

MONOLOG PODSŁUCHANY
CZY MONOLOG PODGLĄDANY?
DRAMATURGIA SEKRETU
W *STRASZNYM DWORZE CHĘCIŃSKIEGO-MONIUSZKI*
I JEJ EUROPEJSKIE KONTEKSTY

MICHAŁ BAJER*

W odróżnieniu od możliwych analiz tematycznych lub kulturowych, proponuję ujęcie reprezentacji sekretu jako narzędzia dramaturgicznego. Celem niniejszego artykułu będzie więc uchwycenie sposobu, w jaki twórcy *Strasznego dworu* komponują całe sceny, sytuacje dramatyczne i dyskursywne, a także linie rozwojowe intrygi w oparciu o sekrety przypisane postaciom i miejscom. Wyjawianie sekretów (swoich i cudzych), próby ich przeniknięcia lub tworzenia (tam, gdzie ich nie ma w rzeczywistości) i tym podobne nie jawią się wówczas jako prosty motyw fabularny, ale stanowią zjawisko formotwórcze. W dodatku okazują się zdarzeniem na tyle bogatym w sensy, że ich literackie opracowanie domaga się zaczerpnięcia z szerokiego repertuaru artystycznych struktur epoki. W punkcie dojścia dramaturgia sekretu objawi się jako klucz do interpretacji całościowo pojętej konstrukcji opery. Płaszczyzną odniesienia dla analizy i interpretacji tekstu libretta stanie się europejska literatura teatralna i operowa współczesna Chęcińskiemu i Moniuszce¹. Mam nadzieję, że takie odczytanie

* Michał Bajer – dr, Uniwersytet Szczeciński.

¹ W zakresie prac o komedii polskiej, ukazujących również jej relacje z wzorcami obcymi, por. D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752–1795*, Warszawa 1993, a także antologie: *Komedia obyczajowa warszawska t. 1–2*, oprac. Z. Wołoszyńska, Warszawa 1960; *Komedia dworskowa: antologia*, oprac. A. Ziółowicz, Kraków 2006; M. Dziadek, *Koncepcja opery narodowej w ujęciu kompozytorów i krytyków muzycznych przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska, Poznań 2000, s. 157–173; R. D. Goliańek, *Twórczość operowa Stanisława Moniuszki a idea opery narodowej* [w:] tamże, s. 119–128; *Teatr operowy Stanisława Moniuszki: rekonstrukcja*, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Poznań 2005. O narodowym charakterze twórczości Moniuszki w kontekście repertuaru warszawskiej sceny, patrz: D. Ratajczakowa, *Zarys tła do portretu Stanisława Moniuszki* [w:] *Teatr operowy...*, M. Jabłoński, E. Nowicka, s. 9–24, zwłaszcza s. 20–22. Wśród nowszych interpretacji *Strasznego dworu* należy wymienić tekst Dobrochny Ratajczakowej: „*Straszy dwór*” *Chęcińskiego-Moniuszki w cieplarni mieszczańskiego teatru* [w:] *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012. Studium proponuje reinterpretację dzieła w kontekście jego

stanie się przyczynkiem do dyskusji o *Strasznym dworze* – bodaj najświetniejszej operze polskiego repertuaru romantycznego, której systematycznie zarzuca się promowanie zredukowanej wizji polskości² czy wręcz ksenofobicznego obrazu świata³. Wydaje mi się, że ukazanie sposobu, w jaki twórcy dzieła prowadzą dialog z teatralną i operową tradycją swoich czasów, pozwala wzbogacić dyskusję narosłe wokół tego, co Dobrochna Ratajczakowa określiła lakonicznie jako intelektualne „kłopoty” z twórczością Moniuszki⁴.

PODSŁUCHANY MONOLOG

Wątek sekretu i dążenia do jego przeniknięcia zostaje rozwinięty najpełniej w nocnym, trzecim akcie komedii. Ukryte za portretami kobiety podglądają i podsłuchują poczynania gości, licząc, że oddzielią pozory od skrywanej prawdy. Inwigilacja jest tutaj oczywistą dominantą fabularną i kompozycyjną, nawet jeśli Hanna i Jadwiga nie zajmują swoich obserwacyjnych stanowisk bez przerwy – znikają i wracają bez czytelnego planu. Można tym samym uznać, że libretto nie wskazuje jednoznacznie na to, co widziały dwie bohaterki. Nie ulega jednak wątpliwości, że większa część nocnej sceny przebiega pod znakiem obserwacji, co potęguje tylko atmosferę (komediowego) zagrożenia.

Pierwszą postacią, która nieświadomie staje się przedmiotem obserwacji kobiet skrytych za obrazami, jest służący Maciej. Mimo charakterystycznego komizmu jego interwencji Hanna i Jadwiga nie poświęcają mu wiele uwagi,

społecznego użycia jako obiektu o „wartości ekspozycyjnej”, zarazem polskiego i realizującego ogólnoeuropejski model cywilizacyjny, przez publiczność, która w drugiej połowie wieku stanowi zbiorowość (swoiście melancholijnych) konsumentów. Zachowując społeczno-ideową ramę wytyczoną przez Ratajczakową, cel niniejszego artykułu określić można jako próbę nowego spojrzenia na wewnętrzną konstrukcję dramaturgiczną tego obiektu i na jej uwarunkowania.

² Za przykład można podać opinie Norwida: „Dystans Norwida do Moniuszki i muzyki krajowej w ogóle tłumaczyć można niechęcią poety do wszystkiego, co nazywano na emigracji prawdziwie narodowym”. W. R z o Ź c a, *Norwid a romantyzm polski*, Warszawa 2005, s. 157.

³ W wywiadzie opublikowanym w programie wrocławskiej inscenizacji *Strasznego dworu* Laco Adamik zwraca szczególną uwagę na bezkrytyczny stosunek Moniuszki do narodowej wersji historii Polski; podkreśla też potrzebę rehabilitacji Damazego, niesłusznie jego zdaniem skazanego na ostracyzm. Te dwa elementy wpisywałyby się w obecny w dziele „dyskurs o polskości” (Stanisław Moniuszko, *Straszny dwór*, Wrocław 2009 [program operowy], s. 3). W innym tekście w programie zarysowana jest opozycja między mentalnością Miecznika a koncepcjami Gombrowicza (A. Bielecki, *Nigdy podobać się nie przestanie*, tamże, s. 12), z kolei w tekście towarzyszącym premierze Dorota Szwarzman stwierdza: „problem kontusza i fraka jest poniekąd esencją treści tej opery” (D. S z w a r c m a n, *Obrona Damazego*, na: <http://szwarzman.blog.polityka.pl/2009/03/07/obrona-damazego> [data dostępu: 4.01.2016]). Używając określenia felietonistki „Polityki”, stwierdzić mogę, że ambicją niniejszego tekstu jest ukazanie innych „esencji treści” dzieła Chęcińskiego i Moniuszki.

⁴ „Z twórczością Stanisława Moniuszki wciąż mamy kłopoty”, D. Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu: studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, t. 1, s. 656.

która w całości zaabsorbowana jest młodymi paniczami (świadczą o tym zdania „już idą... już idą”, s. 61). Kulminacją aktu staje się więc samotna scena Stefana. To zarazem liryczny szczyt dzieła i fragment kluczowy w świetle proponowanej analizy. Scena zaczęta słowami „Cisza dokoła, noc jasna, czyste niebo...” i przechodząca w arię o incipicie „Boże mój, melodia ta o, jakież chwile przypomina” jest momentem introspekcji, romantycznego wrażliwca refleksyjną rozprawą ze sobą samym, rozbudowanym lirycznym monologiem⁵. Od podobnych scen – licznych operowych modlitw i samotnych roztrząsań – Moniuszkowska sytuacja różni się jednak obecnością czujnych, choć ukrytych obserwatorek. Sprawia to, że nocna scena ze *Strasznego dworu* zbliża się do jednej z form teatralnego dyskursu wnikliwie badanych przez poetykę klasycyzmu.

Podstępny monolog – gdyż o nim mowa – został wyczerpująco opisany w jednym z rozdziałów *Praktyki teatru* (1657) Francois Hédelina, zwanego księdzem d’Aubignac. Rozważania o tej specyficznej sytuacji komunikacyjnej, zamieszczone w sekcji poświęconej monologowi, zmusiły teoretyka do bardzo szerokiego ujęcia kwestii teatralnego słowa. W tym kontekście każdy monolog postrzegany jest jako byt szczególnie problematyczny w świetle (wymaganego przez poetykę klasycyzmu) prawdopodobieństwa. W jego toku są bowiem wypowiedziane na głos twierdzenia, które w realnym świecie – stanowiącym punkt odniesienia pisarza takich jak d’Aubignac – byłyby obecne wyłącznie w myśli postaci⁶.

O ile konwencjonalna natura zwyczajnego monologu mogłaby ująć niezauważona, o tyle inaczej dzieje się w przypadku monologu słyszanego przez inną postać. Na poziomie ogólnych założeń podstępny monolog stanowiłby więc formę niewskazaną w klasycystycznym dramacie. Powinno to skłaniać dramaturga do szczególnej czujności w zastosowaniu tego rozwiązania. Podstawowym zaleceniem jest znaczne ograniczenie wypowiedzianego na głos tekstu: „[...] nadmiar bólu albo innego afektu [...] może [...] zmusić człowieka do uczynienia kilku skarg w przerywanych słowach, ale nie ciągłej i całkiem wyrozumowanej mowy”⁷.

Chociaż zastosowaniu klasycystycznej poetyki do analizy tekstów romantycznych powinna towarzyszyć ostrożność, błędem jest całkowite odrzucanie podobnej ścieżki refleksji. Zbyt jaskrawe przeciwstawienie dwóch szkół stanowi bowiem owoc ekstrapolacji sądów padających w polemicznym kontekście tzw. debaty klasyków i romantyków. W opozycji do tej binarnej wizji, prace publikowane w ostatnim ćwierćwieczu ukazują pokoleniową ciągłość między autorami

⁵ J. Schéerer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950; M. Cuénin-Liéber, *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*, Tübingen 2002; J. Zach-Błońska, *Monolog różnoglószy: o dramatach współczesnych Cypriana Kamila Norwida*, Kraków 1993.

⁶ F. Hédelin d’Aubignac, *Praktyka teatru* [w:] *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*, wstęp, przekład i opracowanie M. Bajer, Gdańsk 2010, s. 211.

⁷ Tamże.

doby postaniśławowskiej, a późniejszymi generacjami pisarzy⁸. Podobne sądy uzasadniają ostrożne – dokonane na zasadzie heurystycznej – zestawienie między dziewiętnastowieczną operą a rozważaniami autorów dawniejszych poetyk dotyczących podsłuchanego monologu. Rodzi to pytanie o formy wypowiedzi użyte w nocnej scenie *Strasznego dworu*. Można mianowicie zastanowić się, czy autorzy dzieła każą Stefanowi wypowiadać monolog na głos, czy umieszczają go całkowicie w sferze wewnętrznej refleksji postaci. Od razu trzeba dodać, że wspomniany problem nie daje się jednoznacznie rozwiązać, tym samym odpowiedź nie leży w kompetencjach filologa, ale raczej reżysera. Na gruncie rzeczowej analizy tekstu wyodrębnić można jedynie dwa możliwe warianty sytuacji.

Treść sceny i arii Stefana przynajmniej częściowo może być przedmiotem fikcyjnych aktów mowy. Odnajdywalibyśmy tu więc jeden z opisanych przez d'Aubignaka sposobów ukazania zamyślonego bohatera, którego wewnętrzny dyskurs osiąga emocjonalne natężenie wybuchające serią mniej lub bardziej rozbudowanych okrzyków – „kilka skarg w przerywanych słowach”⁹. W przypadku monologu ze *Strasznego dworu*, byłyby to np. apostrofy (*Boże mój*, wezwanie do matki), partykuły (*Nie, nie!*), czy świadczące o zdumieniu pytanie: *Cóż to jest?*. Inne części monologu stanowić mogą reprezentację myśli postaci.

Należy zauważyć, że podobna sytuacja stanowi dramaturgiczny schemat eksploatowany przez autorów dziewiętnastowiecznych librett. W tonacji odległej od komediowej atmosfery *Strasznego dworu* odnajdujemy ją w dziele najwybitniejszego librecisty szkoły włoskiej pierwszej połowy wieku – w mrocznej *Parisinie d'Este* Felice Romaniego, opatrzonej muzyką Gaetana Donizettiego. Mimo gatunkowych odmienności, tak samo jak w *Strasznym dworze* tłem działań jest noc. Akcja drugiej sceny drugiego aktu dzieła rozgrywa się w sypialni tytułowej bohaterki, której odpoczynek obserwowany jest przez zazdrosnego męża. Zgodnie z sensacyjną konwencją historii niespokojna Parisina zaczyna przez sen mówić do swojego kochanka¹⁰.

Spotykamy tutaj na pewno jeden z najbardziej osobliwych modeli sytuacyjnych w operze belcanta. Niewątpliwie koresponduje on ze schematem pod-

⁸ O ciągłości między klasycyzmem a romantyzmem w kontekście francuskiego życia literackiego pisze Arlette Michel, *Romantisme, littérature et rhétorique* [w:] *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, red. M. Fumaroli, Paris 1999. W Polsce na uwagę zasługują stosunkowo niedawna wypowiedź Danuty Dąbrowskiej: „Pamiętać należy, że tworzące zręby nowego paradygmatu pierwsze pokolenie romantyków to ludzie wychowani na klasycznym wzorcu kultury, absolwenci oświeceniowych szkół i uniwersytetów, świetnie znający kulturę antyczną i czerpiący z niej wzorce dla własnych, jednostkowych postaw i wyborów etycznych”. D. Dąbrowska, *Etos humanistyczny w XIX wieku* [w:] *Etos humanistyczny*, red. P. Urbański, Warszawa 2010, s. 371. Por. M. Bajer, *Tragiczne wahanie. Casus struktury dramaturgicznej w Halce Moniuszki i Wolskiego* [w:] *Operowy kontrapunkt. Libretto operowe w Europie Środkowej i Wschodniej*, B. Judkowiak, K. Lisiecka, Poznań 2014, s. 168, 187.

⁹ W przypadku Stefana mogą to być apostrofy: „O Boże mój”, albo „Matko moja miła”.

¹⁰ F. Romani, *Parisina, tragedia lirica in tre atti*, Napoli 1850, s. 19–20.

słuchanego monologu opisanym w klasycystycznej *Praktyce teatru*: dręczona poczuciem winy namiętność przeistacza się w swego rodzaju szaleństwo, którego natężenie – zgodnie uwagami siedemnastowiecznego teoretyka – znajduje ujście w ciągu niekontrolowanych wypowiedzi. Zarazem odpowiada to właściwej romantyzmowi fascynacji stanami drugimi, czy – jak w przypadku monologu Stefana – momentem intensywnej, samotnej refleksji. Przy uogólnionej złowrogiej niesamowitości – która, w kontekście literatury polskiej, przywołuje raczej atmosferę Kaniowa¹¹ albo Czorsztyna¹² niż Kalinowa – sytuacja z *Parisiny* nie jest odosobniona. Warto zauważyć, że również scena snu lunatycznego Lady Makbet (zarówno w wielbionym przez romantyków Szekspirowskim oryginale, jak i w operowym opracowaniu *Makbeta* Verdiego) wpisuje się w strukturę podsłuchanego monologu. Choć w pamięci czytelników i słuchaczy pozostaje przede wszystkim postać udręczonej królowej, nie należy zapominać o Damie dworu i Medyku, wewnątrzfabularnych słuchaczach przerażającej wypowiedzi. Ich reakcje dostarczają wzorca emocjonalnego odbioru tej sceny. W mniej lub bardziej krwawym wydaniu podsłuchiwanie obłąkańczych wypowiedzi powraca w niemal każdej z licznych romantycznych scen szaleństwa: w tragicznej *Łucji z Lamermoor* (*Lucia di Lamermoor*¹³), *Piracie* (*Il pirata*¹⁴), *Purytanach* (*I puritani*¹⁵) i *Marii Padilli*¹⁶, w przeróbce libretta opery Paisiella z lat 30. *Nina ossia la pazza per amore*¹⁷, *Lunatycznce* (*La sonnambula*¹⁸) i *Lindzie z Chamounix* (*Linda di Chamounix*¹⁹). W każdym z wariantów tej sceny mamy do czynienia z rozpoznaną przez d’Aubignaka strukturą. Kłębiące się w postaciach namiętności torują sobie drogę za pomocą monologów niezależnych od woli zdjętych chorobą postaci. W konsekwencji fragmenty szaleńczego dyskursu przechwycone zostają przez przygodnych świadków.

Idąc dalej w próbach dramaturgicznej analizy monologu Stefana, dopuścić należy jego drugie odczytanie. W jego ramach wszystkie wypowiedziane na scenie słowa są wyłącznie konwencjonalną reprezentacją tego, co w fikcyjnej rzeczywistości nie opuszcza nawet na moment przestrzeni myśli bohatera. Należy zauważyć, że ukryte za obrazami Hanna i Jadwiga przyglądałyby się wówczas milczącemu rycerzowi.

¹¹ S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 1994.

¹² K. Kurpiński, *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda* (1819).

¹³ S. Cammarano, *Lucia di Lamermoor*, Venezia 1846–1847 s. 20–22 (akt II, scena 5–6).

¹⁴ F. Romani, *Il pirata*, Mantova 1835–1836, s. 39 (akt II, scena 9).

¹⁵ F. Romani, *I puritani e i cavalieri*, New York 1847, s. 44–48 (akt I, scena 11), s. 56–61 (akt II, scena 3).

¹⁶ G. Rossi, *Maria Padilla*, Milano s.d., s. 29–33 (akt III, scena 2), s. 37 (akt III, scena 5).

¹⁷ J. Ferretti, *Nina, pazza per amore*, s. 22–29 (akt I, scena 3, 4), s. 40–51 (akt I, scena 8).

¹⁸ F. Romani, *La sonnambule*, Lyon 1853, s. 28–29 (akt III, scena 9).

¹⁹ G. Rossi, *Linda di Chamounix*, Napoli 1843, s. 30–31 (akt II, scena 8), s. 39–40 (akt III, scena 4).

Czy to znaczy, że scena nie przynosiłaby im wglądu w jego wewnętrzne przeżycia? Z pewnością tak nie jest, gdyż w toku samotnej medytacji – nie będąc świadomym obecności czujnych oczu – Stefan nawiązuje jednak interakcję z pozbawioną ludzi, ale przecież wcale pustą przestrzenią. Trwający w jego umyśle (jeśli niewyraźny w słowach) monolog nie rozwija się przecież niezależnie od zewnętrznych bodźców, ale stanowi reakcję na nie. Ciąg obrazów, myśli i wspomnień – na kształt projekcji *laterna magica* – jest bowiem zainicjowany konkretnym zdarzeniem, to jest nagłym obudzeniem się zepsutego zegara. Jeśli więc nawet Stefan nic nie mówi, nie zmienia to faktu, że zachowuje się w pewien, podlegający obserwacji (oraz interpretacji) sposób. Jak pouczają natomiast wcześniejsze partie tekstu, mieszkańcy Kalinowa są szczególnie wyczuleni na znaki wysyłane przez ciało niezależnie od wypowiedzianych słów. W II akcie Hanna i Jadwiga stawiają hipotezy (o czym świadczy cytowany już *passus: Badając postać, ruch...*, s. 48–49), nie wiedząc, że same są przedmiotem uważnego oglądu chóru kobiet (*Wzrok dopatruje pomimo woli, / Jakoż się młodzież wspólnie rumieni, / Łatwo im pobiec w miłosną kolej, / Lśniącą urokiem tęczyowych farb; / Widząc tych spojrzeń trwożną zamianę, / Można by wnosić z oczu promieni...* itd., s. 44). Tym samym fakt, że myśl Stefana nie zostaje przechwycona w bardziej bezpośredni sposób, nie przeszkadza ukrytym kobietom dociekać jej w inny sposób. Samo ciało bohatera komunikuje emocje czytelnie, sprawiając, że nocna scena w Kalinowie umieszczona została przez Chęcińskiego na styku dwóch perspektyw. Pierwsza wytyczona jest przez spojrzenia publiczności dysponującej – za sprawą konwencji – wglądem w tajemnice bohatera. Druga to perspektywa wewnątrztekstowych obserwatorek, które są świadkami bogatej w sensory pantomimy. Ostatnia ze wspomnianych dróg poznania pozwala do pewnego stopnia na przechwycenie sekretów postaci przez niepowołane oczy i uszy.

MOMENT POROZUMIENIA: DZIEDZICTWO KOMEDII XIX-WIECZNEJ

Problematyka sekretu i podsłuchanego monologu dotyczy zagadnienia zaburzonej komunikacji. W tym kontekście zauważyć należy, że – mimo okoliczności niesprzyjających swobodnej wymianie myśli – twórcy opery obdarzyli swoich bohaterów niekwestionowanym, choć dość złożonym, momentem teatralnego porozumienia. Jego wyjątkowość uzasadnia chyba kilka słów komentarza.

Kwartet zaczynający się słowami *Ni boleści, ni rozkoszy* prezentuje – częsty, choć zarazem znaczący w operze tego okresu – schemat polegający na przypisaniu jednego tekstu wielu postaciom. W *Strasznym dworze* jego punktem wyjścia są słowa Stefana, który – podobnie jak książę w *Rigoletcie* – wprowadza temat tego numeru partytury, wypowiadając cały tekst, zanim przejmą go inne postaci:

Ni boleści, ni rozkoszy / Z tkliwą duszą nie podzielać, / Nie mieć serca co nam spłoszy / Chmurę z czoła, z oka łzę; / Nie mieć w schyłku dni na kogo / Choć błogosławieństwo przelać; / Czyliż to jest życia drogą? / Czyż to szczęściem zowie się?²⁰ (s. 67)

Chociaż podobny dylemat wydaje się błahy w kontekście tradycyjnej historii literatury, analiza dramaturgiczna sztuki teatralnej każe nam spytać, kto w świecie fikcji jest właściwie autorem tej łączącej wszystkich bohaterów refleksji. Muzyczna konstrukcja opery sugerowałaby, że Stefan wygłasza te słowa do Zbigniewa, który powtarza je jak echo, a to samo – na praktykabl – czynią skryte za obrazami kobiety. Lektura drukowanej wersji libretta koryguje to założenie, ukazując bardziej skomplikowaną strukturę komunikacyjną tego fragmentu. Dowiadujemy się dzięki niej mianowicie, że mężczyźni wypowiadają swe kwestie pierwsi, czyniąc to *między sobą*²¹ (tamże), a kobiety przejmują ich treść, jednak już oddzielnie – *każda na stronie* (tamże). Widać tu zapewne troskę o realizm ukazanej sytuacji. O ile Stefan i Zbigniew mogą mówić głośno, o tyle Hanna i Jadwiga muszą zachować milczenie. Ci pierwsi wypowiadają więc swoje refleksje na głos, podczas gdy frazy przypisane tym ostatnim stanowią konwencjonalną reprezentację ich myśli. Poza tym realistycznym uzasadnieniem konstrukcja tekstu wskazuje na zamknięcie się w sobie bohaterek kobiecych, które snują przemyślenia w skrytości ducha, zamiast dzielić je między sobą. Ich wypowiedzi są klasycznymi *a-parte*. Z kolei wypowiedziane *między sobą* kwestie Stefana i Zbigniewa przynosiłyby przykład specyficznej formy teatralnej komunikacji, w której podmiotowość bohaterów ulega chwilowemu zatarciu podczas intymnej wymiany zdań prowadzącej do pełnego porozumienia i wspólnoty myśli oraz odczuć. W klasycznej dramaturgii przykładem takiej sytuacji jest wieczorna scena Rodryga i Szimeny, w której retoryczno-tragiczny agon zawisa na moment w przestrzeni bolesnego porozumienia: *DON RODRIGUE: O miracle d'amour! CHIMÈNE: O comble de misères!* itd. [DON RODRYG: O cudzie miłości! SZIMENA: O szczyście cierpienia! – MB]²². Wypowiedzi bohaterów pojawiają się tutaj na zasadzie echa. Podobnie dzieje się w nocnej scenie ze *Straszego dworu*.

Kwartet umieszczony został na linii przecięcia się dwóch płaszczyzn. Za sprawą jednej z odmian romantycznego „magnetyzmu serca” perspektywa niczego nieświadomych obserwowanych przejęta zostaje przez obserwujące. Tym samym scena nocnego czuwania wpisuje się w przestrzeń zawieszoną między ścisłym realizmem a estetyką, która w subtelny sposób wykracza poza jego ramy. Realistyczna w punkcie wyjścia rozmowa rozmywa się w mniej oczy-

²⁰ Wariant: „Czyż to się szczęściem zwie”.

²¹ Sformułowanie „między sobą” jest też używane w innych partiach libretta, gdzie bohaterowie wypowiadają te same kwestie.

²² *Le Cid*, w. 985–988 [w:] P. Corneille, *Oeuvres complètes*, red. A. Stegmann, Paris 1963, s. 232.

wistym modelu komunikacji. Podjęcie słów Stefana i Zbigniewa przez Hannę i Jadwigę bardziej niż jakikolwiek inny pasaż opery nosi cechy sytuacji podsłuchanego monologu, z zastrzeżeniem, że chodziłoby tu o osobliwy monolog snuty przez dwóch bohaterów.

Podobna kreacja sytuacji komunikacyjnej wydaje się jednym z ważnych tropów dziewiętnastowiecznej dramaturgii zarówno w jej wariacie operowym, jak i „mówionym”. Jednego z przykładów tej konstrukcji, umieszczonej w podobnej ramie fabularnej, dostarcza pierwszy akt dziś już nieco zapomnianej, choć słynnej w swoim czasie, młodzieńczej opery Gioachina Rossiniego *La pietra del paragone* (*Kamień probierczy*, 1812). Wejście primadonny rozpisane zostało tutaj w sposób odbiegający od ówczesnej konwencji. Już w formie swojego zapisu tekstowego *cavatina* Clarice różni się od innych podobnych sekwencji. Samotna bohaterka wypowiada pojedyncze wersy, których zakończenia przejmują ukryty za sceną hrabia Asdrubale, co tworzy efekt echa: CLARICE: *Quel dirmi, oh dio! non t'amo...* // CONTE: *T'amo.* // CLARICE: *Pietà di te non sento...* // CONTE: *Sento.* [CLARICE: Powiedz mi – straszne słowa! – „nie kocham cię”... HRABIA: ...kocham cię... // CLARICE: Litości do ciebie nie czuję... HRABIA: ...czuję... – MB]²³.

Autor zastosował to rozwiązanie formalne dla uwidocznienia złożonej sytuacji dramatycznej, w ramach której bohaterowie równocześnie poszukują kontaktu i uciekają przed nim. Jak w *Życiu Rossiniego* pisze Stendhal: „Podczas gdy Clarice śpiewa, hrabia przebywający w pobliskim lasku, postanawia naśladować echo; to szalony i całkiem niezgodny z jego zasadami pomysł, któremu nie może on jednak się oprzeć [...]”²⁴. Dalej Stendhal pisze entuzjastycznie o „sytuacji dobrze skrojonej dla opery”²⁵, dopatrując się w niej teatralnej głębi o swoście rewolucyjnym potencjale: „Chodzi o miłość krępowaną już nie przez zwyczajną przeszkodę, taką jak [niechęć] ojca czy opiekuna, ale przez – o wiele okrutniejszą – obawę ukazania się oczom kochanego człowieka jako dusza niska i pospolita”. Stendhal nawiązuje do fabuły ukazującej Asdrubale jako bogacza, o którego względy zabiega wiele kobiet zainteresowanych wyłącznie majątkiem. Clarice jako jedyna kocha go naprawdę, co komplikuje tylko sytuację. „W rzeczy samej” – pisze dalej Stendhal – „gdzie w sytuacji Clarice znaleźć powiernicę? Nie ma ich dla dusz choćby nieco wznioślejszych. Wszystkie możliwe przyjaciółki powiedziałyby Clarice: wychodź za niego, wychodź szybko i za wszelką cenę, a później zyskasz jego miłość, jeśli tylko zdołasz” (s. 415). Stwierdzone przez Stendhala napięcia ogniskują się w teatralnej konstrukcji sceny opartej na schemacie podsłuchiwanego monologu.

²³ L. Romanelli, *La pietra del paragone, melodramma giocoso in due atti*, Milano 1812, s. 14–15.

²⁴ Stendhal, *La vie de Rossini* [w:] *L'âme et la Musique*, red. S. Esquier, Paris 1999, s. 415.

²⁵ Tamże.

Sytuacja z nocnej sceny *Straszego dworu* różni się, oczywiście, od podstuchanego monologu z opery Romanellogo i Rossiniego. Zarazem jednak stwierdzić można, że Chęciński przyswoił to, co Stendhal określił jako *novum* włoskiej sztuki: fakt, że typowo komediowa „przeszkoda” uniemożliwiająca otwarte mówienie o uczuciach usytuowana została nie na zewnątrz, ale w umyśle postaci – w ograniczeniu narzuconym sobie przez młodych rycerzy. W kategoriach użytych przez Stendhala czyni to ze *Straszego dworu* komedię zgodną z duchem XIX wieku.

Wpisywałyoby to scenę polskiej opery w kontekst innych dzieł tej epoki. Jednym z jej punktów odniesienia może stać się pochodząca z 1830 roku miniatura Alfreda de Musseta, *Noc wenecka* (*La nuit venitienne*). Jej bohaterowie również spotykają się w skomplikowanej sytuacji erotycznej, której ramy – podobnie jak w *Pietra del paragone* i *Strasznym dworze* – wytyczone zostały przez niecodzienne *parti pris* ekscentryka. Książę Eysenach postanowił *bezwzględnie odwrócić [...] jednolity bieg rzeczy*²⁶ nakazujący kobiecie najpierw oddawać swoją duszę (czyli to, co cenniejsze), a później dopiero ciało (czyli niższą wartość). Postanawia więc najpierw poślubić *per procura* Loretę, wychowanicę markiza Della Ronda i dawną kochankę weneccjanina Razetty, a dopiero później zdobyć jej miłość. W toku pierwszego spotkania Loretty i księcia salonowa konwersacja przeobraża się w miłosny dialog²⁷. Jak pisze znawca twórczości Musseta, Simon Jeune, zestawiając jednoaktówkę z dziełami Victora Hugo, jest „to miłosne starcie pary młodych małżonków, w trakcie którego mężczyzna próbuje przekonać kochankę, zawładnąć nią, a następnie porwać ze sobą. I należy przyznać, że – jeśli chodzi o podbój słuchaczki – płomienny liryzm Hernaniego nie ma skuteczności sugestywnej swobody księcia, tak więc Mussetowska scena rozwija się w dyskretnie ironicznym kontrapunkcie wobec wielkiego dramatu”²⁸. Rozpoznajemy tu charakterystyczną strukturę, w ramach której przybierającą wyrafinowane formy, właściwy dziewiętnastowiecznym wrażliwcom lęk przed bliskością ustępuje rodzeniu się porozumienia. W polskiej dramaturgii romantycznej podobna pod pewnymi względami sytuacja komunikacyjna ukazana została w zakończeniu *Nocy tysięcznej drugiej* Norwida (1850)²⁹.

Wprowadzony emblematyczną serią *a-parte a jednak...*, ulotny i nieoczywisty moment zestrojenia się młodych bohaterów *Straszego dworu* stanowi przetworzenie istoty dramatycznych strategii zastosowanych przez Romanellogo/Rossiniego, Musseta i Norwida. Nowoczesność tej sceny polega na umieszczeniu w centrum sytuacji dramatycznej typowo XIX-wiecznego skupienia na własnych uczuciach, których otwarte wypowiedzenie nie jest jeszcze możliwe.

²⁶ A. de Musset, *Comedies et Proverbes*, Paris 1853, s. 381.

²⁷ Tamże, s. 379–380.

²⁸ S. Jeune, *Musset devant l'oeuvre de Victor Hugo*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, 1987 (39), s. 262.

²⁹ I. Sławińska, *O komedii Norwida*, Lublin 1953; J. Zach-Błońska, dz. cyt.

Kluczowe jest tu słowo „jeszcze”, gdyż kwartet znajduje się w szczególnym miejscu struktury opery: blisko szczęśliwego zakończenia, od którego dzieli go jednak kilka istotnych zwrotów akcji (dalszy ciąg intryg Damazego i ucieczka młodych rycerzy z Kalinowa). Pojawia się więc w momencie zawieszenia opóźniającego rozwiązanie. Bohaterowie spotykają się już przelotnie, wciąż jeszcze nie przestając *ścigać się tylko, gonić, oszukiwać*³⁰, jak Roger i Dona Klaudia z *Nocy* Norwida. Zarazem nocna scena nie tylko antycypuje, ale też uzasadnia zakończenie intrygi. O ile to ostatnie (zgodnie z dynamiką większości komedii) odprawione zostaje pośpiesznie, bez wnikania w intencje postaci, to właśnie kwartet dostarcza głębszej psychologicznej podbudowy dla ukazanej w operze historii miłosnej. Pełniąc kluczową funkcję zarówno w całościowym zarysie intrygi jak i na planie charakterystyki postaci, budowa III aktu dowodzi, że Chęciński był subtelnym interpretatorem komediowych konwencji swojej epoki.

DRAMATURGIA SKRYTOŚCI I OTWARTOŚCI: DZIEDZICTWO KOMEDII KLASYCYSTYCZNEJ I OŚWIECENIOWEJ

Pełne zrozumienie konstrukcyjnej funkcji nocnej sceny *Strasznego dworu* jest niemożliwe bez uwzględnienia jej dramatycznego kontekstu. Podobne całościowe ujęcie uświadamia, że omawiana sekwencja nie tylko poprzedza rozwiązanie intrygi komedii, ale również antycypuje jej strukturę. Najważniejszym wydarzeniem finału aktu IV jest bowiem zdekonstruowanie przez Miecznika, zasygnalizowanej już na początku opery, fałszywej tajemnicy. Jest nią obiegowana opinia o kłątwie ciążyącej na kalinowskim dworze. Zgodnie z regułami sztuki dobrze skrojonej, tytułowy temat przewija się konsekwentnie przez całą fabułę opery. Jak łatwo zauważyć, zagadnienie „strasznego dworu” spleta się więc ściśle z plotką o tchórzostwie Stefana i Zbigniewa. Po pierwsze autorami i najważniejszymi dystrybutorami obu fałszywych informacji są te same postaci (Damazy i Cześnikowa), po drugie dramaturgiczna struktura przeprowadzenia obu tematów wykazuje wyraźne analogie.

Jej syntetycznej charakterystyki dostarczają oparte na paradoksie słowa Damazego: *lecz się tchórze coś nie boją*. Wypowiedź pieczeniara dostarcza najwnikliwszego opisu sytuacji. Na przekór logice podejrzeń, wojownicze fizjonomie Zbigniewa i Stefana, zamiast skrywać nielicujące z nimi tchórzostwo, odpowiadają istocie ich charakterów. Powierzchnowość okazuje się – niespodziewanie – nieść prawdę o najgłębszej zasadzie rzeczywistości; komiczny okazuje się całkowity brak szumnie zapowiedzianego sekretu. Wskazany mechanizm odnosi się nie tylko do ludzi, ale i do miejsca. Po serii otaczających go spekulacji, sekretem „straszności” dworu okazuje się to, co widzieliśmy już

³⁰ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, red. J. W. Gomułcki, tom IV, Warszawa 1971.

w pierwszym obrazie Kalinowa: po uniesieniu się kurtyny w II akcie nasze spojrzenie padło przecież wprost na córki Miecznika otoczone *niewiastami i dziewczętami z sąsiedztwa*. Atmosfera skrytości znów okazuje się wydmuszką. Snucie niepotrzebnych domysłów, tak samo jak podglądanie i podsłuchiwanie, zostało skompromitowane.

Kluczowe dla intrygi *Straszego dworu* nagłe zsuniecie się w otwartość po długim okresie podejrzeń jest chwytem komicznym o długiej europejskiej tradycji. W 2. scenie I aktu *Uczonych białogłów* Moliera 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: *Pour me tirer d'un doute où me jette ma soeur, / Entre elle et moi, Clitandre, expliquez votre coeur / Découvrez-en le fond, et nous daignez apprendre / Qui de nous à vos vœux est en droit de prétendre*. [By słumić myśl przez siostrę zbudzoną w mej głowie, / proszę, Klitandrze, niech się twe 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 szczyrych wyznań, dążąc tym samym do przedłużenia życia domniemanego sekretu:

Non, non, je ne veux point à votre passion / Imposer la rigueur d'une explication: / Je ménage les gens, et sais comme embarras / Le contraignant effort de ces aveux en face [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:

Non, madame, mon coeur qui dissimule peu, / Ne sent nulle contrainte à faire un libre aveu. / Dans aucun embarras un tel pas ne me jette; / Et j'avouerai tout haut, d'une âme franche et nette, / Que les tendres liens où je suis arrêté / *Montrant Henriette* / Mon amour et mes vœux, sont tous de ce côté³¹ [Przeciwnie, pani; skłonność mego serca szczerza / 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 uczucia, które dziś goszczą w mym łonie, / miłość moja i śluby — wszystkie po tej stronie³²].

Wyimaginowane głębie ustępują nagle rozbrajająco jednowymiarowej prawdzie i właśnie to gwałtowne przejście ma wybitnie komiczny oddźwięk. Projekcja romansowych niuansów na zgrzebność codziennego życia XVII-wiecznych

³¹ *Les femmes savantes* [w:] Molière, *Oeuvres complètes*, red. P. Van Tieghem, Paris 1962.

³² Molier, *Uczone białogłowy*, przeł. T. Żeleński (Boy) [w:] Molier, *Dziela*, t. 6, s. 196–197.

mieszczan dyskredytuje się jako niezrozumienie rzeczywistości. Słowa Klitandra działają jak egzorcyzm rozprasający pseudoliterackie opary, a po ich rozpedzeniu 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. Podobne zjawisko zachodzi w finale II Aktu *Wesela Figara*, gdy dobijający się do gabinetu hrabiny podejrzliwy Almawiwa nie znajduje w nim Cherubina³³. Szukając dowodu zdrady, objawia wszem i wobec niewinność żony. Jeszcze wcześniej, podobna komediowa logika – ogrywająca na nowo stary farsowy motyw oszukanego oszusta – wytrąciła broń z rąk intrygantów z *Cyrulika sewilskiego*, padających – zgodnie z podtytułem utworu – ofiarą swej „daremnej przezorności”. Strategia i retoryka podstępnie przegrywa w konfrontacji z biblijnym *tak, tak; nie, nie* (Mt, 5, 37.) (komediowej) zdrowej natury.

W *Strasznym dworze* – podobnie jak w przypadku nieokiełznanego Alma-wiwy i rozerotyzowanej Armandy – nazbyt wnikliwe oko zostaje skompromitowane, według komicznej logiki rozdźwięku wyobrażeń i rzeczywistości³⁴. Zakończeniem opery jest rozproszenie podejrzeń przez tryumfalne obnażenie tego, co nazwałem nie-sekretem. Zarazem 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 oświeceniowej³⁵.

UWAGI KOŃCOWE: OPERA LEWIATAN

Związek z klasyczną komedią wprowadza ostatnie zagadnienie, jakim jest ogólne osadzenie *Strasznego dworu* w tradycji literackiej.

W zakresie operowych inspiracji chciałbym przywołać twierdzenie Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej z książki *Poema muzyczne*. Autorka zwróciła tam uwagę na fakt, iż w oryginalnej pracy twórcy librett, Jan Chęciński odwołał

³³ P. A. Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro* [w:] *Oeuvres choisies*, Paris 1812, s. 244 (akt II, scena 19).

³⁴ Por. P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris 2002.

³⁵ Wpisuje się to do pewnego stopnia w strategię budowania ciągłości kulturowej przez autorów biedermeiera, który to nurt, w myśl nieco przewrotnego sformułowania Dobrochny Ratajczakowej „nie przykładał [do estetyki] tak bezwzględnej wagi jak klasycyzm. Traktując ją przy tym – po mieszczańsku – jako dorobek pokoleń, nie odrzucał pochopnie wielu środków wcześniej wypracowanych, wprost przeciwnie – wykorzystywał je” (D. Ratajczakowa, *Strasznym dwór Chęcińskiego-Moniuszki w cieplarni...*, s. 192). To „wykorzystywanie” (w praktyce) przy równoczesnym „nieprzykładaniu wagi” do estetycznych bytów (pojmowanych abstrakcyjnie) nie oznacza przecież wcale niezrozumienia ich istoty.

się do swoich wcześniejszych doświadczeń tłumacza tekstów dzieł Verdiego³⁶. Możliwe wydaje mi się rozwinięcie tej tezy i położenie nacisku nie tylko na powracanie charakterystycznych fraz poetyckich z wcześniejszych przekładów (m.in. w *Strasznym dworze*), ale również na podobieństwa szerszego rodzaju – dotyczące schematów dramaturgicznych i wyrażającego je teatralnego języka.

Do zakresu tego typu zjawisk zaliczyć można na przykład analogię między opowieściami o kławie ciężącej na dworze Miecznika a początkową narracją strażnika Ferranda z przetłumaczonego przez Chęcińskiego *Trubadura* Salvatorego Cammarana. W obu przypadkach mamy do czynienia z historią miejsca i sprawozdaniem rozegranych w nim tragicznych zdarzeń. Analogiczna jest przede wszystkim funkcja obu wypowiedzi: zarówno Ferrando, jak i Cześnikowa pragną swoimi słowami wzbudzić lęk słuchających, choć Chęciński zmienia tutaj tonację z poważnej na komediową. W zestawieniu z *Trubadurem* opowiadanie o strasznym dworze jawić się może wręcz jako forma parodii słynnej sekwencji włoskiej opery. Świadczy o tym pojawienie się podobnych elementów niesamowitej scenografii, a przede wszystkim przejęcie tej samej konwencji, czy strategii retorycznej. W obu przypadkach chodzi o opowieści mające na celu wzbudzenie w słuchaczach niepokoju³⁷:

CZEŚNIKOWA: Wśród szumu lasów od wsi
z daleka, / Gdzie co noc jęczy puszczyków
chór, / Kędy szemrzący potok przecieka, / Sto
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! (s. 25)

FERRANDO: Niekiedy po ziemi jej cień się
przemyka, / Lub krąży nad zamkiem w postaci
puszczyka, / To w kruka zmieniona to znowu
w puchacza(!), / Uchodząc o świcie swe skrzy-
dła roztacza.

Opowieść Cześnikowej zdaje się żartobliwym przywołaniem przebrzmiałej mody na biedermeierowską niesamowitość. Kolejny element *Strasznego dworu* znajdujący odpowiednik w jednym z dawniejszych przekładów Chęcińskiego to chór gości z odwiedzającego Kalinowo kuligu³⁸. Fragment, pod względem dramaturgicznym, odpowiada dwóm chórom z *Traviaty*: pierwszemu, wieńczącemu scenę balu w ekspozycji³⁹ i drugiemu, dobiegającemu zza okna pokoju chorej

³⁶ A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne: studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006, s. 269–271.

³⁷ *Trubadur*, opera w czterech aktach, Lwów 1904, s. 9–10.

³⁸ „Od terema do terema, / Czy to śnieg, czy lodu łom, / Do Miecznika zajedziema, / Kulig, kulig w jego dom! / Gdy ci mróz do gardła sięga / Złotym je węgrynem płucz... / Hej Mieczniku! Zima tęga: Od piwnicy dawaj klucz” (J. Chęciński, dz. cyt., s. 98).

³⁹ W swoim przekładzie *Traviaty* Piavego, Chęciński oddaje ten fragment w następujący sposób: „Już jutrenka jest na niebie / Trzeba więc porzucić ciebie, / Dzięki ci nadobna pani, / Za tak świetny zabaw zbiór. / Z wesołości dom twój znany, / Bo tu tylko radość tchnie, / Trzeba

kobiety (śpiew bachanaliów na koniec karnawału⁴⁰). Sytuacja szalonej świątecznej wesołości stanowi tu znowu przetworzenie włoskiego punktu odniesienia. O ile w *Strasznym dworze* i w pierwszym akcie *Traviaty* mamy do czynienia z poetyckim obrazem towarzyskiego ceremoniału odwiedzin, a bachanalia z *Od terema do terema* łączy wpisanie w obrzędowy porządek dorocznych świąt i temat pijaństwa, zauważyć można oczywistą różnicę. Jeśli chóry z włoskiego dzieła przedstawiają obraz świata w moralnym kryzysie, to podobna ocena jest nieobecna w operze Moniuszki. Ceremoniał i towarzyszące mu ekscesy ukazane zostały jako forma radosnego przeżywania sąsiedzkiej bliskości.

Ostatnia z analogii, na którą chciałbym zwrócić uwagę, zachodzi między omawianym wyżej kwartetem z nocnej sceny (*Ni boleści, ni rozkoszy...*) a odpowiadającą mu formą z III aktu *Rigoletta*. W tym przypadku podobieństwa doszukiwać można się zwłaszcza w dramatycznym uporządkowaniu przestrzeni dokonany przez librecistów. Podobnie jak we włoskim dziele (konfrontującym wewnątrz oberży z otaczającym ją pustkowiem), pokój dworu w Kalinowie podzielony został na dwa odseparowane od siebie segmenty: miejsce obserwowane (w którym poruszają się Stefan i Zbigniew) i miejsce prowadzenia obserwacji (kryjówki Hanny i Jadwigi). O ile jednak w *Rigoletcie* krawędź praktykably rysuje front tragicznej konfrontacji, w ramach której to, co podglądane (zaloty księcia i Magdaleny), staje się śmiertelną torturą dla patrzącej Gildy, o tyle w tekście Chęcińskiego konflikt został złagodzony zgodnie z logiką komedii. Złagodzenie nie oznacza jednak uproszczenia ani spłaszczenia: jak pokazała przeprowadzona wyżej analiza zawiłości tego fragmentu, mamy tam do czynienia z głęboko dramatyczną relacją prowadzącą jednak nie do rozpadu komunikacji, ale do jej – równie niespodziewanego – wyniesienia na wyższy poziom. Przeciwwstawiona temu, co rozdzierające w dramacie romantycznym, komediowa pogoda tego fragmentu nie jest przecież mniej głęboka w swojej intelektualnej i artystycznej architekturze⁴¹. Odnajdujemy tu, wskazany przez Simona Jeune'a

spocząć dla odmiany, / Aby jutro bawić się". *Violetta (La Traviata), Opera w trzech aktach*, Lwów 1872, s. 16.

⁴⁰ Odpowiednio, w przekładzie Chęcińskiego: „Cóż piękniejszego nad dzień karnawału? / Niech więc przemija wśród szaleństw zapału, / Wśród tańców, śpiewu i szumnej zabawy, / Głośnej radości i śmiechu i wrzawy!” (tamże, s. 56).

⁴¹ Analogię między dziełami włoskim i polskim wzmacnia subtelne przekroczenie realistycznej konwencji scenograficznej. O ile – według zachowanych dziewiętnastowiecznych przekazów ikonograficznych – wewnątrz oberży z *Rigoletta*, ukazane jest zwykle na scenie pudełkowej jako umieszczony centralnie, niepełny sześcian pozbawiony czwartej ściany, o tyle wskazówki librecisty *Strasznego dworu* postulują równie nierealistyczne, chwilowe zawieszenie optycznej bariery między przestrzenią obserwowaną a stanowiskiem obserwacji. Zgodnie z komentarzami do drukowanego wydania tekstu, na czas opisywanego kwartetu skrywające Hannę i Jadwigę portrety prababek „usuwiają się w górę” (s. 66). Zauważmy mimochodem, że wydzielenie przestrzeni obserwowanej i przestrzeni obserwacji wystąpiło u Felice Romaniego w omawianej wyżej scenie podsłuchiwania i podpatrywania snu bohaterki z *Parisiny*.

w jego analizie *Nocy weneckiej* Musseta, „dyskretnie ironiczny kontrapunkt”⁴² wobec nieokiełznanie patetycznej dramaturgii epoki Victora Hugo.

Opuszczając na moment przestrzeń operowej tradycji, chciałbym wspomnieć o innych literackich nawiązaniach obecnych w *Strasznym dworze*. O ile zbieżność ogólnego rysu intrygi ze *Ślubami panieńskimi* (1833) Aleksandra Fredry nie może ująć niczyjej uwadze⁴³, równie ciekawe wydaje się zestawienie fragmentu libretta z innym utworem wspomnianego komediopisarza. Jest nim ballada *Mogła 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 zdroj szumi, zawsze liść szeleści / [...] / Jednak mogła powiększa się co dzień; / Bóg tylko jeden umniejszy ją może.⁴⁴

W twórczości zmagających się z cenzurą Chęcińskiego i Moniuszki echo tekstu Fredry powraca w wyraźnie złagodzonej formie, jako „mowa ezopowa”. Wpisywało by się ono we właściwą dla *Strasznego 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 katastrofie⁴⁵. 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*.

Obok nawiązania do literatury polskiej skomentowania domaga się inne tekstowe *similium*, w które librecista wyposażył swój utwór. Skomplikowany składniowo pierwszy czterowiersz wirtuozerskiej arii Hanny *Któraż to która / tej ziemi córa* skłania do rozmaitych odczytań. Jego niezbyt jasna synteza skrywa jednak – jak sądzę – erudycyjne nawiązanie do tekstu rzadko chyba zestawianego z polską operą narodową. Otóż, w zdaniu: *Któraż to która, / Tej ziemi córa, / Nie drży z powicia, / Życiem jej życia*⁴⁶, ostatni wers – wprowadzający metonimiczne⁴⁷ określenie ojczyzny⁴⁸ – stanowi wierny przekład *incipitu* madrygału

⁴² S. Jeune, dz. cyt., s. 262.

⁴³ Mamy tu zresztą do czynienia z dość typowym schematem fabularnym komedii po czasach Marivaux.

⁴⁴ A. Fredro, *Pisma wszystkie, t. II, Wiersze, cz. I*, oprac. S. Pigoń, wstępem poprzedził K. Wyka, Warszawa 1960, s. 105.

⁴⁵ D. Ratajczakowa, art. cyt., s. 187.

⁴⁶ Tekst wg partytury. Warianty dopuszczone przez cenzurę: J. Chęciński, dz. cyt., s. 82–86.

⁴⁷ Jest to metonimia oparta na relacji „skutek za przyczynę”.

⁴⁸ Proponuję następującą parafrazę: „która tej ziemi córa nie drży od urodzenia życiem tego, co dało jej [tj. córce] życie”. Użycie „jej” zamiast „swojego” (zdanie: „córa nie drży [...] życiem jej życia”) w rytymizowanym tekście poetyckim wydaje się dopuszczalne. Mniej prawdopodobne

ze zbioru *Rime* Torquata Tassa: *La vita della mia vita*⁴⁹. Znajomość Tassa nie powinna skądinąd zdumiewać u tłumacza włoskich tekstów literackich.

Uwypuklenie dramaturgicznego użycia sekretu przez twórców *Strasznego dworu* pozwoliło chyba wybrzmieć obecnym w librecie licznym analogiom i nawiązaniom do literatury europejskiej. W jej kontekście dzieło zasługiwałoby wręcz na miano swego rodzaju opery Lewiatana, pochłaniającej i syntezującej rozmaite teatralne i lekturowe doświadczenia swoich gruntownie wykształconych twórców. Opisane zjawiska pozwalają chyba postawić na nowo roztrząsane przez pokolenia komentatorów pytanie o narodowy charakter utworu.

Sieć gatunkowych i intertekstualnych zależności ukazuje, że ważną cechą libretta *Strasznego dworu* jest nie jego domniemana ksenofobiczność, ale wręcz przeciwnie – zakrawające na zachłanność otwarcie ku najbardziej wartościowym obszarom obcych dziedzictw. W tekście, gdzie o miłości do Polski mówi się, tłumacząc słowo w słowo Torquata Tassa, pogarda spadająca na niemiecki frazdek Damazego nie rozlewa się na wszystko, co cudzoziemskie. Dla zorientowanych w obcych wzorcach pierwszych odbiorców *Straszny dwór* jawił się w sposób oczywisty jako oparta na zapożyczonych schematach próba stworzenia dzieła przemawiającego *również* polskim idiomem. Polskość jest tutaj dialektycznie relatywizowana przez uniwersalność, w konsekwencji czego – pozbawiona dyskursywnej krytyki narodowych przywar – opera nie stanowi bezrefleksyjnej gloryfikacji rodzimości. Wprost przeciwnie: przedstawia ją jako element struktury wyższego rzędu. Podobnie jak poeta, który (według Arystotelesa) nie mówi o rzeczywistości, ale tworzy jej modele, Chęciński – zamiast krytykować przywary ziomeków w przebrzmiałym stylu dramy filozoficznej – buduje nowoczesną konstrukcję, w której to, co polskie, wspiera się na obcym fundamencie.

Michał Bajer

A SOLILOQUY THAT'S OVERHEARD OR SPIED ON?
 DRAMATIC TECHNIQUES OF INVOLUNTARY DISCLOSURE OF SECRETS
 IN *THE HAUNTED MANOR* BY JAN CHĘCIŃSKI AND STANISŁAW MONIUSZKO
 AND ITS EUROPEAN CONTEXTS

Summary

The plot of *The Haunted Manor* hangs on scenes in which the characters confess their secrets, try to figure out the hidden truth and invent fake secrets. This article analyzes the handling of secrets in Jan Chęciński and Stanisław Moniuszko's famous opera, paying special attention to the problem

wydaje się natomiast łączenie zaimka dzierzawczego „jej” z „ziemią”, ze względu na znaczne oddalenie tych dwóch wyrazów w strofie.

⁴⁹ „Vita della mia vita, / Tu mi somigli palidetta oliva, / O rosa scolorita”, T. Tasso, „*Rime. Madrigali*, 127, Stesso soggetto [Pallore desiato]” [w:] *Rime di Torquato Tasso di nuovo corrette ed illustrate*, Pisa 1822, s. 198.

of eavesdropping and spying. After examining Chęciński and Moniuszko's use of the neoclassical model of the overheard soliloquy, the article assesses the relationship between the treatment of the secret in *The Haunted Manor* and the conventions of contemporary drama. The analysis reveals that the preoccupation with secrets not only has a significant impact on the plot and the construction of individual scenes but is also used to reach out to the world of contemporary comedy. In effect, this study rejects the description of *The Haunted Manor* as an artless celebration of provincial backwardness and shows that its dramatic handling of secrets is as skilful and sophisticated as one would expect from a classic operatic drama.