

Grzegorz Piotrowski

MIĘDZY SŁOWEM A SŁÓWKIEM

Sielanka i mary rzeczywistości

Jednoaktowa opera *Verbum nobile* – bodaj dwunaste ze słów i słówek Stanisława Moniuszki w dziedzinie teatru muzycznego – rodziła się i zaistniała w kulturze polskiej, na scenie i w świadomości odbiorców, w specjalnych okolicznościach. Szczególne były uwarunkowania tej opery i jej odbiór przez współczesnych, specyficzny – późniejszy, aż do naszych czasów – rezonans społeczny i artystyczny. W 1860 roku, w okresie komponowania *Verbum*, miał za sobą Moniuszko głośne, sfoczone w czasie prapremiery oper – słów, które uczyniły go sławnym, a w przyszłości (wraz ze *Strasznym dworem*) zyskały status klasycznych pozycji rodzimego repertuaru. Mam na myśli *Halkę* (premiery wersji drugiej, tzw. warszawskiej, odbyła się w styczniu 1858), jednoaktowego *Flisa* (wrzesień 1858) i potwierdzającą renomę kompozytora *Hrabinę* (luty 1860). Wszystkie – na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie, którego działem operowym kierował Moniuszko od 1858 roku jako naczelny dyrygent.

Kompozytor miał w dorobku także kilka słówek, lżejszych dzieł scenicznych – warszawska publiczność знаła *Loterię* i sielankę *Jawnuta* – oraz spore doświadczenie w pracy nad oprawą spektakli dramatycznych. Nie należy też zapominać o *pótsłówkach*, które nie doczekały się realizacji bądź zaginęły; one również reprezentowały strefę popularnego teatru muzycznego, która nie tylko była Moniuszce bliska, ale i z różnych względów preferowana, choćby przez cenzurę. „Piszcie tam coś weselszego” – usłyszał autor *Flisa* po warszawskiej premierze *Halki*.

Niespokojny czas poprzedzający wystawienie *Verbum* przyniósł eskalację nastrojów patriotycznych. Ich wyrazem były liczne manifestacje: z okazji pogrzebu Zygmunta Krasieńskiego i wdowy po generale Sowińskim, bohaterskim obrońcy Warszawy w 1831 roku, oraz – zwłaszcza – trzydziestej rocznicy powstania listopadowego, kiedy pochód pod kościołem Karmelitów śpiewał *Boże, coś Polskę*

i *Z dymem pożarów*. Na dobitkę, podczas trwania zjazdu cesarzy zaborczych mocarstw w październiku 1860 spisowcy wysmarowali łożę honorową Teatru Wielkiego błotem, zaś fotele na widowni oblali cuchnącą cieczą. Teatr został zamknięty, prób do *Verbum* jednak nie przerwano i prapremiera mogła się odbyć w pierwszy dzień 1861 roku.

Szlachecki, utrzymany w jasnych barwach obrazek – wybór ten dobrze wyrażał osobowość Moniuszki, rzecznika wczesnej pracy organicznej, która – jak sam podkreślał – jest „uczciwym środkiem przyczynku dla kraju”, a w trudnej sytuacji społecznego wrzenia, od którego raczej się dystansował, staje się „pomocą w ciężkim przeżyciu”. Recenzenci i późniejsi krytycy byli podobnego zdania. „Chodziło autorom najwidoczniej – pisał Henryk Opieński – o nastrój pogody, beztroski, uczciwości, słońca wsi polskiej – jakby ta sielanka mogła odgonić mary zjawiającej się co chwila rzeczywistości, jakby ten nastrój mógł działać jak oliwa na poruszone gwałtownie [...] fale politycznych namiętności.”

Libretto napisał Jan Chęciński (1826-1874), „Sacha Guitry ówczesnej Warszawy” – jak mawiał o nim Jan Lechoń. Reżyser, aktor, później wykładowca szkoły dramatycznej, przede wszystkim zaś znany dramaturg i tłumacz librett operowych, obeznany z poetyką tego typu twórczości. Było to jego drugie, wspólne z kompozytorem, przedsięwzięcie. „Pewne duchowe pokrewieństwo z Syrokomlą – twierdził Opieński – idealistyczne przekonania społeczne [...] równa nieomal doza komizmu jak patosu czyniły z Chęcińskiego bardzo sympatycznego Moniuszce współpracownika.”

„... by piosenka brzmiała mile...”

Intryga opery – naiwna (choć trudno przykładać do niej miarę prawdopodobieństwa czy psychologii postaci, będących raczej typami z komedyjki szlacheckiej niż charakterami), poddana kondensującej zasadzie jedności czasu, miejsca i akcji – przypomina osiemnastowieczny jeszcze teatr Goldoniego czy wręcz komedię *dell'arte*. Sam motyw *verbum nobile* także nie był nowy; wykorzystał go wcześniej Karol Kurpiński w komediooperze *Leśniczy z Kozienickiej Puszczy* (1821).

Że Moniuszko napisał rzecz lekką i niezobowiązującą, slychać już w uwerturze (*Allegro vivo. Leggierissimo*) – o formie lukowej, nasuwającej skojarzenia z allegrem sonatowym dzięki kontrastowi kilku ząbających się wątków muzycznych, poddanych drobnym modyfikacjom, i „fałszywej” (w innej tonacji niż zasadnicza) reprzyzie. Dominuje tu pogodny, żywy temat prezentowany w partii koncertujących I skrzypiec. Jego narracyjną ciągłość przerywają „emblematy” poszczególnych wątków opery: motyw antycypujący konflikt honoru i miłości oraz niepewność

happy endu w kontrastowym dialogu obojów, klarnetów i wiolonczel z I skrzypcami; solenny temat *verbum nobile* albo inaczej szlacheckiej tradycji i powagi, równoległe, w uspokojeniu prowadzony przez instrumenty smyczkowe i cały zespół; także motyw idylli miłosnej i szlacheckiej (z koncertującym fletem), niekiedy jakby zachmurzonej, ale dążącej ostatecznie ku zwycięskiemu tematowi głównemu i dziarskiemu tutti. Owo tutti ma u Moniuszki sens „dynamiczny” – wchłania i stapia barwy poszczególnych instrumentów i jednorodny motyw.

W uwerturze ujawnia się skłonność kompozytora do kapryśnej harmonii, często zbaczającej z głównego traktu, bogatej w ekscentryczne modulacje – niekiedy nie w pełni uzasadnione względami dramaturgii. Więcej, nawet w pewnej z nią logicznej sprzeczności – jak choćby w początkowym odcinku Introdukcji (*Allegro moderato*). W skłonności tej pobrzmiewa, być może, zainteresowanie dziełami Wagnera, którego twórczość Moniuszko z uwagą śledził. Z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy – nie sądzę bowiem, by taka była intencja akurat *Verbum* – wzmacnia ona dwuznaczny nieco sens pierwszej sceny. Idylliczna, na tle porannej przyrody i śpiewu ptaków, zgodność chóru – uosabiającego lud wiejski, przybyły, by złożyć życzenia „panience naszej milej” z okazji imienin (*Jak lilija, co rozwija wiosną śnieżny kwiat...*) – z wolą dworu, reprezentowanego przez Bartłomieja, totumfackiego szlachcica Marcina Pakuły, może zastanawiać: na machnięcie *pańskiej* dłoni piosenka ma „brzmieć mile”, zgodnie, bez jakiegokolwiek *rwetusu*. Grę ewentualnych podtekstów społecznych (i muzycznych) zostawmy jednak na stronie, skoro w dalszej części tej sceny sam pan domu, Serwacy Łagoda, dziękuje „braciom miłym za pocciwy, szczerzy trud.”

Podniosłe arioso Serwacego (*Zanim utrudzone oczy...*), w którym poleca córkę Zuzię – ową „miłą panienkę” – Boskiej opiece, i recytatyw z Bartłomiejem o, jeszcze nieobecny, Stanisławie prowadzą do rozbudowanej, zwrotkowej *piosenki* starego sługi (*Rodziec powiada...*). Wyjaśnia w niej powody konsternacji i niepokoju o tegoż Stacha, wysłanego przez ojca, wspomnianego Pana Marcina, w pilnym interesie. Chodzi, rzecz jasna, o sarmacką utarczkę z sąsiadem, ale sprawa ta przechodzi w *Verbum* bez echa. W drodze powrotnej panicz – wbrew woli ojca – zająchał do miasteczka, tam zachwyił się Zuzią, a goniąc za nią, uległ wypadkowi, i – w konsekwencji – trafił pod jej opiekuńcze skrzydła. Młodzi „musieli” zapalać do siebie gorącym afektem, więc „co to będzie, pomyśleć strach.”

Amant śpiewa w *Verbum* barytonem, na przekór dziewiętnastowiecznej konwencji operowej, ale i... Julianowi Dobrskiemu, pierwszemu tenorowi Teatru Wielkiego w czasach Moniuszki. Zjawiskowy – jeśli wierzyć ówczesnym recenzentom – artysta nie stronił od intrygi i miewał z kompozytorem zatargi... Dwuczęściowa aria Stanisława (*Na-*

każ, niech ożywcze słonko...) – dowcipna riposta na zręczenie Bartłomieja – wyraża przekonanie, że miłość jest odwiecznym prawem natury: „muszą kochać serca młode, bo Bóg na to serca dał.” Udana muzycznie – zwłaszcza w lepiej zinstrumentowanej zwrotce drugiej, gdzie głos dialoguje z klarnetem, fletem i I skrzypcami – łączy elementy niedosłownego poloneza z serenadą.

Ale synogarlica też musi się zgodzić, a raczej przyznać do uczucia. W duecie *Gdym prawie już z tym życiem hożem łżą żegnał się...* powtarza Moniuszko, niestety w mechaniczny sposób, model wykorzystany przez Mozarta w *Là ci darem la mano* z *Don Giovanni*. Zakochani śpiewają naprzemiennie w różnych tonacjach – rozpoczyna Stanisław, w partii skrzypiec towarzyszą mu motywy antycypujące koloraturę Zuzi – by w zakończeniu złączyć się we wspólnym śpiewie w tonacji zasadniczej. Brakuje jednak duetowi temu mozartowskiej finezji; brzmi monotennie, zwłaszcza jeśli o rytm chodzi, a kompozytor ma problemy – podkreślał to Zdzisław Jachimecki – z prozodią, stąd rozbieżności akcentu i długości fraz słowa i muzyki (wyglądzone później przez Grzegorza Fitelberga). Ponadto – dodaje z młodopolską swadą Jachimecki – „w talencie Moniuszki struna erotyczna nie wibrowała tak silnie, jak w geniuszu Chopina lub Wagnera. [...] Nie był ani Wertherem, ani Gustawem. [...] W fantazji nawet nie przeżywał [...] żadnych serdecznych dramatów, nie czuł się nigdy wyprowadzony z równowagi jakimś burzliwym pragnieniem wczeszeń erotycznych, nie znał tęsknicy za dalekim, nieuchwytnym szczęściem [...], nie był więc [...] powołany do pisania scen miłosnych o wyższym napięciu uczuciowym. [...] Prawie współczuć chce się z biedaczką – chodzi o Zuzię – kiedy śpiew jej zdradza zupełne nierozeznanie się w sprawach uczuć chrześcijańskiej miłości bliźniego i miłości ze strony młodego mężczyzny...” (!).

Zdaniem Jachimeckiego, najlepsze jakoby aspekty talentu Moniuszki ujawniają się w *Verbum* w muzyce „kontuszowej”. Nie jest to do końca prawda, nawet jeśli scena dekonspiracji zakochanych przez Pana Łagodę – podejmuje on frazę śpiewaną uprzednio przez córkę – akurat to potwierdza. Dzieje się tak bowiem z innego powodu: i kompozytor, i librecista stają się tu na powrót ludźmi teatru. Wiersz Chęcińskiego (*Bo gdy chłopak na dziewczynę zerka...*) rozluźnia się, przechodzi w swobodny dialog – zwłaszcza w recytatywie udanie chwyta on rytm żywej mowy i jest, niemalże po Fredrowsku, komiczny – opalizuje sprzecznymi emocjami. Muzyka zaś wyzwala się ze sztywnych ram numerowego podziału na zamknięte formy, operuje kontrastami tempa (w zakresie *Lento* – *Vivace*), metrum, rytmu, harmonii (chromatyka) czy artykulacji (tremolo, spiccato). W sumie: wdzięk i nerw dramatyczny, czyli nieźle tym razem odrobiona – chciałoby się powiedzieć – lekcja z Mozarta i Rossiniego.

Dumka zrozpaczonej Zuzi (*Stacho odjeżdża, nie powróci już...*) – Fitelberg wprowadził tu harfę, muzyczny symbol kobiecości – i sławna polonezowa oracja przybyłego niczym *deus ex machina* ojca Stanisława (*Dam Ci ptaszka, jakich mało...*), który oszołomionej zapewne bohaterce przywozi osobliwy prezent – zapowiedź rychłego ślubu ze... swoim synem – zatrzymują jednak teatralną karuzelę w retorycznej stop-klatce. Rozkręca się ona na szczęście w zabawnej, zręcznie skonstruowanej scenie sprzeczki między ojcami (*Czas już połączyć dzieciaki nasze...*), mierzącymi słowo honoru z życiem. Cóż, płynie ono czasem w nieprzewidywalnym kierunku.

Dobre wrażenie wzmacnia Moniuszko udanym finałem. Zmienność rytmów, bogata harmonia, różnorodne sposoby prowadzenia i zestawiania głosów (*fugato*) służą tu dramaturgii, a jednocześnie integrują całą operę dzięki użyciu motywów przypominających (w koloraturze Zuzi), które odsyłają wprost do uwertury.

Brylant czystej wody?

Pisał Józef Sikorski: „Dawno na naszej scenie nic podobnie udatnego, jak ta opera, nie widziano. [...] Narodowość przodków naszych nieraz już bywała przedmiotem dramatów i powieści; ale najczęściej ją przekreślono, nadużyto, oszpecono, to główną myślą dramatu, to skarykaturowaniem szczegółów, to nieudolnością formy. *Verbum nobile* bodaj czy nie pierwszym jest dramatem, w którym wszystkich tych wad uniknięto [...]. Jest to więc poniekąd obrazek rodzajowy, udratyzowany wybornie. Myśl główna: <<słowo szlacheckie to święta rzecz>>, pięknie przedstawiona. Osoby czy tam charaktery wszystkie sympatyczne i wiernie skreślone; sytuacje naturalne a interesujące i niekiedy niespodziewane; język śliczny; muzyka pełna prawdy a nierzadko natchniona, co właśnie daje jej świeżość i oryginalność...”. „To perła – chwalił z kolei Maurycy Karasowski orację Pana Marcina – to brylant czystej wody, mający błyszczyć świetnym i nieprzytłumionym nigdy blaskiem w skarbnicze sztuki naszej muzycznej.” Czy rzeczywiście?

W 1859 roku operowy świat poznał *Fausta* Gounoda i *Bal maskowy* Verdiego. W wielkim repertuarze znajdowały się już *Rigoletto*, *Trubadur* i *Traviata*, *Holender tułacz* i *Lohengrin*, *Wolny strzelec* – tytuły mówią same za siebie. Rodzime antecedencje dzieł Moniuszki były z kolei więcej niż skromne i rzadko wystawiane. Anna Wypych-Gawrońska podaje, że w okresie po 1831 roku w Teatrze Wielkim przypomniano zaledwie dwie opery Kurpińskiego (*Czaromysł* i *Szarlatan*) oraz *Cud mniemany* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego, dla kultury polskiej z pewnością ważne, ale nijak mające się do współczesnej twórczości

europejskiej, gdyby nawet na kryterium profesjonalnego rzemiosła poprzestać. Twórczość zaś bieżąca wypadła już zupełnie marnie: komedioopery i melodramaty Józefa Damsego (w tym *Robert Birbanduch*, parodia *Roberta Diabła* Meyerbeera, z 1844 roku), *Hrabia Weseliński* Józefa Brzozowskiego (1833), *Wianki* Aleksandra Martina i *Król pasterzy* Oskara Kolberga (1859) – były zapóźnioną, serijną konfekcją na kiepskim poziomie.

Jak na tym tle i na tle pozostałych oper Moniuszki przedstawia się *Verbum nobile*? Mówiąc po prostu, ujawnia jak w soczewce wiele z blasków i przemilczanych cieni twórczości autora *Halki*. Z jednej strony: schematyzm anachronicznej – w takiej postaci – konstrukcji numerowej i mielizny dramaturgii (zwłaszcza zawiązanie intrygi w niezręcznej formie relacji w piosnce Bartłomieja), trafnie zdiagnozowana przez Ryszarda Goliańka „przypadkowość relacji słowa i muzyki”, szkolna niekiedy instrumentacja czy dziwaczna harmonia – wynikające zresztą, być może, z pośpiechu. Z drugiej strony: niewątpliwa inwencja melodyczna, dobre sceny zespołowe, poczucie humoru, wdzięk (choćby w udanej kreacji postaci Pana Łagody), nagle jakby rozblyski autentycznego przecież, choć nie tak wielkiego, jak skłonni byliśmy wierzyć, talentu. Wszystko to sytuuje się w – komplikującym sprawę oceny – kontekście uwikłań narodowych, ale i w styl opery włoskiej i francuskiej (Daniel Auber, *grand opéra*), z muzycznego punktu widzenia istotniejszych może nawet niż doceniona „polskość”.

Ocena byłaby może łatwiejsza, i dla Moniuszki lepsza, gdyby porzucić patetyczne, nieadekwatne kryteria, zrezygnować z wysokich kategorii estetycznych. Mówimy wszak o kompozytorze, który był kimś w rodzaju polskiego Alberta Lortzinga, który nieprzypadkowo cenil francuską operę komiczną, który nie bez powodu tak chętnie wypowiadał się w formie „operetki”. Teatr muzyczny XIX wieku dysponował bowiem bogactwem form popularnych, z którego nie zdajemy sobie sprawy. Więcej, w ogóle teatr w wieku XIX był sztuką „środką”. W Polsce na przykład większość zjawisk artystycznych po 1831 roku lokowała się w domenie kultury popularnej, i właśnie zjawiska te, znoszące rozmaite przeciwieństwa: społeczne, polityczne, kulturowe, były – jak mówi Dobrochna Ratajczakowa – „czynnikami i miarą nowoczesności.”

Takie też jest *Verbum nobile*: pogodne, swojskie i bez kompleksów.

Grzegorz Piotrowski (ur. 1975) – muzykolog, teoretyk literatury, piosenkarz. Adiunkt Katedry Kulturoznawstwa UG, wykładowca Akademii Muzycznej w Gdańsku. Zajmuje się teatrem muzycznym, historią jazzu i muzyki popularnej, twórczością Jarosława Iwaszkiewicza i Kurta Weilla (także jako wykonawca). Jest autorem trzech książek.