

Grzegorz Zieziula

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0001-8464-9592>

Dzieło pozornie nieudane: *Hrabina* Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszki jako kreatywna operowa adaptacja „powieści” Józefa Dzierzkowskiego*

Hrabina, druga a zarazem ostatnia opera stworzona przez Stanisława Moniuszkę we współpracy z Włodzimierzem Wolskim, jest do pierwszej zupełnie niepodobna. Najbardziej oczywiste wydają się różnice gatunkowe – w odróżnieniu od *Halki*, muzycznej tragedii stanowiącej rodzimy ekwiwalent włoskiej *opera seria* (w wieku XIX nazywanej często *tragedia lirica*), mamy tym razem bezpośrednie nawiązanie do stylistyki *opéra comique*. Gatunek ten nad Sekwaną określano jako *éminemment français* i uznawano za swoisty genotyp francuskich tradycji operowych, którego geneza sięgała wieku XVIII. *Opéras comiques* wystawiano w Paryżu na scenie teatru, którego nazwa była zbieżna z nazwą gatunku (utwory tego typu pojawiły się później także w repertuarze Théâtre

* Niniejszy tekst powstał jako rozwinięcie kilku myśli dotyczących pierwowzoru literackiego libretta Wolskiego, które pojawiły się po raz pierwszy w moim eseju zatytułowanym „*Hrabina*” Stanisława Moniuszki – wokół kontekstów literackich i inspiracji muzycznych. Tekst został opublikowany w 2020 roku w programie 16. Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego „Chopin i jego Europa”.

Zieziula G., *Dzieło pozornie nieudane: Hrabina Włodzimierza Wolskiego i Stanisława Moniuszki jako kreatywna operowa adaptacja „powieści” Józefa Dzierzkowskiego*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 123–138. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.9>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Lyrique). Scena Opéra Comique, pomimo zmian lokalizacji oraz przemian administracyjnych i repertuarowych, przetrwała do dzisiaj i stanowi nadal stały element paryskiego krajobrazu teatralnego. Kończąc tę dygresję, przypomnijmy w skrócie, że fabuła utworów zaliczanych do gatunku *opéra comique* najczęściej, choć nie zawsze, bywała komiczna, a każdy z nich reprezentował typ śpiewogry. Ich wspólną cechą stanowiło zatem to, że muzyczne *continuum* było raz po raz przerywane przez toczące się wartko „mówione dialogi”¹, które stanowić mogły dwie trzecie, a niekiedy nawet trzy czwarte objętości tekstu libretta. Pośród ustępów wokalnych dominowały formy typowo francuskie, takie jak zwrotkowe *couplets*, *romance*, *rondeau* czy *air*. W muzycznej narracji przeważała taneczna motoryka, nadająca jej specyficzny *élan vital*. W zakończeniach sięgano początkowo po zwrotkowy *vaudeville final* (każdej postaci wchodzącej w skład zgromadzonych na scenie *dramatis personae* powierzano odśpiewanie krótkiego wersu zawierającego „moral” lub komentarz do przedstawionej fabuły; zwracano się przy tym w bardziej lub mniej bezpośredni sposób do widzów, by podziękować im za cierpliwość i wyrozumiałość), który z czasem ustąpił miejsca finałowym chórom o puentującej akcji treści lub standardowym *ensembles finales*. W obsadzie preferowano wokalistów o głosach niekoniecznie idealnych, ale lekkich (*chanteuse légère*, *ténor léger*) i dających się zaklasyfikować do preferowanych, charakterystycznych typów (takich jak np. *dugazon*, *trial*, *laruette*², *basse chantante*, *basse bouffe* itd.). Wymagano od nich jednakże talentów aktorskich (znacznie większych niż od śpiewaków innych teatrów operowych)³.

I

Można od razu postawić retoryczne pytanie o powody, dla których Wolski, pisząc swoje drugie libretto, odkłada na bok pióro operowego tragika i świadomie wkracza na ścieżkę muzycznego komediopisarstwa. Nie mogąc jeszcze w tym

¹ Określenie to, mogące sprawiać wrażenie terminologicznego oksymoronu, wprowadzam jako dosłowne tłumaczenie terminu używanego we współczesnej francusko- i anglojęzycznej literaturze operologicznej (*dialogues parlés/spoken dialogues*). W XIX-wiecznej Polsce, głównie w kontekście ówczesnych praktyk teatralnych i twórczości librettowej, w tym samym znaczeniu upowszechniło się używanie słowa „proza” (przeciwstawianego „wierszowi” stosowanemu w ariach i ansamblach).

² Te trzy określenia funkcjonujące w XIX-wiecznej francuskiej nomenklaturze operowej utworzono od nazwisk XVIII-wiecznych protoplastów: Louise-Rosalie Lefebvre zw. Madame Dugazon (Dugazon), Antoine’a Trial’a i Jeana-Louisa Laruette’a.

³ Zob. G. Zieziula, *Moniuszko i Paryż*, „Muzyka” 2013, nr 3, s. 79–82.

miejscu udzielić na nie pełnej odpowiedzi, zwróćmy uwagę, że jego rzeczywistym celem nie było ani rozśmieszanie warszawskiej publiczności, ani wprawianie jej w nastrój błogiego samozadowolenia (co czynił będzie wkrótce – w *Verbum nobile* i w *Strasznym dworze* – Jan Chęciński). Wolski, pisarz społecznie zaangażowany, który, podobnie jak wcześniej Adam Mickiewicz, wierności swoim poglądom manifestowanym na gruncie literackim dowiedzie czynem, miał ambicje wstrząsania sumieniem narodu. W *Hrabinie* pozwala nam poznać nie tyle może swój talent komediowy, ile ujawnia wrodzoną skłonność do gorzkiej ironii i zjadliwej satyry, w tym przypadku ukrywa ją jednak pod komiczną maską. Uosabia być może w ten sposób cechy, które porozbiorowa polska wyobraźnia łączyła z postacią Stańczyka. W *Hrabinie* po raz kolejny usiłuje skłonić swoją publiczność do spojrzenia wstecz, do dokonania retrospektywnych i jakże bolesnych rozrachunków z nieodległą historią. Swoje ostrze wymierza jak zwykle w arystokrację. Tym razem krzywe zwierciadło zwraca w stronę elit okresu 1798–1806, określanego także jako „czasy Pałacu pod Blachą” – kojarzącego się powszechnie z ułańską fantazją księcia Józefa Poniatowskiego.

Wolski oddał w ręce kompozytora libretto wielowątkowe, można nawet powiedzieć, że – jak na utwór komiczny – nie dość skondensowane, mające cechy wyraźnie epickie. Kolejne akty noszą tytuły na wzór rozdziałów XIX-wiecznej powieści: I. *Salon*, II. *Próba*, III. *Na wsi*. Akcja aktu ostatniego – podobnie jak ostatnia część zręcznie skonstruowanej fabuły powieściowej – rozgrywa się kilka lat później w wiejskim zaciszu, z dala od usytuowanego w centrum Warszawy gwarneho salonu głównej bohaterki, gdzie toczyły się wydarzenia wcześniejsze. Mając w pamięci niewielką rozpiętość czasową fabuły przedstawionej w librecie *Halki*, można zapytać, skąd bierze się w *Hrabinie* ta quasipowieściowa czasoprzestrzeń i rozmach fabularny.

Pierwowzorem libretta stał się niepozorny, mały utwór prozatorski Józefa Dzierzkowskiego (1807–1865) zatytułowany *Suknia balowa*. Opublikowany po raz pierwszy w 1842 roku w lwowskim „Dzienniku Mód Paryskich” (nr 12–13) jako „powieść z życia dawniejszego”, przedrukowany został w wydany przez Dzierzkowskiego cztery lata później zbiorze *Obrazy z życia i podróży* jako „obraz z życia dawniejszego”. Te pojawiające się w obu wersjach tytułu dookreślenia kierują nas w stronę popularnych wówczas drobnych form prozatorskich publikowanych w kobiecych czasopismach, rozmaitych powiastek, obrazów, szkiców, rysów z życia czy „zdarzeń prawdziwych”. Jak przypomina autor monografii pisarza Kazimierz Chruściński, u Dzierzkowskiego określenie „obraz” było świadomym nawiązaniem do twórczości XVIII-wiecznego angielskiego grafika Williama Hogartha i wiązało się z realizacją postulatu rozwinięcia ele-

mentów opisowych⁴. Pierwszy cykl prozatorskich obrazów Dzierzkowskiego, który ukazał się w latach 1838–1844, jeszcze przed publikacją przez pisarza większych form powieściowych, zawierał właśnie *Suknię balową*. Monografiści Moniuszki rzadko brali pod lupę ten rzekomo błahy literacki drobiazg autorstwa zapomnianego zresztą do dzisiaj lwowskiego prozaika. Trzeba jednak podkreślić, że autor był wielkim erudytą, gdyż wyrósł pod okiem stryja, Józefa Dobka Dzierzkowskiego (1764–1830), z zawodu adwokata, wybitnej postaci galicyjskiego życia politycznego i kulturalnego, zapalonego bibliofila, którego bogate zbiory zasilić miały z czasem Ossolineum⁵. Ścieżkę literacką Dzierzkowskiego łączyły z biografią Wolskiego cechy wspólne – obydwaj byli członkami cyganerii (pierwszy lwowskiej, drugi warszawskiej), obydwaj angażowali się politycznie (Dzierzkowski miał za sobą chwalebny epizod walk i działań politycznych w trakcie powstania listopadowego, do końca życia pozostał publicystą i pisarzem politycznie zaangażowanym), obydwaj wreszcie utrzymywali kontakty z kręgiem literackim tzw. Ziewończyków (dla nas najbardziej istotne wydają się przyjacielskie relacje Dzierzkowskiego z Kazimierzem Władysławem Wójcickim⁶, skutkujące dostrzegalnym powinowactwem ich zainteresowań literackich).

II

Na temat pierwowzoru literackiego libretta *Hrabiny* napisano dotychczas niewiele i już choćby z tego powodu warto przyjrzeć się mu bliżej. Wydarzenia przedstawione w *Sukni balowej* Dzierzkowskiego toczą się co najmniej kilkanaście lat wcześniej niż akcja opery Moniuszki. Należałoby je sytuować w trzydziestoleciu wyznaczanym przez lata panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795). Jeżeli jako wiarygodną wskazówkę chronologiczną potraktowalibyśmy fakt, że po fikcyjnej Warszawie Dzierzkowskiego przechadza się poeta Tomasz Kajetan Węgierski (1756–1787), czas przedstawionych zdarzeń umieścić by trzeba przed rokiem 1779, w którym literat ten wyjechał za granicę i do kraju już nigdy nie powrócił.

⁴ K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstaniowego (1831–1863)*, Gdańsk–Wrocław 1970, s. 62–74.

⁵ Ibidem, s. 18–61.

⁶ Fabuły operowe Moniuszki łączą rozliczne związki z pisarstwem Wójcickiego; zob. G. Zieziula, *Dzieła operowe*, w: *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, Kraków 2020, s. 141–202.

Opowieść Dzierzkowskiego – podobnie jak operowa fabuła – rozpoczyna się w atmosferze gorączkowych przygotowań do karnawałowego balu kostiumowego wydawanego na cześć króla przez nieznaną nam z nazwiska księżną wojewodzinę. Postać króla, który w opisywanych wydarzeniach nie bierze co prawda bezpośrednio udziału, ale jest w nich ciągle obecny, powraca tutaj nieustannie niczym literacki lejtmotyw. Nawet jeśli zabieg ten potraktować mielibyśmy jedynie jako koncept fabularny, należałoby docenić jego literacką skuteczność i sugestywność, która sprawia, że myśli czytelnika śledzącego rozgrywające się wydarzenia kierowane są równocześnie w sferę retrospektywnych refleksji historiozoficznych, rozważań nad okresem schyłku i przyczynami ostatecznego upadku polskiej państwowości, których symbolem staje się wywołany tutaj z niebytu duch niefortunnego monarchy.

Ten literacki „seans spirytystyczny” otwiera rzecz jasna także dużo szersze możliwości interpretacyjne. Pojawiają się one zwłaszcza w kontekście przeprowadzonych w ostatnich latach przez Joannę Szumańską badań nad funkcjonowaniem wizerunku Stanisława Augusta w wykreowanych przezeń przestrzeniach teatralnych. Autorka wprowadziła użyteczne pojęcie intercielesności Maurice’a Merleau-Ponty’ego, interesował ją bowiem „sposób, w jaki sztuki wizualne, dzieła dramatyczne i balet łączono ze sobą, aby oświeślały się nawzajem, tworząc opowieść o królu oraz krążenie między ciałem własnym monarchy a jego ciałami wyobrażonymi, tzw. ruch intercielesności”⁷. Można stwierdzić, że obrazek Dzierzkowskiego staje się zapisem kontynuacji tego procesu, pośmiertnych już wędrówek (a więc niekontrolowanego przez podmiot przepływu) projekcji i odbić obrazu króla. Sytuują się one w opozycji do obrazów upowszechnianych wcześniej: stają się całkowitym zaprzeczeniem zmultiplikowanej monarszej autokreacji, którą Szumańska dostrzegała w budowlach i przedsięwzięciach teatralnych.

U Dzierzkowskiego Stanisław August przywołany zostaje już w pierwszej rozmowie pary głównych bohaterów. Dziewiętnastoletnia księżna, przekomarzając się z dwudziestoletnim hrabią, żartuje z jego imienia, wygłaszając dość specyficzną pochwałę francuszczyzny:

– Nie! ja nie mogę tego imienia wymówić po polsku; niech co chce prawi nasz poczciwy Konarski o potrzebie języka własnego, czy podobna powiedzieć bez śmiechu panie Jędrzeju!... panie Andrzeju; ależ to imię i w francuskim nieszczególnie, przecież monsieur

⁷ J. Szumańska, *Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 4, s. 89.

André lepiej się wydaje i jakoś gładziej i składniej idzie rozmowa w tym prawdziwie zaokrąglonym języku.

– Lepiej zapewne wydałoby się Auguście.

– A nawet – z roztrzęsaniem dodała, – Stanisławie!⁸

Przybycia króla jako arbitra elegancji i dobrego gustu z niecierpliwością oczekują wszyscy zaproszeni na karnawałowy bal przedstawiciele arystokracji. Znamienne, że narrator nie pozostaje neutralny i polski władca jest przez niego scharakteryzowany bez cienia sympatii. Wszyscy oczekujący króla próbują np. dociec, w jakim kostiumie się zjawi. Rozważają możliwość pojawienia się monarchy w przebraniu Apolla, Parysa, ale także francuskiego *Roi Soleil* (króla Ludwika XIV) lub kontrowersyjnego greckiego wodza Alcybiadesa. Jak wiadomo, na chwalebnych czynach tego ostatniego długim cieniem położyły się późniejsze intrygi oraz motywowane prywatnym interesem pertraktacje i sojusze z wrogami Aten. Imię Alcybiades padało zresztą także w korespondencji niefikcyjnego Stanisława Augusta z Madame Geoffrin, ale odnosiło się do księcia Adama Czartoryskiego (dla samego siebie król zarezerwował miano Telemacha)⁹. Równie dwuznaczny wydaje się koncept ukazania Stanisława Augusta jako nadwiślańskiej inkarnacji Ludwika XIV. Nabiera on szczególniego znaczenia w świetle ukrytej w utworze Dzierzkowskiego anatomii upadku Rzeczypospolitej, co wyjaśnia nam poniekąd sam narrator:

Stanisław August bowiem miał się poniekąd za Ludwika XIV kraju swego; jeżeli myśl ta wyszła z głowy Węgierskiego, niemniej odpowiadała znanej jego satyryczności; w myśli tej zaiste łączą się najmocniejsze pochlebstwo i szyderstwo najstraszniejsze¹⁰.

Przywołując tutaj nazwisko Węgierskiego, Dzierzkowski świadomie wiedzie czytelnika na manowce. W rzeczywistości porównania Stanisława Augusta z Ludwikiem XIV już rok po objęciu tronu przez polskiego króla dokonał – i to w dobrej wierze – dramaturg Józef Bielawski, „fligel-adiutant Buławy Wielkiej W[ielkiego] X[iestwa] Litewskiego” w swojej przedmowie do komedii *Natręci*, wystawionej 19 listopada 1765 roku na inaugurację polskiej sceny narodowej. Ujął on swoje pochlebstwo w niewybredne rymy:

⁸ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, w: *Powieści Józefa Dzierzkowskiego w pierwszym zupełnem wydaniu*, Lwów 1875, s. 277.

⁹ *Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin 1764–1777*, wstęp i oprac. Ch. de Mouÿ, Paris 1875, s. 100.

¹⁰ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 282.

Może-ż być wyrok piękniejszy od tego,
 Poprawić ludu obyczajność swego?
 Niech Francuz wielkość czci swego Ludwika,
 Warszawa imię Ciołka dziś wykrzyka!
 Wielbi wieśniaczek, stany się radują,
 Że w Stanisławie Ludwika znajdują¹¹.

III

Oczywiście ktoś mógłby powątpiewać, czy Dzierzkowski rzeczywiście miał szanse poznać utwór Bielawskiego, który został opublikowany jedynie jako druk ulotny przy okazji pamiętnej premiery. Jednak, jak zapewnia w swojej *Nocie edytorskiej* Patryk Kencki, autor współczesnej edycji tej sztuki, jeden z trzech istniejących egzemplarzy pierwodruku posiada w swych zbiorach Biblioteka Ossolineum¹², instytucja, z której środowiskiem Dzierzkowski związany był przez dłuższy czas zarówno zawodowo, jak i towarzysko¹³. Jest też rzeczą oczywistą, że z jej rozległych zbiorów pisarz musiał wówczas korzystać. Zapewne o przyczynach upadku Rzeczypospolitej dowiedzieć się mógł wiele już we wczesnej młodości, gdy miał okazję przysłuchiwać się rozmowom prowadzonym w lwowskim salonie literackim swojego stryja, jak i później, pozostając w bliskich kontaktach z kręgami intelektualnymi skupionymi wokół lwowskiej biblioteki czy też z grupą Ziewończyków. Można założyć, że jego poglądy w tej materii odpowiadały w zasadzie mentalności niewylegitymowanych przed carem ze szlachectwa potomków drobnej szlachty, dlatego też Stanisław August nie pojawia się u Dzierzkowskiego w aureoli człowieka wykształconego, wrażliwego miłośnika sztuk pięknych, mecenasa kultury i oświeconego ojca swoich poddanych, wizerunku do którego przyzwyczajeni jesteśmy obecnie. Przypomina raczej szalonego wodzireja, usiłującego odwrócić uwagę uczestników niekończących się salonowych zabaw od zbliżającej się nieuchronnie zagłady ich beztroskiego świata¹⁴. Aluzja do tragedii rozbiorów Rzeczypospolitej zostaje ujęta w sugestywną metaforę:

¹¹ J. Bielawski, *Natręci*, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2015, nr 3–4, s. 38.

¹² Ibidem, s. 84.

¹³ K. Chruściński, *Józef Dzierzkowski...*, op. cit., s. 26–29, 35–36.

¹⁴ Dla odmiany autor wstępu do przywołanego tutaj wcześniej wydania korespondencji Stanisława Augusta z Madame Geoffrin odpowiedzialnością za tragedię rozbiorów obarcza anarchię i pychę poddanych i konsekwentnie buduje nieskazitelny wizerunek króla: „[...] ce dénoûment [le premier démembrement du pays] était inévitable et doit être en grande partie attribué à la présomption et aux passions anarchiques des Polonais. L'âme de Stanislas-Auguste était

[...] wszyscy wpatrywali się w to słońce owoczesne Warszawy, w tego zawsze pięknego, zawsze grzecznego, zawsze miłego Stanisława Augusta, którego oblicze spokojne i pogodnie ciągle jednostajnym uśmiechem rozpromieniało wszystkie okoliczne planety. Świetny był to czas! my myśleć nauczeni, nie rozumiemy szczęścia, obojętności i lekkomyślności, a przecież dawniej dobrze umiano śmiać się, wesołą nutą przeskakiwać życie, jak Pompei czarownych i rozkosznych muzyk dźwiękiem zagłuszać groźne ryki nad głową wiszącego wulkanu¹⁵.

Wizerunek lekkomyślnego monarchy zestawiony z wizją pompejańskiego muzyka, który stara się zagłuszyć swą grą pomruki wzbierającego do erupcji wulkanu, staje się szczególnie sugestywny w sytuacji kostiumowego balu. Wywoływać może oczywiste skojarzenia z krążącym w polskiej literaturze porobiorowej toposem tańca na grobie ojczyzny, o którym wspominał w jednym ze swoich esejów Ryszard Przybylski. Autor ten przywoływał w tym kontekście także pewne wydarzenie:

Wieczorem generał-gubernator ziem litewskich, książę Nikołaj Repnin, wydał wielki bal z tańcami. Lubił patrzeć jak Polacy [...] „tańczą na grobie ojczyzny”. [...] [Franciszek] Karpiński biadolił, że wielu, nazbyt wielu rodaków „jak gdyby za czasów najlepszych” z radością i bez żenady wywijało ogniste hołubce. Repnin ostentacyjnie nie tańczył. Kiedy później Karpiński poznał go osobiście, usłyszał, że był wówczas zbyt przejęty współczuciem dla „upadłego narodu”. Nie mógł się weselić. Był to typowy rosyjski ironista, któremu zależało na szacunku i miłości poniżanych przez siebie nieszczęśników¹⁶.

U Dzierzkowskiego, w atmosferze przygotowań do balu, ustami bohaterki dokonywana jest przesiąknięta bezlitosnym cynizmem charakterystyka ostatniego króla Rzeczypospolitej Obojga Narodów i jego otoczenia. Jednocześnie snują one swoje domysły dotyczące wspomnianych kostiumowych kreacji monarchy. Padają tu nie tylko nazwiska wybitnych ludzi pióra epoki stanisławowskiej, ale też całe frazy w języku francuskim:

- *Vous dites donc ma très bonne*, że najjaśniejszy będzie ubrany jak Apollo!
- *Au contraire, ma très chère! c'est vous*, która powiada to; ja słyszałam od pana koniuzszego, że ma mieć ubiór Ludwika XIV; *on dit*, że to z rady pana Trembeckiego.

élevée et ses intentions éminemment sages. Il eût évité peut-être les catastrophes suprêmes s'il eût été secondé par ses sujets : son émotion profonde atteste sa sincérité et son patriotisme"; *Correspondance inédite du roi...*, op. cit., s. III.

¹⁵ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, s. 280–281 [podkr. G.Z.].

¹⁶ R. Przybylski, *Krzemieniec. Opowieść o rozsządku zwyczajonych*, Warszawa 2003, s. 8–9.

– *Je ne crois pas*, to Węgierski odpowiada.

– *Mais c'est toujours charmant!... – C'est sublime!* – rozległ się okrzyk wokoło¹⁷.

Łatwo zauważyć, że Wolski skwapliwie przejął ów pomysł Dzierzkowskiego na językową stylizację, każąc salonowemu towarzystwu, które przedstawił w operowym librecie, porozumiewać się równie sztucznym, naszpikowanym banalnymi francuskimi frazesami językiem. Niemożliwe z uwagi na cenzurę było oczywiście wprowadzenie do operowych dialogów słowa „król” i nazwiska władcy nieistniejącego polskiego państwa. I był to prawdopodobnie główny powód, który skłonił Wolskiego do przesunięcia czasu akcji opery. Rola oczekiwanego na balu znakomitego gościa została przydzielona, poniekąd „w zastępstwie”, królewskiemu bratankowi, księciu Józefowi Poniatowskiemu, ale – by i w ten sposób nie drażnić cenzora – niefortunny bohater spod Lipska zastąpiony został przez swoją francuską kochankę, wymienianą jedynie z nazwiska Henriettę de Vauban (zmarłą w roku 1829).

DZIDZI

W téj sosjecie

Kto się zjawi – czy zgadniecie?

Siurpryza nad siurpryzami.

PODCZASZYC

Tak – siumpryza, siumpryzeczka!

DZIDZI (uroczyście)

Sama pani de Vauban!

PODCZASZYC

Sama pani de Bomban.

Powiedzcież państwo sami!

CHÓR

Sama pani de Vauban?

C'est surprenant, c'est étonnant!¹⁸

¹⁷ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 282.

¹⁸ *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierza Wolskiego. Muzyka Stanisława Moniuszki*, Warszawa 1860, s. 3.

Zniknięcie nazwisk poetów Stanisława Trembeckiego i Tomasza Kajeta-na Węgieńskiego Wolski zrekompensował operowej publiczności wzmianką o równie zasłużonym dla polskiej kultury dramaturgu, antrepreneurze i aktorze Wojciechu Bogusławskim, który, choć także na scenie nieobecny, przejął poniekąd niechlubną funkcję szalonego wodzireja przypisaną wcześniej przez Dzierzkowskiego Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu:

DZIDZI (zwracając się do gości)
Ach gdyby jeszcze powiódł się nam
Nasz théâtre d'amateurs!
Bo będzie Bogusławski sam,
Qui est donc connaisseur¹⁹.

IV

Pomimo wszystkich tych kreatywnych przekształceń Wolski potrafił też trzymać się blisko tekstu Dzierzkowskiego i to w miejscach mało na pozór oczywistych. Uważny czytelnik dostrzeże, że pewne pomysły Dzierzkowskiego miały swoje bezpośrednie przełożenie na treść konkretnych ustępów libretta. Docenić należy zwłaszcza próby transformacji literackiej prozy na napisany wierszem tekst arii. Dwa najbardziej frapujące przykłady przedstawiamy poniżej:

Wolski: Aria Kazimierza z I aktu

Od twojej woli, by z niepokoju,
Aby z wąpienia, co w sercu boli,
Błysło mi szczęście w świetlanym zdroju,
Od twojej woli, od twojej woli!
[...]
O! rozpacz jeszcze bluźnić gotowa,
Serce w niej żali się mimo woli;
By je ukoić – **dość tylko słowa**,
A wszak to **słowo** od twojej woli²⁰.

Dzierzkowski

– Wszak wiesz, że **to od ciebie zależy**, –
odpowiedział rozczulony – **słowo jedno**
powiedz, **o jedno słowo** błagam ciebie,
słowo, **od którego zależy cała przyszłość**
moja – i zapłakał dziecinnymi łzami²¹.

¹⁹ Ibidem, s. 33.

²⁰ Ibidem, s. 27.

²¹ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 284.

Wolski: *Aria Hrabiny z II aktu*

Suknio, coś mnie tak ubrała,
 Jakby posąg w greckim stylu,
 Hołdy tyłu, zawiść tyłu
 Będę, będę dziś widziała.
 Suknio moja!... dzięki tobie
 Od dziś dnia w najpierwszym rzędzie
 Salon mój ton dawać będzie,
 Co chce to w sosjecie zrobię²².

Dzierzkowski

Cudowną była w istocie księżna, jak gwiazda
 w mglistej chmurze zawieszona; osobliwie
 dobrze był wyrachowany do jej rysów
 regularnych, liniami greckimi zaokrąglonych,
 przy kibici giętkiej, uginającej, ten strój
 napoły posągowy; wyglądała jak bóstwo
 Homera z mgły Ossianowej wypływające! [...]
 – I wiesz! – mówiła drżącym głosem,
 podnosząc mglisty ogon – wiesz co to
 jest?... to jest muślin indyjski, ten muślin,
 o którym na balu u Hetmanowej Krajczyna
 rozповідаła nam jak o bajce jakiej, jak
 o Feniksie, twierdząc, że go niepodobna
 dostać... Ja go dostałam przecie...²³

Jednak z racji typowych dla poetyki obrazka ograniczonych rozmiarów fabuły i koncentracji narracji na elemencie opisowym Wolski – rzecz rzadko w pracy librecisty spotykana – zmuszony był poszerzyć liczbę wątków i zestaw występujących postaci, co spotkało się z ironiczną uwagą Józefa Sikorskiego, który określił libretto mianem „trzyaktowej historii spódnicy” oraz „komedia raczej, tchnącą niekiedy mocno farsą niż librettem do opery”²⁴. Metamorfozom uległy także sylwetki głównych bohaterów. Pierwowzorem operowej Hrabiny jest co prawda po części wspomniana Księżna S*, „dziewiętnastoletnia wdowa po starym książęciu S*”²⁵, ale *Hrabina* Wolskiego, jako kobieta dojrzała, mająca w otoczeniu nawet swojego osobistego – jak to dosadnie określił Wolski – „cicisbeja” (wł. *cicisbeo*) w osobie Dziędzio²⁶, jest raczej kimś niewiele młodszym od doświadczonej Telimeny niż młodzieńką i naiwną księżną, „piękną czarodziejką”. U Dzierzkowskiego jej rówieśniczką byłaby zatem organizująca bal na cześć króla księżna wojewodzina. Z kolei protoplasta Kazimierza, przybyły

²² *Hrabina. Opera w trzech aktach...*, op. cit., s. 36.

²³ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 286–287.

²⁴ [Józef Sikorski], *Hrabina, opera w trzech aktach, słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7, szp. 115, 118.

²⁵ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 279.

²⁶ *Hrabina...*, op. cit., s. 68: „Przy niej rola Sidzisbeja [sic!], / Choć-em kuzyn, fort, fort śliska”. Za użycie słowa „cicisbej” w formie zniekształconej niekoniecznie odpowiadać musiał chochlik drukarski. Być może był to zabieg mający na celu uśpienie czujności cenzury (w tym przypadku obyczajowej).

z prowincji hrabia Andrzej C*, to młodzieniec ledwie dwudziestoletni²⁷. W tym przypadku niezgodność między dwiema postaciami wynika z ich odmiennego statusu społecznego: w odróżnieniu od hrabiego Kazimierz jest „mizernym szlachetką”. Fakt przeniesienia tej postaci do niższego stanu znacząco zmienia wymowę utworu, gdyż głównym tematem swojego obrazka uczynił przecież Dzierzkowski gorzkie rozczarowania, będące udziałem arystokratycznej młodzieży. Księżnej S* ogromny zawód przynosi długo wyczekiwany bal. Wszystkie marzenia o odniesieniu towarzyskiego sukcesu i zdystansowaniu rywalek, takich jak jej najbliższa przyjaciółka a zarazem najgroźniejsza konkurentka Krajczyna, przyskają w jednej sekundzie po przypadkowym zniszczeniu sukni. Hrabia Andrzej zostaje odrzucony, gdyż nie spełnił jej oczekiwań i jako prowincjusz nie jest w stanie dopasować się do warszawskiej, kosmopolitycznej elity. Ten ostatni, boleśnie zaskoczony próżnością księżnej i głęboko zraniony w swych uczuciach, podejmuje decyzję o wyjeździe za granicę – początkowo będzie usiłował znaleźć pocieszenie w podróżach, później zaś służyć będzie człowiekowi, „który wówczas sławą swoją zapełniał świat cały”²⁸ (jak można się domyślać, chodzi o Napoleona Bonaparte).

Po wielu latach przeżytych za granicą „w środku owych towarzystw wielkiego świata, których ogniskiem był Paryż” (czy chodzi o elity Wielkiej Emigracji?), jako „mąż średniego wieku przetrawiony życiem” hrabia Andrzej powraca do Warszawy, gdzie w trakcie balu natyka się na leciwą Księżną S*, wieczną wdowę, rozczarowaną chłodem światowego życia i obojętnością jej dotychczasowego towarzystwa, która „już nadaremnie zwracała się do marzeń niepowrotnych w jej wieku”²⁹ (to jest do marzeń o miłości i zamążpójściu). Podobne losy stają się poniekąd udziałem operowego Kazimierza: i on przecież, po incydencie przypadkowego zniszczenia drogocennej sukni, opuszcza Warszawę i wyjeżdża za granicę. Warto zauważyć, że u Dzierzkowskiego rozczarowania hrabiego Andrzeja C*, jego powrót do kraju po latach emigracji oraz finałowe spotkanie z Księżną S* stają się pretekstem do sformułowania głęboko refleksyjnej puenty:

[...] [Hrabia] obojętnym wzrokiem, który tyle rzeczy widział, powlókł po twarzy tak sobie znajomej, i serce jego nic nie przemówiło. Księżna S* zadrżała na widok jego. [...] Westchnienie niesłychane i nieuważane znikło w odgłosie pierwszych taktów muzyki

²⁷ J. Dzierzkowski, *Suknia balowa*, op. cit., s. 279.

²⁸ Ibidem, s. 288.

²⁹ Ibidem, s. 288–289.

balowej, gdy hrabia Andrzej przystąpił z grzecznym ukłonem, i prosił kuzynkę o rękę – do poważnego tańca polskiego!...³⁰

W tym krótkim opisie tańczonego podczas balu poloneza, nasuwającym oczywiste skojarzenia z finałową sceną mickiewiczowskiej epopei, zawarte zostało ideowe przesłanie obrazka Dzierzkowskiego: „poważny polski taniec” nie tylko w oczywisty sposób kontrastuje zarówno z „dionizyjską” muzyką tańców bałowych, zagłuszających „groźne ryki nad głową wiszącego wulkanu”, jak i tych tańczonych na grobie ojczyzny. Staje się metaforą dojrzałości, którą dwoje arystokratycznych bohaterów osiągnęło za cenę pasma gorzkich rozczarowań (można by w tym miejscu powtórzyć Koheletową frazę, że mądrość osiąga się zawsze za cenę cierpienia).

Wolski zrezygnował ze stworzenia w operze tak ambitnego epilogu w imię zachowania *happy endu*, wymuszonego przez komiczno-operowe konwencje. Kazimierz nie musi zatem na koniec adorować swojej arystokratycznej urodzicielki (którą zdobyte doświadczenia nie wzbogacają darem mądrej pokory wobec losu). Od początku ma obok siebie skromną Bronię (jak to ujął Sikorski, „prościuchne dziecko”), wnuczkę pocziwego starego szlachcica Chorążego, uosobienie kobiecego ideału, a zarazem wcielenie cnót patriotycznych. Wieńczący dzieło chóralny toast ku czci młodej pary, podsumowujący w nieco banalny sposób ukazaną na scenie fabułę, nawiązuje oczywiście do konwencji *vaudeville final*. Ale nie tylko o odwołania do tradycji gatunkowych *opéra comique* tutaj chodzi. Powtarzana formułka *Kochajmy się* to także delikatny ukłon w stronę *Pana Tadeusza*.

Refleksyjne przesłanie niesione przez antytetyczny charakter „poważnego polskiego tańca” nie zostało jednak przeoczone przez Moniuszkę. Na początku trzeciego aktu kompozytor umieścił swojego najsłynniejszego poloneza, wprowadzającego publiczność w nastrój głębokiej, melancholijnej zadumy i obnażającego ideową pustkę wszystkich wcześniejszych epizodów rozgrywających się w arystokratycznych salonach.

* * *

Podobnie jak w *Halce*, także w *Hrabinie* Wolski pozostał sobą i śmiało wyeksponował elementy krytyki społecznej. Ukryte w operze, zainspirowane przez obrazek Dzierzkowskiego refleksje nad przyczynami upadku Rzeczypospo-

³⁰ Ibidem, s. 289.

litej dobrze odczytał bodaj tylko Sikorski, najwybitniejszy zapewne i najbardziej przenikliwy współczesny Moniuszce warszawski krytyk muzyczny. Być może jako jedyny z ówczesnych komentatorów zadał sobie trud zapoznania się z pierwowzorem literackim, skonfrontowania go z librettem i odczytania ideowego przesłania pracy Wolskiego³¹. Do zawartych przez librecistę odniesień do obecnego w polskiej literaturze porozbiorowej toposu tańca na grobie ojczyzny odniósł się jednak z wielką dezaprobatą, czego wyrazem stała się często cytowana wypowiedź:

[...] wolelibyśmy, by nam bez potrzeby nie przypomniano roli smutnej i poniżającej, jaką część ówczesnego społeczeństwa odgrywała; tym więcej, że ona z mnóstwem innych nieprzyjemnych wspomnień się wiąże – a jako przechodnia, wyjątkowa, nieosobliwie się przyczynia do przedstawienia naszego obyczaju; ale zaprzeczyć jej istnienia nie możemy³².

Sikorski nie tyle może nie zasmakował w zaproponowanych przez Wolskiego aluzjach literackich i ukrytych komentarzach politycznych, ile uznał prawdopodobnie, że początek roku 1860 nie był dobrym momentem na rozdrapywanie tych starych, bolesnych ran. W Warszawie musiał być już wówczas zauważalny wzrost politycznego napięcia, który będzie podgrzewał atmosferę protestów, rok później doprowadzi do dwóch krwawo stłumionych przez carat manifestacji i ostatecznie skutkował będzie ogłoszeniem stanu wojennego. Trudno jednoznacznie ocenić, czy w nieodległej przyszłości krytykowi bardziej przypadły do gustu libretta Chęcińskiego, pisane „ku pokrzepieniu serc” i niewiążące się z owym „mnóstwem innych, nieprzyjemnych wspomnień”. Dokładne przeanalizowanie tych kwestii wypada odłożyć do czasu napisania kolejnego moniuszkowskiego eseju.

Bibliografia

Źródła

Bielawski J., *Natręci*, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2015, nr 3–4, s. 37–84.
Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin 1764–1777, wstęp i oprac. Ch. de Mouÿ, Paris 1875.

³¹ Przegląd recenzji prasowych i ich obszerne cytaty przytacza Rudziński w: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. 2, Kraków 1961, s. 238–253.

³² [Józef Sikorski], *Hrabina...*, op. cit., szp. 116, podkr. autora recenzji.

- [Dzierzkowski J.], *Powieści Józefa Dzierzkowskiego w pierwszym zupełnem wydaniu*, Lwów 1875.
- [Sikorski J.], *Hrabina, opera w trzech aktach, słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, „Ruch Muzyczny” 1860, nr 7, szp. 115, 118.
- [Wolski W.], *Hrabina. Opera w trzech aktach. Słowa Włodzimierza Wolskiego. Muzyka Stanisława Moniuszki*, Warszawa 1860.

Literatura przedmiotu

- Chruściński K., *Józef Dzierzkowski. Pisarz i działacz polityczny okresu międzypowstańcowego (1831–1863)*, Gdańsk–Wrocław 1970.
- Przybylski R., *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, Warszawa 2003.
- Rudziński W., *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. 2, Kraków 1961.
- Szumańska J., *Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 4, s. 87–112.
- Zieziula G., *Dzieła operowe*, w: *Moniuszko. Compendium*, red. R.D. Golianek, Kraków 2020.
- Zieziula G., *Moniuszko i Paryż*, „Muzyka” 2013, nr 3, s. 75–91.

Grzegorz Zieziula, A seemingly failed work: Włodzimierz Wolski and Stanisław Moniuszko's *Hrabina* [The Countess] as a creative operatic adaptation of Józef Dzierzkowski's "Novel"

The article examines the three-act opera *Hrabina* [The Countess], the second and last case of collaboration between the composer Stanisław Moniuszko and the writer Włodzimierz Wolski. The starting point is an analysis of Józef Dzierzkowski's 'novel' (in fact, a short story) *Suknia balowa* [The Ball Gown], the literary source for the libretto. This is followed by a detailed examination of the complex transformations – both in narrative structure and in ideological content – that Dzierzkowski's original plot underwent after Wolski's adaptation. The comparison of Dzierzkowski's short story with Wolski's libretto, presented here for the first time and hitherto absent from the scholarly literature, demonstrates that contemporary press criticism, which deemed *Hrabina* a failed work was motivated less by artistic considerations than by diverging views on the legitimacy of stark reckonings with the recent national past.

Keywords: Stanisław Moniuszko, Włodzimierz Wolski, Józef Dzierzkowski, Stanisław August Poniatowski, Polish opera, *Hrabina* [The Countess], libretto, operatic adaptation, Józef Sikorski, opera reception, opera criticism, 19th century

Słowa kluczowe: Stanisław Moniuszko, Włodzimierz Wolski, Józef Dzierzkowski, Stanisław August Poniatowski, opera polska, *Hrabina*, libretto, adaptacja operowa, Józef Sikorski, recepcja opery, krytyka operowa, XIX wiek

Grzegorz Zieziula – absolwent polonistyki i muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, profesor w Instytucie Sztuki PAN, redaktor kwartalnika „Muzyka”. Autor publikacji dotyczących polskiej kultury muzycznej „długiego XIX wieku” i XIX-wiecznych poloników operowych, w tym książek *Toute ma vie est dans mon art. Francuskie listy księcia Józefa Poniatowskiego w kontekście jego biografii i działalności kompozytorskiej* (NIFC, Warszawa 2022), *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku* (NIFC, Warszawa 2020), wydawca edycji krytycznych i faksymilowych oper Józefa Elsnera, Stanisława Moniuszki i Władysława Żeleńskiego, redaktor i współautor kilku prac zbiorowych, a także pomysłodawca i współorganizator corocznych sympozjów historyków muzyki drugiej połowy XVIII i XIX wieku. W ubiegłym roku opublikował edycję krytyczną młodzieńczej opery Moniuszki *Die Schweizerhütte* oraz artykuł zawierający nowe ustalenia dotyczące *Sonaty b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina. W tym roku planowana jest publikacja obszernego zbioru korespondencji rodziny Żeleńskich w jego opracowaniu.