

Moniuszko smutny + Moniuszko wesoly = Moniuszko dziś
Opera poważna i komiczna wobec moralnej potworności świata

Moniuszko należy do wąskiej grupy teatralnych twórców, którym udało się umieścić w żelaznym, choć lokalnym, repertuarze dzieła należące do przeciwstawianych sobie typów – dramatu poważnego (*Halka*) i komedii (*Straszny dwór*). Jak pokazała książka Agnieszki Topolskiej, w późniejszej recepcji kompozytora kładziono nacisk na podobieństwo Moniuszki z figurami trzech wieszczów¹. Trzeba jednak przyznać, że w dziedzinie teatru ani Mickiewicz, ani Słowacki, ani Krasiński nie mają na swoim koncie porównywalnego osiągnięcia. Mimo ewidentnej różnicy w zasięgu, rzadkie połączenie umiejętności budzenia traumatycznych emocji na zmianę ze śmiechem zbliża polskiego twórcę do postaci europejskich gigantów opery jego czasów. Donizetti, Wagner i Verdi, obok wielu utworów poważnych, napisali też znane komedie muzyczne. Na głębszym poziomie, szacunek dla zdolności poruszania skrajnie odmiennych emocji wchodzi w relację z dziewiętnastowiecznym kultem Szekspira jako totalnego poety teatru, przeciwstawianego „jednowymiarowym” tragikom i komediopisarzom antyku oraz klasycyzmu.

Dziewiętnasty wiek wrażliwy był, jak wiadomo, na szekspirowskie połączenie komedii i tragedii w ramach jednego utworu. Pod tym względem romantyzm okazał się spadkobiercą oświecenia, które – piórem Diderota w tekstach towarzyszących *Synowi naturalnemu* i *Ojcu rodziny* – postulowało wymieszanie elementów żartobliwych i poruszających w obrębie nowego gatunku, dramy, zdolnej przedstawić całe bogactwo i zmienność nastrojów towarzyszących człowiekowi w świecie rzeczywistym. Miks komizmu i tragizmu stanowi jeden z podstawowych postulatów Wiktora Hugo w rozbudowanej teoretycznej przedmowie do sztuki *Cromwell*. Podobne poglądy wyraził Stendhal w pamflecie *Racine i Szekspir*². W dziedzinie opery, drogą wymieszania gatunków podążyli Verdi w *Balu maskowym* i *Mocy przeznaczenia* oraz Wagner w *Złocie Renu* i *Zygfrydzie*.

Kwestionując podział na tragedię i komedię, romantyzm nigdy całkowicie nie pozbył się jednak tych dwóch kategorii. Nawet jeśli oba gatunki pojawiały się pod piórem romantyków w kształcie znacząco zmienionym, ogólny zarys opozycji między dramatem poważnym a komediowym przetrwał burzliwe deklaracje m.in. Wiktora Hugo, który sam zresztą, w *Marii Tudor* czy *Burgrafach*, znacząco ograniczył rolę elementów komicznych. Dziewiętnastowieczne wariacje na temat

¹ Agnieszka Topolska, *Mit wieszczka: Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989*, Poznań 2014.

² Stendhal, *Racine i Szekspir*, tł. W. Natanson, wstępem i przypisami opatrzył A. Kotula, Warszawa 1957.

klasycznych schematów dowodzą, że tragedia oraz komedia – wciąż stanowiąc ponadindywidualne *loci communes* twórczości literackiej – otwarte są na idiosynkrazje, właściwe dla teorii i praktyki poszczególnych twórców.

Przemiany literatury teatralnej w okresie romantyzmu doprowadziły do reinterpretacji najodleglejszych źródeł dramatu. Tak jak wcześniej renesans zerwał ze średniowieczną wykładnią kultury greckiej i łacińskiej, tak romantyzm odwołał się do starożytnego dziedzictwa ponad głowami klasyków przedłużających tradycję Ludwika XIV. Romantycy przedstawili swoje odczytanie Ajschylosa, Sofoklesa, Arystofanesa i Seneki. Przypisali im nowe miejsce w horyzoncie właściwej sobie współczesności. Zarazem – jak już częściowo wspomniałem – autorzy wieku dziewiętnastego przejęli wzorce wypracowane w stuleciu poprzednim. Poza dramą Diderota, istotnym punktem odniesienia był wprowadzony przez Woltera typ tragedii zaangażowanej społecznie, piętnującej nadużycia politycznych potęg, takie jak *Mahomet albo fanatyzm* czy *Alzjra*. Na styku tych dwóch źródeł inspiracji tworzy się zasadniczo dziewiętnastowieczny teatr społecznie zaangażowany, podejmujący tematy polityczne oraz w pewien sposób drażliwe dla zbiorowości. Podobnie jak komedia – w myśl definicji Arystotelesa, ukazująca ludzkie wady – dramat poważny na innym poziomie boryka się z problemem moralnej potworności, ukazując obok bohaterów o skomplikowanej charakterystyce etycznej³, również takich, których zło nie budzi wątpliwości⁴.

Również w tej perspektywie kontakt z Szekspirem stawał się doświadczeniem kluczowym. Nawet czytając utwory bardziej jednolite gatunkowo – np. *Otella* czy *Makbeta* – pamiętano o osiągnięciach poety w dziedzinie sztuk mających na celu bawienie publiczności. W konsekwencji, w romantycznych pismach o teatrze, nazwisko Szekspira pojawia się często automatycznie tam, gdzie mowa o wzajemnych relacjach komedii i dramatu poważnego⁵. Niezależnie od tego, czy chodzi o formy mieszane, czy umiejętność naprzemiennego tworzenia utworów gatunkowo czystych, łączenie twórczości poważnej i komediowej posiada w dziewiętnastym wieku kolosalne znaczenie, stając się w zasadzie znakiem artystycznego spełnienia. Autor zdolny wzruszać i bawić jawi się jako odpowiednik *primadonna assoluta*, ogarniając swoim talentem wszystkie przestrzenie dostępne wrażliwości epoki.

W takim klimacie intelektualnym i artystycznym rozwijał swoją karierę Stanisław Moniuszko⁶. Mimo niejednoznaczności gatunkowej pierwszej z dwóch oper, opozycja *Halki* i

³ Co również zgodne jest z *Poetyką* Arystotelesa, gdzie – w rozdziałach XIV i XV – sformułowana jest wizja bohatera tragedii jako zawieszzonego między biegunami cnoty i występku.

⁴ Do „potwornych” bohaterów tragicznych zaliczają się Nabuchodonozor z *Żydówek* Garniera, później Herod ze sławnej *Marianny* Tristana l’Hermitte’a. Do tej grupy zakwalifikować też chyba można poniekąd *Balladynę*.

⁵ Paul de Saint-Victor, *Les deux masques : tragédie - comédie. 3, Les modernes : Shakespeare - le théâtre français : depuis ses origines jusqu’à Beaumarchais*, Paris 1884.

⁶ O operze XIX w., w tym jej związkach z europejską tradycją literacką zob.: Alina Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne: studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.

Straszego dworu w dziewiętnastowiecznej kulturze teatralnej opisana być może z odwołaniem do pary tragedia-komedia. Celem dalszej części studium będzie wskazanie kilku idiosynkratycznych cech dramatu poważnego i komedii właściwych dla operowej twórczości Moniuszki oraz opisanie związków między nimi. Proponowanym kluczem do scharakteryzowania Moniuszkowskiej opozycji opery poważnej oraz komedii jest – odziedziczony po teorii i praktyce klasycznej i oświeceniowej – problem potworności moralnej. Ta ostatnia stanowi w twórczości kompozytora metaforę pozwalającą na podjęcie, w estetycznie złagodzonej formie, zagadnienia przemocy wpisanej w relacje społeczne. Problem moralnej potworności dostrzegalny jest też w innych utworach Moniuszki niż *Straszny dwór* i *Halka*. Przywołam dwa z nich (*Hrabinę i Parię*) – zbliża je ze sobą jasna przynależność gatunkowa oraz rozmiary, ograniczę się bowiem do oper pełnospektaklowych. Tylko łączna lektura dramatów poważnych i komedii pozwala, jak sędzę, oczyścić obraz Moniuszki z części narosłych wokół niego stereotypów, wskazując mu nieco nowe miejsce w polu widzenia współczesnego odbiorcy.

1. Biegun dramatu poważnego: *Halka*

W *Halce* moralna potworność świata przyjmuje formę nadużycia dominującej pozycji społecznej. Etyczna brzydota uwodziciela od początku uwypuklana jest ironicznie wygłaszanymi w trybie oficjalnym pochwałami cnoty i piękna:

MARSZAŁEK i CHÓR:

Wszak ci to są dwa klejnoty,
starodawnej godła cnoty.

(...)

A oboje równi stanem,
tak urodą, jak i wianem.

W innym miejscu Jontek szydzi:

A Jaśko pan! Z Cześnika córką zawodzi tan.

Oj, pięknaż ona! piękny on!

Paradoksalnie, najbardziej widocznym znakiem zepsucia szlachcica jest stan jego ofiary:

CHÓR:

Biedna Halka, jak zmieniona,

aż spojrzeć na nią wstręt,

zmieniona, zbiedzona

aż spojrzeć na nią wstręt.

Podział na winnych i skrzywdzonych, choć nigdy nie wyrażony w formie oskarżenia, jasny jest dla wszystkich członków wiejskiej społeczności. Gdy chłopci zostają sami, mówią o całej sprawie otwarcie:

JONTEK:

At, zwyczajnie pański sprzęt.
Tak się kończą zalecanki.
Panicz u nóg swej bohdanki
Cześniówny gładkiej pani,
gdzież o chłopce pomnieć ma?
(...)

BASY:

Oj kobiety, oj dziewczęta,
panicz was urokiem pęta.

Siedemdziesiąt lat po premierze *Wesela Figara* Moniuszko wystawia operę o dziewczynie, padającej ofiarą praktyk, których Figaro (przynajmniej na jakiś czas) oduczyl hrabiego Almawiwę. Przeniesienie przywilejów stanowych na ciało poddaneek ukazane jest w *Halce* nie jako zjawisko wyjątkowe, zrodzone z jednostkowej niedoskonałości czyjegos charakteru, ale jako grzech systemu. Świadczą o tym słowa: „At, zwyczajnie pański sprzęt”.

Przemoc, której ofiarą pada tytułowa bohaterka opery zyskała szczególnie silne odzwierciedlenie w krótkiej, ale ważnej scenie, w której Halka planuje odpowiedzieć agresją na doznaną krzywdę (akt IV, scena 8):

HALKA:

Ja zemszczę się!
Zabiję Jaśka,
bom matka ja i żona twa.
Ja serce twoje wydrę ci
za krzywdę moją pomszczę się.
Hej! Jaśku! Panie, słyszysz mię!
Biegnie w szale, zbiera chrust i słomę rozsyaną na placu, zrywa kilka gałązek wierzbowych i zapala u lampki przed kościołem.

CHÓR:

Boże mocny, święty Boże,
nad Twym ludem zlituj się!
Wszakże dłoń Twa wszystko może!
Ach! Nad nami zlituj się.
i przez Syna Twego męki
ulżyj smutnej biedzie tej,
łzom pofolguj, ukój męki
Boże Wielki litość miej!
Boże Wielki litość miej!
Ach litość miej,
a łzom pofolguj, ukój jęki,
Boże błogostaw nam!

HALKA:

Ciska w rzekę zapalony pęk chrustu, który sycząc gaśnie, a sama z płaczem pada na kolana.
Boże mocny! litość miej
Boże, dzięki Ci!

Bohaterka znajduje się o krok od popełnienia zbrodni godzącej w porządek znanego sobie świata (spalenie kościoła wraz z wiernymi zgromadzonymi na nabożeństwie) w ostatniej chwili wycofuje się jednak, głosząc ideę przebaczenia oraz ofiary (co prowadzi bezpośrednio do samobójstwa).

Podstawowym językowym i psychologicznym gestem ósmej sceny IV aktu *Halki* jest wahanie. Podobna retoryczno-dramaturgiczna konstrukcja scenicznego tekstu ma długą tradycję w tragedii. Często mówi się o dylemacie wyłącznie w odniesieniu do konfliktu dwóch nadrzędnych wartości (co koresponduje z Schelerowską ideą tragedii⁷). A jednak opracowywany w formie dylematu wybór może zachodzić nie tylko między dwiema wartościami, ale również między wartością a jej zaprzeczeniem. W tym ostatnim przypadku nadanie dylematowi siły i uczynienie go interesującym stanowi kwestię skali: zaprzeczenie moralnego porządku musi mieć wymiar potworności przekraczającej codzienne ludzkie doświadczenie. Właśnie taki jest zbrodniczy plan *Halki*, zarysowany w gorączkowym monologu. Wcześniejszym przykładem takiej sytuacji jest długa scena wahania *Medei*, poprzedzająca dzieciobójstwo w tragediach Eurypidesa (epeisodion V, w. 1020–1080) i Seneki (akt V, w. 910–960). Tak jak *Medea*, *Halka* bardzo realnie rozważa wykreowania się na moralnego potwora.

Użyta tu kategoria moralnej potworności rozwinięta została w książce Florence Dupont pt. *Les monstres de Sénèque*⁸. W swojej analizie autorka zwraca uwagę na celowość wpisana w tragiczne zbrodnie Senekiańskich bohaterów oraz w ich językowe i sceniczne reprezentacje. Świadome wykreowanie się bohatera na potwora zajmuje tutaj miejsce w kilkietapowym procesie. Ukazuje się jako reakcja na tragiczny kryzys związany z utratą dotychczasowej identyfikacji (dla *Medei* jest to wygnanie przez *Jazona* i utrata statusu królewskiej małżonki). Umieszczony wewnątrz tego kataklizmu bohater musi na nowo skonstruować swoją psychologiczną, społeczną i polityczną sylwetkę w możliwie najwyrazistszym i patetycznym kształcie. Ponieważ w obowiązującym moralnym porządku nie ma już dla niej miejsca, Senekiańska postać podejmuje swój wysiłek w przestrzeni będącej zaprzeczeniem zwykłych, ludzkich praw. Popołnia więc wyjątkową zbrodnię, której potworność jest proporcjonalna do wysokiego statusu, jaki posiadała kiedyś (a który został jej niesłusznie odebrany). Opisując ten proces, Florence Dupont powołuje się na rzymską kategorię prawną *scelus nefas*:

Nefas poza obrębem teatrów, pozostając zbrodnią ludzką, jest zbrodnią nadzwyczajną, odróżniającą się od zwyczajnej, *scelus*, tym, że jest wyjęta z porządku ekspiacji. To znaczy, że żadna kara, żadna sprawiedliwość nie mogą zrównoważyć popełnionego występku ani, w pewnym sensie, wymazać go po to, by ukarany winny mógł na nowo wpisać się w ludzkość. Nawet jeśli odbierze karę z rąk ludzkiej sprawiedliwości, między nim a bogami nic już się nie ułoży, nie jest możliwa żadna pokuta pozwalająca mu na pozostanie w obrębie ludzkiej zbiorowości bez zagrożenia skalaniem jej. Przechodząc z prawdziwego życia do tragedii, *nefas* w ogóle wymyka się prawu. Przedmioty powszechnego moralnego potępienia – zbrodniczy bohaterowie pozostają nieukarani; niektórzy dążą do kary, aby uwolnić się od obciążającej ich zmy (..) podczas gdy inni rozkoszują się własną niesławą. (...)

⁷ Choć równocześnie właśnie ten autor jest jednym z rzeczników odwrotu od stosowania tej anachronicznej kategorii w badaniach historycznych nad tragedią. W kwestii współczesnej dyskusji nad operatywnością kategorii tragizmu w badaniach nad tragedią klasyczną, zob. Delphine Reguig-Naya, *Le corps des idées : pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal: Arnauld, Nicole, Pascal, Mme de La Fayette, Racine*, Paris 2007.

⁸ Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris 2011.

Czas zatrzymuje się na końcu tragedii, a wraz z czasem zatrzymuje się historia. Zbrodniczy bohater nieruchomieje w końcowym obrazie jak na malowidle. (...) Historia zatrzymuje się na zbrodni bez żadnej innej konkluzji⁹.

Temu czarnemu wątkowi europejskiej tradycji tragicznej odpowiada optymistyczna wizja bohatera, której również pisany jest długi żywot w dramacie późniejszych epok. Mowa o dramatach, które – wzorem *Cynny albo Łaskawości Augusta* Pierre’a Corneille’a, rozwiniętym następnie w *Łaskawości Tytusa* Metastasia – ukazują bohaterów rozważających plany zemsty, a następnie przebaczących swoim wrogom. W operze dziewiętnastego wieku schemat ten powraca m. in. w *Normie* Belliniego oraz w *Roberto Devereux* i *Gemmie di Vergy* Donizettiego. Właśnie w tę stronę poszedł Wolski w scenie z *Halki*. Po chwili wahania, bohaterka decyduje się na przebaczenie, połączone (podobnie jak u Normy) z samozniszczeniem.

Przeniesienie tragicznych dylematów władców do świata prostych ludzi nie powinno dziwić w romantyzmie, zwłaszcza, że postulat zaludnienia tragedii postaciami z gminu (inspirowany zapewne teoriami Diderota) wysuwany był w literaturze polskiej już w XVIII wieku (u Filipa Neriusza Golańskiego). Tym bardziej, że powtórzenie gestu cesarza Augusta, królowej Elżbiety i hrabiny Gemmy di Vergy przez prostą góralkę przynosi też znaczącą zmianę na poziomie poetyckiego języka. Widać tu – znowu zgodną z teoretycznymi postulatami części romantyków – rezygnację z ostentacyjnie retorycznej stylizacji tekstów klasycznych na rzecz prostoty; ta ostatnia czerpie wzory po części z codziennej prozy, po części z twórczości ludowej. A jednak, w mechanicznej i kalekiej skardze Halki („A matka tu, a ojciec tam”) zachowana została charakterystyczna dla wielkich tragicznych dylematów dwubiegunowość sytuująca bohatera wobec dwóch członów alternatywy.

Wspomniana problematyka *scelus nefas* wprowadza kolejny element łączący Halkę z Medeą oraz, wymienionymi wcześniej, przebaczącymi bohaterami klasycystycznych i romantycznych tragedii: kwestię rozkładu *ethos*. W politycznej interpretacji Florence Dupont Medea jest bohaterką o zaburzonej (czy wręcz unicestwionej) społecznej przynależności. W kontekście pękniętego *ethos*, omawiana tu scena wahania ma kluczowe znaczenie. Wolski dokonuje w niej drastycznej rekonstrukcji społecznej identyfikacji swojej bohaterki. To przebudowanie nosi cechy powrotu do punktu wyjścia: Halka ulega chrześcijańskiemu miłosierdziu, ale mówi o nim w kategoriach własnej podrzędności w społecznej i metafizycznej hierarchii bytów: „Jażbym cię zabić miała, mój drogi, / Jaśka i pana mojego?”. Równocześnie, ten powrót ujawnia jednak nowy wymiar, po tym, jak poprzedziła go pokusa grzechu przeciwko potwierdzanemu teraz tryumfalnie porządkowi i po tym, jak ocalenie przed pokusą moralnej potworności przyszło ze sfery religii. Jeśli tragiczny błąd Halki

⁹ Tamże, s. 65–67.

(związek ze szlachcicem) wynikał z oderwania od rzeczywistości, ostatnia scena przynosi przełamanie masy krytycznej, w której cały potencjał ekscentryzmu czy też specyficznej formy bovaryzmu Halki staje się podstawą do uzyskania obrazu świata trafnego na innym, głębszym, bo mistycznym poziomie. W ramach tego obrazu, człowiek łączący funkcję przedmiotu miłości i podmiotu władzy zostaje w pewnym sensie ubóstwiony. Halka – która jest rzeczywistym źródłem przebaczenia w tej scenie – zwraca się z prośbą o łaskę najpierw do Boga a zaraz potem do swojego krzywdziciela: „Przebacz! Ach przebacz łzom twej niebogi, / Śmierci dzieciątka naszego”.

I tutaj relacja Wolskiego z tragiczną tradycją przebaczących bohaterów ujawnia swój ostatni, kluczowy aspekt, jakim jest ironia. Nie jest to ironia, która w jakikolwiek sposób kompromitowałaby bohaterkę – reprezentacja wielkoduszności zaprojektowana została jako moment o szczytowym ładunku patosu w operze. O ile jednak litera objawienia ma wzbudzać sympatię (jako wspólnotę w cierpieniu), o tyle jego duch musi zostać odrzucony przez librecistę i jego postępową publiczność. W finałowej apostrofie („mój panie!”), Halka – już w dobrej wierze – powtarza zwrot, którego chwilę wcześniej używała w sposób świadomie przewrotny („Ja serce twoje wydrę ci / za krzywdę moją pomszczę się. / Hej! Jaśku! Panie, słyszysz mię!”). To przejście od ironicznego ku szczeremu zwrotowi do feudalnego patrona stanowi przełamanie struktury ostatniej części opery. Drapieżna Halka-zabójczyni wyrażałaby (w formie drastycznej: w porządku makabreski albo literackiego pitawalu) ideologiczno-społeczne aspiracje zrozumiałe dla odbiorców; Halka uświęcająca istniejący porządek, wzrusza z kolei swoją rezygnacją z dochodzenia „doczesnych” praw, które w kontekście życia intelektualnego XIX wieku stają się coraz bardziej oczywiste. Ten drugi moment uznać można za wkroczenie Wolskiego w porządek zjadliwej społecznej ironii: zaczyna się ona tam, gdzie ironizować przestaje jego bohaterka.

2. Biegun komedii: *Straszny dwór*

Wątek niemoralności w *Strasznym dworze* wprowadzony zostaje przez plotkę padającą z ust Cześnikowej:

CZEŚNIKOWA:

Wśród szumu lasów od wsi z daleka,
Gdzie co noc jęczy puszczyków chór,
Kędy szemrzący potok przecieka,
Stoi na wzgórzu ponury dwór!
Na jego pana, co żył przed laty,
Bóg rzucił z nieba przekleństwo swe!
Zły duch zamieszkał pyszne komnaty
I odtąd dwór ten strasznym się zwie!

O ile zbieżność ogólnego rysu intrygi opery ze *Ślubami panięskimi* (1833) Aleksandra Fredry nie może ujść niczyjej uwadze¹⁰, równie ciekawe wydaje się zestawienie fragmentu libretta z innym utworem wspomnianego komediopisarza. Jest nim ballada *Mogiła na rozdrożu*, której echo odnaleźć można, jak sądzę, w opowieściach o domniemanej wstydlivej tajemnicy dworu w Kalinowie:

Droga zarosła, zamek pusto stoi,
Ani tam okien, ani tam podwoi,
Obicia zdarte, obnażone głązy,
W szmatach po ziemi pradziadów obrazy.
Gdzie pan? gdzie dziedzic? – Zamek pusty stoi (...)
Zawsze zdrój szumi, zawsze liść szeleści (...)
Jednak mogiła powiększa się co dzień;
Bóg tylko jeden umniejszyć ją może¹¹.

Utwór przynosi opis popadającej w ruinę siedziby rodowej, należącej niegdyś do zdrajcy Polski. W twórczości Chęcińskiego i Moniuszki, autorów zmagających się z cenzurą, echo tekstu Fredry powraca w wyraźnie złagodzonej formie, jako „mowa ezopowa”. Wpisywało by się to we właściwą dla *Straszego dworu* niedookreśloność dotyczącą czasu akcji. Jak zauważa Dobrochna Ratajczakowa, libretto dostarcza w tej materii sprzecznych informacji: niekiedy odnosi się wrażenie, że historia rozegrała się w epoce przedrozbiorowej, niekiedy – że osadzono ją w okresie już po narodowej katastrofie¹². W tym drugim przypadku, „pan, co żył przed laty”, mógł być – jak bohater wiersza Fredry – jednym z „zabójców” ojczyzny, co bardziej jednoznacznie sugerują słowa Damazego o „haniebnym usług zapłacie”. Lakoniczna insynuacja wprowadza do pogodnego świata opery obraz zdrady narodowej, to jest wykroczenia stojącego na szczycie dziewiętnastowiecznej hierarchii występków.

Zapoczątkowana przez Cześnikową linia intrygi eksploatowana jest konsekwentnie do końca. Najważniejszym wydarzeniem finału aktu IV jest bowiem zdekonstruowanie przez Miecznika, zasygnalizowanej już na początku opery, fałszywej tajemnicy:

MIECZNIK:
Przed stoma lat,
Mój zacny dziad,
Kazał zbudować ten dwór,
I dziewczę kwiat
Zaślubił rad,
I Bóg im dał dziewięć cór!
(...)
Lecz gdy tu hucznie
Wesela grzmiały,
Wkoło kaducznie,
Panny starzały.
Więc matki, ciocie,

¹⁰ Mamy tu zresztą do czynienia z dość typowym schematem fabularnym komedii po czasach Marivaux.

¹¹ Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie*, t. 11, *Wiersze*, cz. 1, oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyka, Warszawa 1960, s. 105.

¹² Dobrochna Ratajczakowa, „*Straszny dwór*” Chęcińskiego-Moniuszki w ciepłarni mieszczańskiego teatru w: *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 187.

W próżnym kłopotcie,
W daremnej złości
Czekając gości,
Za gratką gratka
Gdy je mijały,
Dwór mego dziadka
Strasznym przezwały!

Po serii otaczających go spekulacji, sekretem „straszności” dworu okazuje się to, co widzieliśmy już w pierwszym obrazie Kalinowa: na początku drugiego aktu nasze spojrzenie padło przecież wprost na córki Miecznika otoczone „niewiastami i dziewczętami z sąsiedztwa”. Atmosfera skrytości okazuje się wydmuszką. To co widoczne okazuje się – niespodziewanie – nieść prawdę o najgłębszej zasadzie rzeczywistości; komiczny okazuje się całkowity brak szumnie zapowiedzianego sekretu. Snucie niepotrzebnych domysłów, tak samo jak podglądanie i podsłuchiwanie, zostało skompromitowane.

Kluczowe dla intrygi *Strasznego dworu* nagłe zsuniecie się w otwartość po długim okresie podejrzeń jest chwytem komicznym o długiej europejskiej tradycji. W drugiej scenie I aktu *Uczonych białogłów* Moliера sawantka Armanda konfrontuje się z byłym konkurentem, którego zaloty niegdyś odrzuciła. Zamiast ulegać goryczy, Klitander przeniósł wówczas swoje uczucia na młodszą siostrę dawnej ukochanej, prostoduszną Henrykę. W zabawnym dialogu Henryka nalega, by Klitander wyznał to, co jej siostra uważa za skrywany sekret bohatera – rzekomą trwałość pierwszego uczucia:

By stłumić myśl przez siostrę zbudzoną w mej głowie,
proszę, Klitandrze, niech się tve serce opowie;
zechciej oto rozstrzygnąć, w stanowczym wyborze,
która z nas do twych uczuć prawa rościć może (w. 121-122).

Wobec tak jasnego postawienia sprawy, Armanda protekcjonalnie zwalnia Klitandra ze szczerých wyznań, dążąc tym samym do przedłużenia życia domniemanego sekretu:

Nie, wcale twym płomieniom narzucać nie myślę,
by miały cel swych pragnień określać tak ściśle;
rozumiem delikatność i wiem, jak się wzbrania
wstyd serca przed przymusem jawnego wyznania (ww. 125-128).

Odpowiedź Klitandra w rzeczowy sposób niweczy jej wysiłki:

Przeciwnie, pani; skłonność mego serca szczerą
ogniów swoich bynajmniej tu się nie wypiera,
ani też w ich wyborze na rozdrożu stoi;
i wyznam głośno, jawnie, z głębi duszy mojej,
że tkliwe czucia, które dziś goszczą w mym łonie,
miłość moja i śluby — wszystkie po tej stronie¹³.

¹³ Moliere, *Uczone białogłowy*, tł. T. Żeleński (Boy) w: Tegoż, *Dzieła*, t. 6, Warszawa 1952, s. 196-197.

Mówiąc te słowa, Klitander wskazuje Henrykę... Wyimaginowane głębie ustępują nagle rozbrajająco jednowymiarowej prawdzie i właśnie to gwałtowne przejście ma wybitnie komiczny wydźwięk. Projekcja romansowych niuansów na zgrzebność codziennego życia XVII-wiecznych mieszczan dyskredytuje się jako niezrozumienie rzeczywistości. Słowa Klitandra działają jak egzorcyzm rozprasający pseudoliterackie opary, a po ich rozpędzeniu ujawnia się prostota, która przecież (na równych prawach co głębia) stanowi niekiedy istotę życia. W kulminacyjnym punkcie komicznej konwersacji, której tematem jest sekret, wypływa jego bezceremonialne zaprzeczenie – coś, co określić można jako nie-sekret. Strategia i retoryka podstępów przegrywa w konfrontacji z biblijnym „tak, tak; nie, nie” (Mt, 5, 37) (komediowej) zdrowej natury.

W *Strasznym dworze* nazbyt wnikliwe oko zostaje skompromitowane, według komicznej logiki rozdźwięku wyobrażeń i rzeczywistości¹⁴. Zakończeniem opery jest rozproszenie podejrzeń o moralną potworność, dokonujące się przez tryumfalne obnażenie tego, co nazwałem nie-sekretem. Zaproponowane zestawienie pokazuje, że finał, w którym pokolenia interpretatorów dopatrywały się ksenofobicznej gloryfikacji metonimicznie traktowanego „kontusza”, stanowi w istocie o wiele bardziej skomplikowane przetworzenie mądrości europejskiej tradycji komediowej, zwłaszcza tej klasycystycznej i oświeceniowej.

Parodia historii grozy łączy *Straszny dwór* z wieloma europejskimi utworami pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. W jednym z nich, powieści *Opactwo Northanger* Jane Austen, mamy do czynienia z analogicznym tematem absurdalnych podejrzeń, rodzących się w podobnej scenerii. Zarazem, tak jak *Straszny dwór*, żywiąc się *imaginarium* romantycznym, *Opactwo Northanger* czerpie wzór rozwiązania fabuły z oświeceniowej komedii. Odczytana w dziełach Horacego Walpole’a i Ann Radcliffe Katarzyna Morland odwiedza nowych przyjaciół, rodzeństwo Henry’ego i Eleanor Tilney. W trakcie pobytu w starodawnym opactwie zamieszkiwanym przez goszczącą ją rodzinę, obdarzona bujną wyobraźnią bohaterka tworzy scenariusz wzorowany na fabule *Tajemnic zamku Udolpho*. Katarzyna zaczyna poszukiwać śladów rzekomej obecności uwięzionej kobiety. Gdy jej podejrzewania wychodzą na jaw, protagonistka ściąga na siebie zabarwione światłą goryczą wyrzuty Henry’ego Tilneya:

- Jeśli właściwie panią rozumiem, powzięła pani podejrzewania tak straszliwe, że nie mogę znaleźć słów... Droga panno Morland, niechże się pani zastanowi nad okropnością swoich przypuszczeń. Na czym je pani opiera? Niechże pani nie zapomina, w jakim kraju i w jakim wieku żyje! Niech pani pamięta, że jesteśmy Anglikami, że jesteśmy chrześcijanami. Niechże się pani odwoła do własnego zdrowego rozsądku, własnego poczucia rzeczywistości, niech się pani odwoła do tego, co pani widzi naokoło na własne oczy! Czy nasze wykształcenie przygotowuje nas do takich potworności? Czy nasze prawa je tolerują? Czy można by ich było dokonywać skrycie w takim kraju jak nasz, gdzie stosunki społeczne i piśmiennictwo są na takim poziomie? Gdzie każdy człowiek otoczony jest sąsiedztwem samorzutnych szpiegów? Gdzie drogi i gazety dają dostęp do wszystkiego? Najdroższa panno Morland, jak pani może dopuszczać podobne myśli!

¹⁴ Por. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris 2002.

Chociaż Henry Tilney posługuje się językiem zupełnie odmiennym od stylu Miecznika, rozpraszającego plotki o „strasznych” dworze, odnajdujemy tu cechy wspólne – fundamentalne kategorie służące człowiekowi wieku dziewiętnastego do określania swojego miejsca w społeczeństwie. Religia, wychowanie, przynależność do jednego narodu, rozumienie ducha epoki, troska o dobre imię, wszechobecna sąsiedzka kontrola itp. występują jako uniwersalne elementy regulujące stosunki w obrębie zbiorowości. Chęciński z Moniuszką, na podobieństwo Jane Austen, prowadzą swoich bohaterów na krawędź zwątpienia w dobrodziejstwa cywilizacji, po to, by ostatecznie zaapelować do ich „poczucia rzeczywistości”. Podobnie jak Henry Tilney, Miecznik mógłby przemówić do Cześnikowej słowami: „(...) niech się pani odwoła do tego, co pani widzi naokoło na własne oczy!”. Niezależnie od precyzyjnego wskazania czasu i miejsca akcji opery, w finale *Straszego dworu* jego bohaterowie przemawiają idiomem polskości rozumianej jako część zachodniej cywilizacji. Tak w *Northanger*, jak i w *Kalinowie*, cywilizacja eliminuje potworność poza przestrzeń udomowioną ścisłą siatką więzi społecznych. Świat dziewiętnastowieczny to przecież miejsce, „gdzie drogi i gazety dają dostęp do wszystkiego”.

3. Opera i przemoc fizyczna

Wspomniana już rewaloryzacja dziedzictwa antycznego w romantycznej refleksji nad teatrem uzasadnia przywołanie greckiej koncepcji tragedii jako reprezentacji przemocy cielesnej. Pozostaje to w związku z kwestią moralnej potworności, gdyż cierpienie (zawinione lub nie) jawi się często jako konsekwencja naruszenia zasad etycznych. Sprawa agresji nieobojętna jest dla operowej twórczości Moniuszki, postrzeganej jako sztuka zaangażowana w problemy świata współczesnego kompozytorowi i jego librecistom. Sceny kaźni stanowią ważny element *grand opéra* od Meyerbeera (Noc św. Bartłomieja z *Hugenotów*) i Halévyego (wtrącanie żywca do wrzącego oleju w *Żydówce*) po Verdiego (*auto-da-fé* z *Don Carlosa*).

Pojęcie przemocy służy Arystotelesowi jako podstawowe narzędzie wykładu na temat struktury tematów tragicznych. Powinny one, zdaniem filozofa, ukazywać konflikty występujące wśród bliskich sobie osób – ten typ sytuacji wpisuje się bowiem w schemat tragediowej perypetii (przejścia ze szczęścia do nieszczęścia), generując zaskoczenie oraz emocje właściwe tragedii, tj. litość i trwogę. W odróżnieniu od nowożytnej, klasycystycznej odsłony gatunku, tragedie greckie kładły wielki nacisk na reprezentację uszkodzeń ciała. W *Poetyce* Arystotelesa zbiegają się dwa rozumienia pojęcia *pathos*. Pierwsze odsyła do gwałtownych emocji wywoływanych w słuchaczu przez dyskurs zgodny z zasadami retoryki. Drugie określa wizualne znaki cierpienia: okaleczenia, zwłoki i morderstwa. O ile Stagiryta odradza przenoszenie na scenę tych ostatnich, czyni to nie z powodów moralizatorskich, potępiając zbyt dosłowne ukazywanie agresji, ale z obawy o

niezamierzoną śmieszność, jaką wywołać może nieudolne odegranie samego zadawania fizycznego bólu. Jak pokazują teksty dramatów, niezwykle ceniony był natomiast w Grecji widok poranionych zwłok. W celu ich wyeksponowania, ateński teatr dysponował nawet specjalną maszyną o nazwie *ekkyklema*. Chodziło o rodzaj platformy na kółkach, wysuwającej się z kulisy i odsłaniającej publiczności martwych bohaterów.

W nawiązaniu do dramatu antycznego, a w przeciwieństwie do klasycyzmu francuskiego, romantyzm chętnie ukazywał akty przemocy na scenie. Brutalne morderstwo zamyka *Zbójców* Schillera. W finale *Lukrecji Borgii* Hugo (inaczej niż u Donizettiego i Romaniego), umierający syn przeszywa matkę sztyletem. Uobecnianie śmierci na romantycznej scenie stało się przedmiotem dysertacji Sylvaina Leddy, której rozległość – niemal 700 stron – uzmysławia rozmiary omawianego zjawiska¹⁵. Również opera nie wahała się przed wprowadzaniem przemocy bezpośredniej: idąc za pierwowzorem Hugo, twórcy *Rigoletta* każą Gildzie ginąć na oczach publiczności, Leonora w *Trubadurze* zażywa truciznę, natomiast agonía bohatera lub bohaterki stanowi jeden z typowych schematów finału dzieł Verdiego (poza wspomnianymi, przywołać można: *Nabucco*, *Lombardczyków*, *Attyle*, *Korsarza* itd.).

Potraktowanie przez Moniuszkę problemu moralnej potworności w kontekście tradycji gatunkowej dramatu poważnego i komedii obejmuje również zagadnienie spektaklu przemocy.

Kwestia ta przybiera oczywisty kształt w operach pokrewnych tragedii. W *Halce* sceniczna reprezentacja cierpienia wyraża się w finałowym samobójstwie protagonistki, inscenizowanym z większą bądź mniejszą dozą naturalizmu, w zależności od przyjętej konwencji teatralnej. Ten realny i, w założeniu, wstrząsający akt samoagresji stanowi punkt dojścia długo budowanego napięcia wpisanego w centralny konflikt opery. W sferze teatralnych mów i wyobraźni, towarzyszy mu – opisany już – wirtualny obraz przemocy wymierzonej w zbiorowość (spalenie kościoła). Przemoc w słowach poprzedza nieznacznie tę, ukazaną na scenie, wzmacniając linearną konstrukcję opery, w której wszystko dąży do finału. Podobne, podwójne dramaturgiczne rozegranie reprezentacji przemocy odnaleźć można w *Parii*, gdzie jednak obrazy okrucieństwa w słowach i w gestach rozmieszczone zostały w zupełnie innych punktach struktury dramatu. Wyrażony bardzo jednoznacznie, ale niezrealizowany, zamiar zgładzenia Dżaresa jako intruza w świętym gaju sformułowany jest w prologu. Mimo braku przejścia do czynu, przemoc przejawia się tu w dosadnej formie, poprzez sformułowania językowe. Do rzeczywistego rozlewu krwi – zabicia Idamora – dochodzi z kolei w samym finale opery. Zjawisko to pokazuje mimochodem rozwój dramaturgii oper Moniuszki, osiągających z czasem znacznie większy poziom komplikacji w stosunku do struktury

¹⁵ Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*, Paris 2009.

wypróbowanej w *Halce*. Za każdym razem, silniejszą – sceniczną – formę brutalnych aktów poprzedza ich wystąpienie w słowach.

Na oddzielną uwagę zasługuje problem reprezentacji przemocy w Moniuszkowskiej komedii. Wyodrębnić tu należy kilka przestrzeni i kilka podstawowych kręgów znaczeniowych. Po pierwsze, z powodu historycznych okoliczności ich powstania, wielkie znaczenie w *Strasznym dworze* i *Hrabinie* mają aluzje do militarnej działalności narodowowyzwoleńczej. Narzędzia walki odnajdujemy i w scenografii, i w wypowiedziach („krzesać karabelę”), a ich bardziej czy mniej dyskretna obecność wpisuje się we właściwą dla polskiej sztuki lat sześćdziesiątych XIX w. mowę ezopową. Te elementy stanowią jednak część szerszego kontekstu, służą charakterystyce bohatera, działają na zasadzie aluzji, nie dążą jednak do wykreowania przełomowych czy w ogóle istotnych punktów w budowaniu akcji dramatu. Czy w odniesieniu do komedii Moniuszki można mówić o przemocy w tym drugim znaczeniu? Czy w swoich operach o lżejszej tematyce kompozytor posługuje się w ogóle obrazami agresji dla zbudowania struktury dramatycznej, podobnie jak dzieje się to w *Halce*, czy w *Parii*?

Wydaje się, że tak, choć zaznaczyć należy oczywiste złagodzenie dosłowności brutalnych aktów w świecie komedii w stosunku do dramatu poważnego. Pod względem reprezentacji przemocy i cierpienia dramat żartobliwy ma tradycję równie istotną co tragedia. Z jednej strony, Arystoteles definiuje maskę komiczną jako wizerunek brzydoty nie wywołującej bólu u tkniętej nią osoby, z drugiej strony tradycją teatru *dell'arte* – przejętą częściowo przez inne typy dramatu – była bastonada (tj. okładanie się kijami). W *Strasznym dworze* przemoc fizyczna wkracza na scenę po raz pierwszy w kluczowym momencie fabuły, nieco przed finałem, w formie zawołanej groźby. Tuż przed połączeniem się dwóch par protagonistów, postawiona zostaje sprawa ewentualnych pretensji Damazego. Wmanipulowany w sytuację wymagającą jasnej deklaracji, ten ostatni dwukrotnie rozpoczyna, ale nie kończy swoich oświadczeń, wystraszony wojowniczymi wypowiedziami Stefana i Zbigniewa:

DAMAZY:

do Miecznika

Trudno wierzyć!... dowiedz mi!

przybierając uroczystą postawę

Od dawna serce z głową na wyścigi,

Każą cię błagać, rojąc cudne sny,

O rękę...

ZBIGNIEW:

podchodząc z drugiej strony, ciszej do Damazego

Tylko nie panny Jadwigi,

Lub oba uszy obetnę ci!...

DAMAZY:

ze strachem przycisnąwszy oburącz uszy

Aj! nie, nie!...

wracając do pierwszej postawy

Pragnę jak niebiańskiej manny,

Błagać z pokorą u twoich stóp,
O rękę...
STEFAN:
podchodząc podobnie jak Zbigniew
Tylko nie panny Hanny,
Lub karabelą popchnę cię w grób!
MIECZNIK i CHÓR:
Czyjeżże waść pragniesz ręki?
DAMAZY:
wystraszony
Byłem pewnym, co za męki!
Pragnę, pragnę błagać o nią,
Lecz rywale gwałtem bronią!...

Podobnie jak w scenie *Halki* pod kościołem, wielką rolę odgrywa tu pantomima. I tak jak we wspomnianym fragmencie *Halki* oraz w prologu *Parii*, mamy do czynienia zaledwie ze scenariuszem ewentualnej przemocy, jej sugestią. Podobnie jak w operach poważnych, czyn wirtualny przynosi jednak rozwiązanie akcji, eliminując jedną z przeszkód stojących na drodze protagonistów. Na nieco głębszym poziomie, ta krótka sytuacja domyka ważny dla całego dramatu temat plotki. Damazy, oskarżywszy wcześniej rycerzy o tchórzostwo, sam dowodzi braku odwagi. Przynosi to opisane wyżej przejście od tajemnicy do jawności, charakterystyczne dla komedii. W *Hrabinie* nieopatrzone rozerwanie ostrogą damskiej garderoby (poza ewentualnymi, psychoanalitycznymi konotacjami tego gestu) odczytywane być może jako analogia wobec katastrofy dramatu poważnego. Świadczy o tym *bon mot* Sikorskiego, kwitującego *Hrabinę* jako „tragedię rozdartej sukni”. Ta dyskretna wariacja na temat scenicznej reprezentacji przemocy również umieszczona została w eksponowanym momencie akcji – punkcie przynoszącym definitywną zmianę relacji między postaciami.

Zestawienie komedii i poważnych oper Moniuszki pokazuje istnienie rysów wspólnych w kształtowaniu struktury dramatów przynależnych do odmiennych typów, nastawionych na wywoływanie odmiennych reakcji emocjonalnych publiczności. Niezależnie od uprawianego gatunku, Moniuszko postrzega operę w relacji do najdawniejszych źródeł dramatu, wraz z jego zainteresowaniem granicą między różnymi przejawami przemocy: tą, wywieraną w ramach przyjętych konwencji społecznych (jak wypędzenie Halki z dworu, planowane zabicie pariasa odkrytego w świętym gaju, wygnanie Dżaresa w finale *Parii*), przemocą w formie groźby, w formie projektu działań, wreszcie uobecnianą scenicznie realnymi gestami morderstwa i samobójstwa. Różnorodne brutalne akty stanowią spoiwo całych form dramatycznych, pozwalają też kreować sytuacje obciążone często znacznym naddatkiem refleksji. Zainteresowanie przemocą wpisuje się w fascynację Moniuszki sposobem funkcjonowania ludzkich zbiorowości, współtworząc jego osobistą wersję dziewiętnastowiecznej opery zaangażowanej w dialog ze społeczną rzeczywistością.

4. Dwie maski

Konsekwentne zestawienie dzieł komicznych i poważnych w jednym studium ukazuje pokrewieństwo problematyki stanowiącej jądro dramaturgii muzycznej Moniuszki niezależnie od tonu poszczególnych utworów. Moniuszko uśmiechnięty i Moniuszko z grymasem bólu podejmuje, na różne sposoby, jeden z tematów powracających w Europie po wielkich wstrząsach, takich jak renesansowe wojny religijne, rewolucja francuska (czy, w Polsce tej samej epoki, rozbiory) oraz konflikty wieku dwudziestego. Centralnym problemem oper polskiego muzyka okazuje się mianowicie problem osunięcia się porządku społecznego w jego zaprzeczenie – nagle, bądź powolne lecz nieuniknione przejście od harmonii w zamęt i pełen przemocy chaos. *Halka* i *Paria* kreują modele zbiorowości opartej na eksploatacji słabszych przez silniejszych. Wysuwają na plan pierwszy indywidualne przypadki niedostosowania do antyporządku. Czerpią właściwy sobie patos z emocji buntowników, emocji które – po osiągnięciu skrajnego pułapu – gasną w ostatecznej klęsce przeżywających je ludzi. Buntownicy i niedostosowani przepadają bowiem w konflikcie z antyporządkiem. Moniuszkę wyraźnie zajmuje tutaj problem daremności niezgody i towarzyszącego mu cierpienia, sięgającego od duszy do ciała. Zarazem, za sprawą paradoksalnej logiki dziewiętnastowiecznego melodramatu, to co daremne okazuje się treścią szczególnie czytelną dla publiczności. Wywołuje odruch współczucia, moralny i estetyczny wstrząs. Z kolei w komicznym wariacie twórczości Moniuszki, relacja między porządkiem a jego zaprzeczeniem przybiera formę nieuzasadnionego wyrzeczenia się wspólnotowych wartości.

Zestawienie Moniuszki poważnego i komicznego pozwala chyba przewartościować nieco tradycyjne odczytanie politycznych treści wpisanych w spuściznę kompozytora. Przekaz płynący z utworów bliskich romantycznej tragedii uściśla ten, właściwy komedii, wzbogacając go o nowe odcienie. Zestawienie *Halki* ze *Strasznym dworem*, *Parii* z *Hrabinią* nie pozwala chyba mówić o Moniuszce jako o jednoznacznym piewcy etyki opartej na bezwarunkowej przynależności do narodowej wspólnoty.

Klasowa przemoc w *Halce* dowodzi, że domy Miecznika ze *Strasznego dworu* i Chorążego z *Hrabiny* nie są synekdochą całego szlacheckiego świata, ale poetycką wariacją na temat tego, co w nim najwartościowsze. Podejmując refleksję nad dziedzictwem przedrozbiorowej polskości i, szerzej, najgłębszych zasad rządzących grupą (w *Parii*), Moniuszko tworzy nie jeden, ale zasadniczo dwa modele tego samego porządku opartego na opozycji między swojskością a obcością: jeden (w wariacie tragediowym) ukazuje zawartą w nim opresywność, drugi (w wariacie komediowym) idzie ku idealizacji.

Jak przypomina Agnieszka Topolska, jeden z licznych kłopotów z Moniuszką polega na tym, że w wielu środowiskach – niezależnie od politycznej przynależności piszących – kompozytor

traktowany dziś jest bez mała jako ideolog. W rzeczy samej Moniuszko jest twórcą teatru zaangażowanego społecznie (wzorem Scribe'a, Meyerbeera, Halévy'ego, Aubera czy Verdiego), lecz nie ideologiem, ani pedagogiem. Co za tym idzie, żaden z zaproponowanych przez niego dramaturgicznych modeli zbiorowości nie powinien być traktowany jako obiektywna diagnoza społeczna czy program polityczny. Przedstawiona tu lektura pokazuje ponadto, iż żaden - ani „tragediowy”, ani komiczny – wariant Moniuszkowskich „portretów zbiorowych” społeczeństw nie powinien być też postrzegany niezależnie od drugiego. Nawiązując do wpisanej w europejski teatr podwójności obrazów świata skrojonych czy to „do śmiechu”, czy to „do płaczu”, Moniuszko rozdziela komedię i dramat poważny tylko po to, by uzyskać pełniejszą panoramę całości ludzkiego świata. Uczynienie z czarnych stron etyki przynależności siły napędowej dzieł poważnych dowodzi, że daleki od przypisywanej mu niekiedy nacjonalistycznej idealizacji polskości, Moniuszko postrzega wszelką zbiorowość jako zjawisko z natury ambiwalentne.

Komodie sygnalizują istnienie przestrzeni wyjętych spod krytyki dokonanej w dramacie poważnym – dramat poważny uświadamia, że ciepłarniane oazy szlacheckiego konserwatyizmu mają swoją scenę. Tragedia trzyma w ryzach nostalgię komedii; komedia trzyma w szachu pesymizm tragedii. Zrozumienie Moniuszki dzisiaj wymaga nałożenia na siebie jego dwóch masek: tej z grymasem bólu, tej wykrzywionej w uśmiechu.

Bibliografia:

Bajer Michał, *Monolog podsłuchany czy monolog podglądany? Dramaturgie sekretu w Strasznym dworze Chęcińskiego-Moniuszki i jej europejskie konteksty*, „Ruch Literacki” 2017, t. LVIII, z. 2 (341).

Bajer Michał, *Tragiczne wahanie. Casus struktury dramaturgicznej w „Halce” Moniuszki i Wolskiego w: Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. B. Judkowiak, K. Lisiecka, Poznań 2014.

Borkowska-Rychlewska Alina, *Poema muzyczne: studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.

Borkowska-Rychlewska Alina, Nowicka Elżbieta, *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2016.

Dandrey Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris 2002.

Fredro Aleksander, *Pisma wszystkie*, t. 11, *Wiersze*, cz. 1, oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyka, Warszawa 1960.

Golianek Ryszard Daniel, *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska, Poznań 2000.

Ledda Sylvain, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*, Paris 2009.

Molier, *Uczone białogłowy*, tł. T. Żeleński (Boy) w: Tegoż, *Dzieła*, t. 6, Warszawa 1952.

Ratajczakowa Dobrocha, *„Straszny dwór” Chęcińskiego-Moniuszki w cieplarni mieszczańskiego teatru*, w: *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012.

Reguig-Naya Delphine, *Le corps des idées : pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal: Arnauld, Nicole, Pascal, Mme de La Fayette, Racine*, Paris 2007.

Saint-Victor Paul de, *Les deux masques : tragédie – comédie. 3, Les modernes : Shakespeare - le théâtre français : depuis ses origines jusqu'à Beaumarchais*, Paris 1884.

Sokalska Małgorzata, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz, Krasiński, Słowacki*, Kraków 2009.

Stendhal, *Racine i Szekspir*, tł. W. Natanson, wstępem i przypisami opatrzył A. Kotula, Warszawa 1957.

Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonstrukcja, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Poznań 2005.

Teatr muzyczny Verdiego i Wagnera, red. R.D. Golianek, H. Winiszewska, Poznań 2015.

Topolska Agnieszka, *Mit wieszka: Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989*, Poznań 2014.

Urbański Piotr, „*Paria*”: *Delavigne, Donizetti, Moniuszko i nie tylko oni*, w: Stanisław Moniuszko, Jan Chęćński, *Paria* (program teatralny), Poznań 2019.

Moniuszko
2019 ROKIEM 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