukano powodów, dla których Moniuszko złamał dotychczasową konwencję, czyniąc z prostej, wiejskiej dziewczyny nową polską heroinę. W tym wyraża się innowacyjność *Halki*, z którą nie mogli sobie poradzić dziewiętnastowieczni krytycy. Tłumy ustawiły się w długie kolejki do kas, widzom puchły ręce od owacji, podczas gdy recenzenci pisali nieprzekonani:

„W operze, zwłaszcza polskiej, narodowej, wszelkie gwałtowne sceny byłyby rażące, dlatego że życie potoczne

naszych przodków odznaczało się bogobojnością, spokojem, rodzinnym uszczęśliwieniem, odzegnawali się oni od wszelkich sprośności i każących czyste obyczajowe wyskoków”.

Tak Alojzy Kuczyński ganił w „Opiekunie domowym” niestosowność treści odsłaniającej to, co okryte było dotąd woalem społecznego tabu. Pierwsze interpretacje, dyktowane pozamuzycznym kontekstem rabacji chłopskiej 1846 roku, w obliczu późniejszych zmian, prowadzących do stworzenia nowoczesnej koncepcji narodu, wzbogaciły recepcję *Halki* o kolejny wymiar znaczeniowy. Uwłaszczenie chłopów oraz rosnąca pod koniec wieku popularność idei socjalistycznych każyły odczytywać tę operę jako wyraz przekonań politycznych jej autorów. Jak pisał Zygmunt Noskowski w 1900 roku, Moniuszko „pragnął przedstawić smutne następstwa lekceważenia uczuć prostactwów” (*Znaczenie Halki w rozwoju muzyki polskiej*).



Bogdan Paprocki i Hanna Rumowska-Machnikowska w rolach Jontka i Halki, 1975 (fot. arch. TW-ON)

Polskość, ludowość, romantyczny mit...

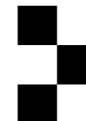
Dotychczasowe interpretacje *Halki* nie ułatwiają odbioru tej opery. Ta uwikłana w historyzm muzyczna opowieść nigdy nie była wolna od kontekstów politycznych i społecznych. Inna sprawa, czy powinna się od nich uwolnić. Jest jednak tak silnie zrośnięta z romantyczną wizją, lansowaną przez jej pierwszych interpretatorów, że wiele trudności nastrożają próby oderwania *Halki* od utartego arsenału znaczeń od lat jej przypisywanych i niezmiennie powtarzanych. Jej inscenizacja jest dla dzisiejszych reżyserów nie lada wyzwaniem, ponieważ muszą zmierzyć się z tradycją „ojca opery polskiej”, jak i „naczelnego dzieła polskiej opery narodowej”. Mimo to wciąż powstają kolejne inscenizacje *Halki*. Wystarczy wspomnieć premierę poznańską z 1970 roku (reż. Roman Kordziński) czy gdańską (reż. Ewelina Pietrowiak, 2010), w której twórcy odcięli kotwicę konkretną, geograficznie doprecyzowaną scenieri i świadomie pozbawili operę jej historycznego kontekstu, stawiając na uniwersalizm treści.

Próba wyjścia poza zakłętą krąg znaczeń i symboli była na pewno zagraniczne inscenizacje Marii Foltyn. Turcja, Kuba, Meksyk, Brazylia, Rosja i Japonia – reżyserka niezmordowanie szukała nowych jakości, prowokowała zagranicznych wykonawców do wniknięcia w specyfikę polskiej kultury. Jednak zamiast pozostawał jeden i niezmienny – pokazać polskość, czyli to, z czym skojarzono tętejszą kulturę jeszcze w romantyzmie. Wiejskość, ludowość – będące wyrazem nieskażonej pierwotności rozumianej jako autentyczność – oraz historyzm w pojęciu nobilitacji epok minionych. Zestaw elementów określonych w XIX wieku jako polskie odcisnął niezatarte piętno na wszystkich późniejszych inscenizacjach: twórcy albo

sięgali do nich automatycznie, uznając je za naturalne i obiektywne, albo występowali przeciwko nim. Zawsze jednak stawali w tej grze wobec tego samego przeciwnika, jakim była i jest koncepcja narodu. Wizje te określa w polskim przypadku mit wieszczki narodowej, stworzony przez literaturę romantyczną.

Od czasów Mickiewiczowskich wykładów w College de France w polskiej świadomości krzepła idea wodza narodu – poety, który w przekazie swoich dzieł zawarłby prognozy przyszłych losów polskich, a doraźnie tłumaczyłby mechanizm aktualnych niepowodzeń narodowych. Miejsca Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego z czasem zajęli przedstawiciele późniejszych generacji. W tę rolę weszli też twórcy wypowiadający się w innym obszarze artystycznym: wieszczem stał się Wyspiański, czasowo piastował to miano Norwid, a Witold Rudziński wymienia wśród owych postaci także Grottgera i właśnie Moniuszkę. Twórca *Halki* znalazł się zatem w gronie wybrańców, od których oczekiwano odpowiedzialności za naród. Stał się symbolem, którego rolą było konsolidowanie grupy. Tezy o profetyzmie Moniuszki sformułowano już po jego śmierci, na poparcie szukając argumentów w twórczości. Chcąc nie chcąc, znalazł się na cokole także i w sensie dosłownym: w 1930 roku na fali akcji zjednoczeniowej dzielnic włączonych do terytorium Polski odbył się w Katowicach VI Ogólnopolski Zjazd Śpiewaków, którego centralnym wydarzeniem było odsłonięcie pomnika Moniuszki. Przy wtórce pieśni ze *Śpiewnika domowego* i opracowanych na chór arii stanął na Śląsku pomnik kompozytora w pozie natchnionej, z ręką na sercu, spowitego w wieszczą pelerynę.

Halina Słoniowska w roli Halki, 1965 (fot. arch. TW-ON)



Viva Halka, viva la revolución!

Inscenizacje Marii Foltyn były więc próbą zerwania z lokalnością Moniuszki, oddzieleniem go od jedynego skojarzenia z polską „domowością” i uczynienia go twórcą ponadnarodowym. Jednak czy Foltyn mogła przezwyciężyć tę wizję, jeśli czarnoskórej Yolandzie Hernandez w inscenizacji kubańskiej nieodmiennie towarzyszyły kierpce i kwieciste chusty? Ten pomysł scenograficzny wydawać się może równie karkołomny, co idea samego Moniuszki, by hinduscy bramini w jego późniejszej operze *Paria* modlili się w rytm poloneza. Pytanie, czy całkowicie odarcie *Halki* z pierwotnych elementów posłużyłoby dziełu? Ważny jest, zdaje się, zamysł twórców, ważna jest wieś pod Giewontem, ciupagi i żupany. Trudno w tym dziś jednak szukać definicji dzieła narodowego – frazy, którą w kontekście *Halki* nadal powtarza się jak mantrę. Porzucając nieskończoną dyskusję nad kwestią, czy sielsko-anielskie dworki szlacheckie w istocie stanowią wykładnię polskości, warto spojrzeć na formalną stronę tego dzieła.



Yolanda Hernandez jako Halka w kubańskiej inscenizacji Marii Foltyn z 1971 roku (fot. arch. TW-ON)

Nie śniło się filozofom...

Zarysowujące się wśród odbiorców dzieł Moniuszki obozy wznoszą między sobą granicę według kryterium muzycznego. Dla jednych „rodzima rzewność”, bukoliczna prostota są przejawem komunikatywności tej muzyki, stanowią o wartości dzieł kompozytora i sprawiają, że ta część publiczności zasiada w teatralnych fotelach właśnie dla przyjemności nucenia wraz z wykonawcami kolejnych arii *Halki*. Dla innych te same cechy są oznaką anachronizmu i wtórności Moniuszki, który, ich zdaniem, nie zdążył wsiąść do pociągu wiozącego już całą zachodnią Europę. Pomimo że faktycznie Moniuszko nie odniósł sukcesu za granicą i nie udało mu się w swoim czasie przebić do szerokiej świadomości odbiorców zagranicznych, znaleźli się jednak tacy, którym jego melodyka, harmonia i instrumentacja przypadły do gustu. O dziwo, Gustaw Mahler, kompozytor i dyrektor Opery Wiedeńskiej w latach 1897-1907, gdy po raz pierwszy usłyszał *Halkę*, był nią tak ujęty i oczarowany, że od razu zapragnął ją wystawić.

Nie da się ukryć, że w muzyce Moniuszki drzemie to „coś”, co sprawia, że trud wystawiania tego dzieła podejmowany jest wciąż na nowo. Coś, co każe pamiętać, że przed Moniuszką mieliśmy do czynienia raczej z protooperą, bo ani *Cud mniemany*, ani *Nędzka uszczęśliwiona* nie były dziełami operowymi sensu stricto. Dopiero *Halka* wprowadziła na muzyczną mapę Europy polską operę i ustawiła ją nie w pozycji zawstydzonego neofity, którym Polacy mogli się czuć, konfrontując się z długą i bogatą tradycją opery włoskiej czy francuskiej, lecz dała możliwość równej rywalizacji z przykładami oper tworzonych w innych kręgach narodowych (przede wszystkim słowiańskich). Warsztat kompozytorski Moniuszki porównywano do środków stosowanych przez Auberę, Donizettiego czy Rossiniego, co w tamtym czasie z pewnością pełniło rolę komplementu. I choć analogie do Wagnera, jakie potem formułowali niektórzy krytycy, trudno dziś utrzymać, to nie można zaprzeczyć, że *Halka* pod względem traktowania formy jest na gruncie polskim przypadkiem rewolucyjnym. Po nieśmiały, bliższych wciąż tradycji wodewilowej, próbach *Halka* Moniuszki wypełniła wreszcie nowoczesną definicję opery. Nie jest to już wiązanka tekstów ze śpiewem – akcja dramatyczna spleta się

z koncepcją muzyczną, zbliżając ku sobie sferę treści i materii dźwiękowej. Temat, intryga zaczynają kształtować typy bohaterów, starają się nadać następującym po sobie scenom logiczny, zgodny z zasadami poetyki tok. Nie było tego wcześniej u Kamińskiego, nie było u Stefaniego. Nie napisał takiej opery ani Kurpiński, ani Elsner. Dlatego spoglądanie od czasu do czasu na *Halkę* może owocować definiowaniem na nowo jej miejsca w kulturze polskiej. Mesjanistyczne wizje, wracające co jakiś czas w historii, każą wprawdzie szukać w niej pierwiastka romantycznego wizjonerstwa i przekładać metaforycznie historię zdradzonej dziewczki na losy uciśnionego (bądź w inny sposób zdominowanego) narodu, jednak dziś ciekawszym jest chyba trop bliższy samej muzyce, a nie treściom dołożonym przez kolejne pokolenia interpretatorów. Kwestie inscenizacji *Halki* powracają z każdą kolejną reżyserią, prowokując krytyków do refleksji nad dziełem i jego związkami z polskością. Stosunkowo niewiele pojawia się jednak tekstów, które próbowałyby dyskutować z dziełem na nowo. Może więc warto podjąć trud odcenienia się od nieustannych rozważań, czy, jak pisał Zygmunt Mycielski, „to jest międzynarodowe, czy też – o zgrozo! – może zaściankowe?” i zagłębić się w to, co w *Halce* jest, porzucając dysputy nad kwestią, czym to być może. A jest u Moniuszki cały arsenał zatrzymanej w czasie przeszłości, cały zbiór rekwizytów dziś już w operze nieobecnych. Nimi obudowany zaś pozostaje temat uniwersalny, niezależny od czasów czy, tym bardziej, narodów. Dramat *Halki* to opowieść o wykluczeniu, o walce o akceptację, to historia o narodzinach tożsamości, odwieczny tragizm ścierających się sił i żywiołów, niszczycielski płąs Erosa z Tanatosem. „Aktualność muzyki jest dużo dziwniejsza od aktualności wiersza, obrazu czy architektury” – pisał wspomniany Zygmunt Mycielski. I dodawał w kontekście Moniuszkowskiej opery: „Melodia Moniuszki zatrzymuje czas. Dodajmy tu: polski czas. I dezaktualizuje się inaczej niż formy wizualne: wiejski dworek, kościół barokowy, krajobraz Chelmońskiego czy Malczewskiego”. A zatem zanim dopadnie ją ostateczna erozja i zginie racja wystawiania na deskach sceny operowej, Panie i Panowie – raz jeszcze – poloneza czas zacząć...!

Agnieszka Topolska – muzykolog i polonistka, doktorantka w Instytucie Muzykologii UW. Współpracowała z Towarzystwem im. W. Lutostawskiego, Orkiestrą Sinfonia Varsovia, Fundacją Polskiej Rady Muzycznej, TVP Kultura, Fundacją „Shalom”, Żydowskim Instytutem Historycznym. W latach 2008-2009 kierownik biura VII Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki.