

Piotr Urbański

Paria: Delavigne, Donizetti, Moniuszko i nie tylko oni

Paria Stanisława Moniuszki, ostatnia opera kompozytora, jest niewątpliwie najbardziej tajemniczym jego dziełem. Tajemniczym, bo nieznanym szerszej publiczności. Tajemniczym, bo rzadko (jeśli w ogóle) przyciągającym uwagę specjalistów. Tajemniczym, bo wciąż brakuje klucza, który otwierałby jego znaczenia i piękno. Tajemniczym, bo po warszawskiej prapremierze w roku 1869 na kilkadziesiąt lat zapomnianym, po sześciu zaś powojennych inscenizacjach, podkreślających społeczny jego wymiar (Wrocław 1951, Poznań 1958, Bytom 1960, Gdańsk 1972, Warszawa 1980, Łódź 1992), znowu nieobecny na scenach teatrów. W tym tysiącleciu sięgnął po nie jedynie Wacław Kunc, tworząc w szczecińskiej Operze na Zamku (2005) przedstawienie wysmakowane, ascetyczne, prawdziwie uniwersalne, zwłaszcza dzięki oszczędnej i symbolicznej scenografii Mariusza Napierały, wyraziście przeciwstawiającego przy pomocy światła i barwy protagonistów. (Publiczność poznańska miała okazję zobaczyć je w roku 2010.) Kilka lat później (2008) wytwórnia DUX opublikowała jedyne kompletne nagranie opery, w wykonaniu szczecińskiego zespołu, ze znakomitą kreacją Katarzyny Hołysz śpiewającej Nealę. Samodzielne życie koncertowe wiodła jedynie dziesięciminutowa uwertura (Grzegorz Fitelberg dokonał w niej daleko idącej ingerencji, mającej poprawić niedoskonałości, zwłaszcza instrumentacyjne partytury), która zresztą w dziele pojawia się nie na samym początku, ale po prologu, prezentującym tytułowego bohatera, Idamora.

Autor wciąż poczytnej popularnej monografii kompozytora, wydanej jeszcze w latach pięćdziesiątych, Witold Rudziński, tak pisał:

„Muzyka *Parii* nie jest równa, nie zawsze staje na tej wysokości co uwertura. Posiada jednak wiele pięknych momentów. Czasami owiewa ją polską atmosferą – kompozytor, zrośnięty wszystkimi fibrami z polską muzyką ludową, nie mógł, nie chciał i nie powinien być wyzwalać się z jej ducha nawet w operze poświęconej Hindusom. Mówiąc o Hindusach, miał na myśli chłopów polskich, którzy na jego oczach odbywali wielką drogę historyczną – drogę do wyzwolenia. Stąd pełno tu miejsc owianych ludową, polską muzyką. [...] Tragedia społeczna zawsze pociąga za sobą tragedię osobistą. Ustrój społecznym, im bardziej nieludzki i krzywdzący, tym częściej pełni rolę nieubłaganego losu w stosunku do jednostki. Im mocniejsza miłość, gorętsza namiętność – tym silniejsza, czystsza i bardziej nieodwołalna staje się pod wpływem wrogiego losu, stworzonego przez brutalne ręce ludzkie”.

Ludowość, dodajmy, jest tu dość umowna i niespecyficzna, prawdą jest też to, że Moniuszko nawet nie próbuje budować egzotycznego brzmienia, stara się za to pisać nowocześnie, sięgając po wszelkie konwencje oper swoich czasów (na czele z tak różnymi, jak Giuseppe Verdi i Richard Wagner), próbując stworzyć dramat muzyczny niepozbawiony jednak elementów popisowych, niekiedy podważających logikę dzieła. Sam widz jednak musi ocenić, czy wymiar społeczny, czy też melodramatyczny *Parii* wydaje się ważniejszy. Wypowiedź Rudzińskiego może dziś nieco dziwić, jest jednak ważnym świadectwem; po pierwsze, kłopotów z odczytaniem przesłania opery, po drugie zaś – pewnej niezgody na to, by Moniuszko był kompozytorem uniwersalnym (by nie powiedzieć europejskim), a nie wyłącznie narodowym.

Przyznam, że nie do końca potrafię objaśnić wieloletnią fascynację Moniuszki tragedią Casimira Delavigne’a *Le paria* (1821), którą rozpoczęła podjęta przez siedemnastolatka lektura i próba translacji, a zakończyło dziesięcioletnie zmaganie twórcze, owocujące operą, do której libretto stworzył Jan Chęciński. Czy inspiracją do sięgnięcia po tekst sztuki była po prostu *Warszawianka 1831* francuskiego poety? W połowie lat trzydziestych, prawie dziesięć lat po przełomie romantycznym w europejskim teatrze (m.in. negującym czystość gatunków

dramatycznych, tragedii i komedii), wyrastający z tradycji klasycystycznych tragedii Pierre'a Corneille'a i Jean'a Racine'a oraz dramatu oświeceniowego, zwłaszcza w wersji mieszczańskiej, pięcioaktowy *Le paria* wydawać się musiał sztuką cokolwiek wczorajszą. Cóż dopiero po czterdziestu latach od jej publikacji, gdy prezentował publiczności swą operę. W tragedii Delavigne'a z ducha Corneille'a wyrasta zapewne koncepcja tragedii, w której konflikt bohatera polega na rozdarciu pomiędzy miłością do ukochanej a obowiązkiem wobec ojca, którego przed laty porzucił. Z ducha oświeceniowego natomiast – jakże ostra krytyka religii oraz jej instytucji, wysuwająca się na plan pierwszy w sztuce. Można się pewnie zastanawiać, na ile młody kompozytor, czytając sztukę, myślał o toczących się przez ponad dziesięć lat i zwieńczonych sukcesem walkach Greków o niepodległość (1821–1832), a potem o powstaniach i rewolucjach, których był świadkiem w ciągu swojego życia.

Francuski poeta sięgał po temat hinduski czy indyjski dobrze zakorzeniony w tradycji kulturowej i literackiej rozpoczętej w ostatniej ćwierci XVIII stulecia, pojawiający się także w operze jako realizacja fascynacji egzotyką, która w odniesieniu do Indii nie miała jeszcze – jak stało się to w wieku następnym – wymiaru filozoficznego. Delavigne w swej tragedii wykorzystał jeden z epizodów opowiedzianych w powieści Bernardina de Saint-Pierre *La Chaumière Indien* (1790), traktującej Indie Wschodnie jako kolebkę sztuki i cywilizacji. Przedstawione w tragedii konflikty stawały się lustrem, w którym zniekształceniu ulegały kategorie kultury europejskiej. Po pierwsze, opresywny charakter religii, która ma wyłącznie negatywne skutki dla życia społeczeństwa, a zarazem bohaterów tragedii. Po drugie, afirmuje konserwatywny (kastowy) porządek społeczny, skazując zwykłych ludzi na nieszczęście. Po trzecie, europejski kolonializm. Nie bez powodu akcja toczy się zaraz po roku 1500, gdy Hindusi bezskutecznie walczą z portugalskimi okupantami. Po czwarte, przekonanie Europejczyków o kulturowej wyższości, przejawiające się choćby w opozycji pomiędzy chrześcijaństwem a religią tradycyjną. Ujawniwszy swą tożsamość (akt IV, sc. 5) Idamor mówi:

Tak, jestem pariasem, jestem. Lecz państwo
Zawdzięcza swoją wolność mojemu szlachetnemu zrywowi.
Zszedłem ze szczytu gór; wasz rozproszony lud
Pochylił już kark przed zbliżającym się jarzem.
Ja sam je odepchnąłem, sam jeden stojąc prosto,
Ludu: daleko od miast, od dzieci i od kobiet
Odsunąłem groźbę żelaza, ugasilem płomienie.
Moje oblicze, bardziej niż wy razem wzięci, napełniało chrześcijan trwogą,
Płacąc im grozą za grozę, którą tu przynieśli,
Podczas gdy dumni bramini, którym biegłem na pomoc,
Poukrywani w świątyniach, złamani pod popiołem,
Żebrząc wsparcia, którego nie mogli wam ofiarować
Zanosili modły i drżeli o was, choć to was wydawali na śmierć!

Ów progresywny charakter dramatu, walka z fanatyzmem religijnym, liberalizm i idea wolności obywatelskiej, musiały wydać się Moniuszce i Chęcińskiemu zbyt radykalne, stąd zapewne eliminacja ważnej dla Delavigne'a postaci Portugalczyka Alvara, który, uznany za heretyka, musiał uchodzić ze swojego kraju i stał się najwierniejszym przyjacielem Idamora, któremu jako jedyńemu ujawnił tajemnicę swego pochodzenia oraz głosi pogląd, że człowiek wszędzie i zawsze jest taki sam. Ich emocjonalna relacja kontestuje przecież kulturową opozycję Europy i Indii, a przede wszystkim – wyraziście uderza w mit dobrodziejstwa, jakie chrześcijaństwo miało przynieść Hindusom, pozornie tylko podważając porządek kastowy, a w istocie go afirmując.

O tym, że sztuka Delavigne'a miała silne oddziaływanie świadczą nie tylko relacje prasowe, towarzyszące prapremierze, ale także anonimowe dzieło *Des castes de L'Indie ou lettres sur les Hindous* (1822), wydane z okazji publikacji tragedii, dające m.in. rozbudowany komentarz realioznawczy, w tym korygujący błędy historyczne poety (np. fakt, że na terenie akcji utworu, tj. Banares, na początku XVI wieku nie było jeszcze walk z Portugalczycami). Dla nas dużo ciekawsza jest jednak operowa recepcja tragedii, spopularyzowanej także w innych językach – translacja niemiecka to rok 1825. Na marginesie warto pamiętać, że wątek kastowy pojawił się niemal równolegle w sztuce Michaela Beera *Der Paria* (libretto i muzyka), wystawionej w Berlinie w roku 1823, po jedenastu latach przetłumaczonej na francuski (1834), nie mającej jednak z wydarzeniami pokazanymi w *Le paria* nic wspólnego. Podobnie w przypadku wcześniejszej czteroaktowej angielskiej sztuki, znanej dziś chyba tylko w niemieckim przekładzie z roku 1806 (*Der Paria: oder Der indianische Weise*, także późniejsze wydania). Pierwszą operą, wykorzystującą ten temat, wydaje się dwuaktowa *Du Paria (La Chaumière indienne)* Charlesa-Alberta Demoustiera (Paryż 1792) z muzyką znanego ówczesnie tenora Pierre'a Gaveaux.

Jako pierwszy sięgnął po sztukę jako podstawę libretta Gaetano Rossi; muzykę stworzył działający w Paryżu Michele Enrico Carafa, a dzieło wystawiono w Wenecji w roku 1826. Rok później oparł na niej scenariusz swego baletu Salvatore Taglioni (Mediolan 1827). Najbardziej jednak znana okazała się pierwsza dojrzała dwuaktowa opera Gaetana Donizettiego *Il paria* z librettem Domenica Gilardoni (zapośredniczonym ponoć przez tekst Rossiego), wystawiona w neapolitańskim Teatro San Carlo. Partytura pozostała jednak w rękopisie, stąd trudno sądzić, że dzieło było znane Moniuszce, acz libretto zostało opublikowane. Dziś dysponujemy bodaj jedynym nagraniem tej opery. Znamienna jest tu zmiana gatunkowa: tragedia staje się melodramatem, co wydaje się w tym przypadku wskazywać skupienie się na wątku miłosnym. Paradoksalnie jednak Gilardoniemu udaje się wyrazić się wyraziściej niż Delavigne'owi wydobyci tragizm, polegający na tym, że bohaterowie sami prowokują sytuacje, które powodują nieuchronne spełnienie się przeznaczenia. Oto sam Akebare, ojciec Neali, przeznacza ją na żonę zwycięskiego dowódcy, Idamore. Im bardziej więc próbuje się uniknąć przeznaczenia, tym szybciej ono tryumfuje. Co więcej, dziewczyna ma senną wizję, w której zostaje żoną ukochanego. Poeta też jednoznacznie podkreśla wymiar społeczny dzieła. Oto arcykapłan zbudował świątynię czerwoną od krwi pariasów. Zarete (ojciec Idamore) w przejmującej arii opowiada o ich masakrze (akt II, sc. 4). Logiczną tego konsekwencją jest stanowczość, granicząca z przemocą, z jaką domaga się od syna, by opuścił obcy mu świat. Ujawnienie tożsamości Zarete jest tu tylko epizodem, niezbędnym do dalszego rozwoju akcji. W duecie w finałowej scenie Zarete i Idamore śpiewają o tym, że potomni zburzą okrutne prawo, będące tarczą ciemiężców:

Nasz los, nas nieszczęśnych,
Nasze udreki i trwogi.
Upływający czas potępi to wszystko
W oczach przyszłych pokoleń!
A okrutne prawo,
Osłonę naszych prześladowców,
Zdołają obalić ludy
Odległej doby.

Wreszcie – trochę w duchu poetyckiej sprawiedliwości – Zarete przypomina Akebarowi, by strzegł się Brahmy, najwyższego boga. Ten jednak, pomimo utraty córki,

tryumfuje, ciesząc się swą władzą. A chór konkluduje, że nigdy nie było w Indiach bardziej okrutnego dnia. Gilardoni wyraził stonował antyreligijną wymowę francuskiej tragedii, każąc na przykład, by Idamore objaśniał Neali, że to nie niebo, ale złe, okrutne, barbarzyńskie, ludzkie prawo domaga się śmierci pariasa, który przekroczy granicę między kastami. Ta wiara w możliwość zmiany i przewyciężenia zła jest ideą, której nie znajdziemy u Chęcińskiego i Moniuszki. Ich opera kończy się przecież okrutnie i pesymistycznie. Oto braminki i kobiety z ludu przeklinają wyrodną Nealę, która nigdy nie zazna spokoju i litości, a rozpacz przyspieszy jej zgon.

Dokonana przez Chęcińskiego transformacja tragedii (nie wiemy, na ile na kształt tekstu wpłynął sam kompozytor) po pierwsze rozbudowuje partie chóralne (nb. chór nie jest nigdy po stronie kochanków, raczej wspiera okrutną tradycję i prawo, uosobione przez Akebara), co wydawać się może (pomimo trzyaktowości) związane z tradycją francuskiej grand opera. Znajdziemy tu przecież i zaskakujące zwroty akcji, i kontrastowe zestawienia scen zbiorowych, i echa mentalności mieszczańskiej, i wątki narodowe, i scenę baletową (doskonale zresztą potęgującą napięcie przed dramatyczną sceną konfrontacji i publicznego wyjawienia tożsamości Idamora i Dżaresa, akt III, sc. 3) . Dużo ważniejsze jest jednak wyeksponowanie postaci Dżaresa i dokonującej się od niemal samego początku próby jego ocalenia. Ojciec Idamora pojawia się bowiem już w drugiej scenie, w prologu, jeszcze przed uwerturą, a tym samym rozpoczęty zostanie wątek kastowy. Oto rozbudowana aria Idamora nie tylko charakteryzuje los pariasów, ale również przypomina jego pochodzenie i historię, a także tęsknotę za ojcem. Na scenę rozpoznania (tak ważną w każdej tragedii) będzie trzeba jednak jeszcze poczekać. Inaczej niż u Donizettiego, Akebar traktuje zwycięskiego wodza jako zagrożenie – oto pozyskał on część narodu, może więc być niebezpieczny. Z punktu widzenia fabularnego jest to dobrym uzasadnieniem późniejszych wypadków i skazania wojownika na śmierć.

Dość niejasna wydaje się decyzja Akebara, by córka przestała być kapłanką i została wydana za mąż, jak również zmiana stosunku do Idamora – czyżby kryć się miał za tym jakiś podstęp? Zmieniona jest także argumentacja, przy pomocy której wojownik przekonuje ukochaną: „Idź za uczuć świętym głosem, / Jam człowiek jak i wy”. Strategia ta okazuje się fortunna, jak dowodzi recytatyw i romans Neali (akt II, sc. 4). Pełne pozytywnych emocji jest jej pierwsze spotkanie z Dżaresem. Aczkolwiek nie zna jego tożsamości, współczuje starcowi, który w opinii braminek jest obłąkany. Jest to zresztą jedyny moment, w którym chór okazuje współczucie. Idamor próbuje pewnego kompromisu: on i ojciec będą żyć szczęśliwie, jeśli zatają swoją tożsamość. Dżares, oczywiście, nie może się na to zgodzić, zbyt wiele doznał bowiem krzywd, ale nie wątpi w miłość syna. Warto zwrócić uwagę na mistrzowską scenę szóstą ostatniego aktu, w której i bohaterowie, i chór muszą mierzyć się z charakterystyczną dla tragedii odmianą losu, wynikającą z rozpoznania prawdziwej tożsamości. Tu już rozpoczyna się droga do katastrofy. Finałowe odejście Dżaresa, prowadzonego przez Nealę wśród przekleństw Akebara i chóru, ma wielkość i napięcie emocjonalne przypominającą choćby zakończenie Sofoklesowego *Króla Edypa*. Czy jednak jest tu miejsce dla doświadczenia przez widza litości oraz trwogi, a przez to przeżycie oczyszczenia (*katharsis*), jest sprawą otwartą. Owo doświadczenie powinno wynikać z poczucia tożsamości z bohaterem tragicznym (w *Parii* jest nim niewątpliwie Idamor, acz tytuł odnosi się do dwóch postaci), z woli losu, nieświadomie, a nie z własnego wyboru przekraczającego boskie prawo, popadającego w związek z tym ze szczęścia w nieszczęście. Tymczasem w operze Chęcińskiego i Moniuszki, podobnie jak we wszystkich realizacjach tematu, mamy do czynienia z wyborem i świadomym, i racjonalnym, acz motywowanym emocjami. Twórcy jednak złagodzili tu nieco wyraźnie przedstawioną i przez Delavigne'a, i przez operę Donizettiego, nieustępliwość Dżaresa i jego

trwanie w gniewie wobec i syna, i tych, którzy są odpowiedzialni za cierpienie jego własne i pariasów.

Dodajmy, że ostatnim operowym potomstwem tragedii Delavigne'a wydaje się *Il Pária. Melodramma in tre atti* z librettem Stefano Interdonato i muzyką Giuseppe Burgio di Villafiorita (Mediolan 1872). Przyznać trzeba, że to długie trwanie dzieła wyrastającego z ducha klasycyzmu i oświecenia wydaje się dość zaskakujące.

prof. dr hab. Piotr Urbański

Profesor zwyczajny UAM, historyk literatury i operolog, publicysta muzyczny. Opublikował m.in. książkę „*David musicus*” i inne studia z pogranicza historii opery i tradycji antycznej; jest współredaktorem tomów *Od literatury do opery i z powrotem* oraz *Opera wobec historii*. Był konsultantem literackim Opery na Zamku, a od siedmiu sezonów współpracuje z Filharmonią im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie. Jest stałym współpracownikiem „Kultury u podstaw”.