

MAŁGORZATA SOKALSKA

WANDA – MIĘDZY MISTERIUM A LIBRETTEM*

Operowe filiacje twórczości Norwida to temat wciąż nie w pełni rozpoznany i kryjący kilka niepodjętych jeszcze tropów interpretacyjnych jego pisarstwa, zwłaszcza zaś bogatej dramaturgii. Zwraçała uwagę na tę wartą wypełnienia lukę Elżbieta Nowicka, zgłębiając tajemnicę libretta, które Norwid miał napisać do muzyki Antoniego Kątskiego. Badaczka stwierdziła nawet istnienie

ogromnej dysproporcji między bogatymi badaniami nad twórczością Norwida a brakiem refleksji nad jego związkami z operą. [...] Wczesna głuchota i towarzysząca Norwidowi przez całe życie bieda jakby nałożyły pieczęć milczenia na tę kwestię. [...] ślady operowe [...] odnaleźć równie trudno [jak teatralne – przyp. M.S.]. A jednak natrafiamy na nie całkiem często, choć jest to obecność ukryta [...]¹.

Jednym z argumentów przemawiających za przyjrzeniem się temu zagadnieniu jest – zdaniem Nowickiej – „muzyczność partii śpiewanych *Wandy* i *Krakuśa*”². Sama ta wzmianka wydaje się odpowiednią zachętą do podjęcia tropu, kompleksowe badania tematu musiałyby jednak objąć bardzo szeroki materiał i siłą rzeczy przerodzić się w ujęcie syntetyczne³, które dopełniłoby w istotny sposób panoramę zagadnienia inspiracji operowych w literaturze XIX w. Z pewnością potrzebna byłaby w tych poszukiwaniach związków Norwida z operą ogromna doza ostrożności. W przeciwieństwie do jawnego charakteru flirtu

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

¹ E. NOWICKA, *Zapiscane w operze*, Poznań 2012, s. 204.

² Tamże.

³ Odnotować należy, że po części rekonesans tej tematyki został już dokonany, w studium E. Lijewskiej, *Norwid idzie do opery* („Studia Norwidiana” 33(2015), s. 161-169). Warto również sięgnąć po rozprawę I. Sławińskiej, systematyzującą zagadnienie stosunku Norwida do teatru przez pryzmat używanej przezeń leksyki teatralnej. Zob. I. SŁAWIŃSKA, *O terminologii teatralnej Norwida. Szkic problematyki badawczej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, zwił. s. 75-76.

z teatrem operowym, jaki prowadzili Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński czy Juliusz Słowacki – cytując konkretne dzieła, komentując je w listach lub chociaż wspominając o swojej bytności w teatrach operowych⁴ – w przypadku Norwida dowody tej relacji mają charakter raczej poszlakowy⁵. Z tego też powodu postanowiłam dla przeprowadzenia niniejszej próby komparatystycznej wybrać tekst, który, jak się wydaje, jest w najmniejszym stopniu obciążony ryzykiem błędu, ponieważ wskazywany był już uprzednio jako ten, który z operą ma coś wspólnego. Co więcej, *Wanda* otwiera przed badaczem jeszcze inną ciekawą perspektywę interpretacji, dzięki możliwości jej porównania z powstałymi w XIX w. librettami adaptującymi znaną krakowską legendę dla potrzeb opery. Trzeba przyznać, że dysponujemy tu wcale pokaznym, acz specyficznym materiałem. Pomimo bowiem wyraźnego wzięcia, jakim cieszyła się Wanda wśród twórców dziewiętnastowiecznych librett⁶, pewnej wręcz uporczywości, z jaką temat ten powracał w operowych planach kolejnych pokoleń, popularność wątku nie przełożyła się ani na powodzenie sceniczne tych adaptacji, ani – niestety – na ich sukces artystyczny.

Wśród poświęconych postaci Wandy dzieł związanych z teatrem operowym wymienić należy kolejno: niezachowaną i zapewne nienapisaną w całości *Wandę* z librettem Ludwika Adama Dmuszewskiego i muzyką Karola Kurpińskiego (1819)⁷; *Wandę. Operę poważno-tragiczną w 4ech aktach z fantastycznym baletem i chórami ukrytymi*, której istnienie ogranicza się do rękopiśmiennej kopii libretta pióra Gustawa Olizara, muzykę zaś miał stworzyć, ale ostatecznie tego nie zrobił Stanisław Moniuszko (przed 1858)⁸; pięcioaktową czeską *Wandę*

⁴ Szerzej na ten temat zob. M. SOKALSKA, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009.

⁵ E. NOWICKA, *Zapísane*, s. 205.

⁶ Należy pamiętać o tym, że popularność Wandy jako bohaterki librett nie zrodziła się samoistnie, ale jest konsekwencją uprzedniej sławy tej postaci w tragedii (o czym będzie jeszcze mowa w dalszych partiach niniejszej rozprawy) i epice. Zob. R. DĄBROWSKI, *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2015 (zwł. rozdz. „«Wanda, królowa sarmacka»” – próba epopei”). Wszystkie dzieła inspirowane legendą omawia H. Mortkowicz-Olczakowa w: *Podanie o Wandzie: dzieje wątku literackiego*, Warszawa 1927.

⁷ Fragmenty libretta opublikowano w „Pamiętniku Lwowskim” 1(1819), nr 6.

⁸ Bolesław Łopuszański notuje, że w 1857 r. Olizar nawiązał współpracę z „Ruchem Muzycznym”, co skutkowało jego zbliżeniem do Moniuszki – daleko zresztą z nim spowinowaczonego – którego libretto *Halki* przełożył na język włoski i wówczas powziął pomysł współpracy przy operze o Wandzie. Zob. B. ŁOPUSZAŃSKI, *Gustaw Olizar*, PSB, t. XXIII/4, z. 99, Kraków 1979, s. 809. Bliższe okoliczności tej współpracy, do której ostatecznie nie doszło, odtworzyć można na podstawie marginalnych uwag rozsianych po monografii Moniuszki pióra Witolda Rudzińskiego. Propozycję napisania opery o Wandzie – jako o przeciwieństwie Halki, a zatem

(*Vanda*) z librettem Vaclava Beneša-Šumavský'ego i Františka Zakrejša oraz muzyką Antonína Dvořáka (1876) – jedyną w tej grupie ukończoną, wystawioną i nawet nagraną, acz cieszącą się więcej niż umiarkowanym powodzeniem wśród odbiorców⁹. Dodać do tej listy należy pochodzące z tego samego roku co opera Dvořáka muzyczne opracowanie tragedii Franciszka Wężyka *Wanda córka Krakusa*, skomponowane przez Kazimierza Hofmana i jako ostatnią w tej grupie, pozostałą w rękopisie *Wandę. Operę w 4 aktach* z librettem Władysława Bełzy i muzyką Henryka Jareckiego (1881)¹⁰.

Fakt, że żadne z wymienionych wyżej polskich librett o Wandzie nie miało okazji sprawdzić się jako podstawa wystawionej na scenie opery, choć dowodzi po części słabości i drugorzędnego charakteru omawianych utworów, nie powinno zniechęcać do ich rozpatrywania jako kontekstu dla misterium Norwida. Więcej nawet: właśnie to, że powstały jako libretta, ale nie przeszły próby operowej praktyki, nie zostały zweryfikowane przez muzykę, interpretację wokalną i in-

bohaterce czystej, dziewiczej i wyidealizowanej, która poświęca życie (kończąc identycznie jak Halka – samobójczym skokiem do rzeki) dla wyższych celów – jako pierwszy podsunął Moniuszce wileński znajomy i korespondent, Seweryn Römer. Zob. W. RUDZIŃSKI, *Stanisław Moniuszko*, cz. 1: *Studia i materiały*, Kraków 1955, s. 160. Temat Wandy wrócił do Moniuszki wraz z gotowym librettem, które otrzymał od Gustawa Olizara w latach warszawskich (Rudziński nie precyzuje, w którym dokładnie roku libretto dotarło do kompozytora, posługując się tym ogólnikowym datowaniem; zob. tamże, s. 252, fragment przypisu 42). Z Olizarem Moniuszko spotkał się podczas podróży zagranicznej w 1858 r., więc niewykluczone, że to wówczas pomysł opery o Wandzie nabrał pewnych rumieńców. Olizar, jak można sądzić z korespondencji, był niezbyt mile widzianym przez skromnego kompozytora współpracownikiem – narzucającym się, gotowym udzielić tego samego libretta również innemu muzykowi (wzmianka o możliwym powstaniu kompozycji Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego) i wreszcie nachalnie nakłaniającym kompozytora do rozgłaszania, że pracuje nad *Wandą*. Zob. W. RUDZIŃSKI, *Stanisław Moniuszko*, cz. 2, Kraków 1961, s. 173. Moniuszko najprawdopodobniej podjął w ostatnim etapie swojego życia pracę nad muzyką do *Wandy*, ale była to jeszcze inna sztuka – czteroaktowy dramat wierszem *Wanda (Krakusowa córka)* napisany przez Józefa Grajnera. Zob. tamże, s. 174 i 211, przypis 21.

⁹ Piotr Kamiński napisał o niej, że „Wspaniała kunszt symfoniczny Dvořáka słyszeć w uwerturze, która składa obietnice, jakich opera nie zdoła dotrzymać”. P. KAMIŃSKI, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Kraków 2008, s. 386.

¹⁰ Libretto tej opery znajduje się w archiwach wrocławskiego Ossolineum. Stanisław Niewiadomski w artykule napisanym po śmierci kompozytora wymienił *Wandę* z librettem Bełzy jako partyturę pozostałą w rękopisie artysty, ale nigdy niewykonaną. Zob. S. NIEWIADOMSKI, *Henryk Jarecki (wspomnienie pośmiertne)*, „Gazeta Muzyczna” 1919, nr 7, s. 53. Rękopis libretta zawiera wstęp Bełzy, w którym ten dość szczegółowo opisuje okoliczności nawiązania współpracy z Jareckim. Informacje te poszerza nieco Julian Maślanka, omawiając w zarysie akcję libretta i zwracając uwagę na jego nietuzinkowy układ. Zob. J. MAŚLANKA, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1990, rozdz. „Opera i dramat o Wandzie”, s. 323-325.

scenizację, czyni je idealnym materiałem porównawczym. Napisane zostały bowiem jako teksty do śpiewania, z zachowaniem zasad, które ich autorzy uważali za nieodzowne dla libretta operowego, a jednocześnie pozostały jedynie tekstami papierowymi, wiodącymi pół-żywot ani dzieła literackiego, ani elementu dzieła synkretycznego. Z grupy tej wyłączyć jedynie należy *Wandę* Hofmana, której status jako dzieła operowego wymaga krótkiego komentarza – istotnego z punktu widzenia specyfiki teatru muzycznego w epoce, w której Norwid tworzył własną wersję legendy. *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN* notuje w haśle poświęconym kompozytorowi, że „[...] grano też ówczesnie jego operę *Wanda córka Krakusa* (1876, słowa F. Wężyka)”¹¹. Również Jan Michalik, odnośnie do działalności Hofmana jako dyrektora krakowskiej operetki, stwierdza, że „Tragedię Franciszka Wężyka *Wanda* [...] tak nasycił muzyką, że przybrała kształt opery”¹². Należy jednak zwrócić uwagę na to, że praktyka dodawania ilustracji muzycznych, nawet umuzyczniania poszczególnych partii dramatu (zwłaszcza chórów i monologów pasujących jako arie lub recytatywy), była w tej epoce powszechna, ale nie sposób dzieł objętych tym procederem uznać od razu za opery. Szeroko zjawisko to analizowała ostatnio Anna Wypych-Gawrońska¹³. Pomimo zatem wprowadzenia pewnych modyfikacji tekstu, podstawę dramatyczną wersji Hofmana traktować należy jedynie jako formę wariacji na temat dzieła Wężyka, nie zaś jako samodzielne libretto – jako takie bowiem tekst ów nie zaistniał.

Norwidową *Wandę* można więc z jednej strony lokować w przestrzeni badań interdyscyplinarnych, widząc w niej dzieło „muzyczne”, czyli powiązane z estetyką teatru operowego, zachęcające, by szukać, wspomnianej przez cytowaną na wstępie Nowicką, ukrytej obecności śladów operowych. Z drugiej zaś strony,

¹¹ Hoffman Kazimierz, [w:] *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, t. IV, Warszawa 1967, s. 712.

¹² J. MICHALIK, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004, s. 522. Wcześniej badacz również posługuje się przykładem *Wandy* dla scharakteryzowania osobliwej praktyki ówczesnego teatru operetkowego: „Szczególna przygoda spotkała *Wandę* Franciszka Wężyka; tragedię przerobiono na popularny obraz historyczny, ze śpiewami i muzyką”. Tamże, s. 463. Zofia Chechlińska charakteryzuje muzykę sceniczną pisaną przez Hofmana jako prostą, wpadającą w ucho, utrzymaną w niewyszukanym skalach muzycznych i nawiązującą do melodyki i rytmiki polskich tańców narodowych. Nietrudno zatem wyobrazić sobie *Wandę* jako wiązanekę krakowiaków, kujawiaków i polonezów. Zob. Z. CHECHLIŃSKA, *Hofman Kazimierz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. hij, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 261.

¹³ Zob. A. WYPYCH-GAWROŃSKA, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1-2, Częstochowa 2015 (na temat *Wandy* zob. cz. 1, s. 201-202) oraz TAŹ, *Opera w polskim teatrze dramatycznym od końca XVIII do początku XX wieku*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016.

tłem dla tej lektury jest bogata reprezentacja tematu w librettach operowych, co uzupełnia oczywisty kontekst, jakim jest dla *Wandy* klasycystyczna tragedia¹⁴. Pośrednio – choć to już zupełnie inna historia – trwałości tego powiązania postaci Wandy z librettem operowym dowodzić mogłaby pierwsza zwieńczona sukcesem dramatyczna próba Stanisława Wyspiańskiego, *Legenda I*, która powstała jako libretto wyobrażonej przez artystę opery. W ten sposób pod koniec XIX wieku Wanda, dzięki Wyspiańskiemu, miała szansę odezwać się Wagnerowskim głosem nowej operowej estetyki, ukazać się w blasku idei *Gesamtkunstwerk*.

W *Wandzie* Norwida stosunkowo łatwo wskazać te elementy, które pozwalają mówić o jej muzyczności, w perspektywie zaś formy dramatycznej utworu – o możliwych inspiracjach librettem operowym. Wystarczy przyjrzeć się spisowi postaci, w którym widnieje aż osiem chórów oraz dwie osoby o śpiewaczej profesji, skald i Bojan. I jeśli oczywiste jest, że artyście mogło zależeć na wystylizowaniu dramatu o *Wandzie* na tragedię antyczną¹⁵ – stąd początek tekstu rozwija się w rytm dialogu między pierwszym z chóru oraz chórem, a zatem między koryfeuszem i postacią zbiorową, która towarzyszyć będzie akcji scenicznej – to przecież równie uderzające okazuje się to, że w zwięzłej, zamkniętej w szczęściu obrazach całości, chór traci swą tragiczną homogeniczność, a wraz z tym oddala się od antycznego wzorca. Określona mianem chóru zbiorowość dzieli się i specjalizuje – narodowościowo (niemiecki chór runników i polskie chóry wieśniaków, znachorów itp. – zostały oddzielone od siebie również w wykazie postaci), społecznie (np. chór wieśniaków i wójtów) oraz zawodowo (m.in. chór siewców, owczarzy, łowców). Osobliwość tego podziału zdumiewa zwłaszcza wtedy, gdy uświadomimy sobie tautologiczny charakter rozróżnienia chóru wieśniaków, a obok nich piastów, siewców, owczarzy i wójtów, a więc postaci niejako zawierających się w grupie chłopskiej. W obrazie szóstym, dla którego wszystkie te zbiorowości chóralne zostały powołane do istnienia, pojawiają się jeszcze inne gromady: baby, dziatwa, czudy, dziewczki, wieszczce. Także tutaj widać ślady antycznej postaci przewodnika chóru – pełni tę funkcję Przedni-starzec, który ogłasza ideę usypania kopca, a potem relacjonuje pojawienie się Wandy. Zamiast

¹⁴ Temat ten oczywiście był szeroko komentowany w polskich badaniach. Zob. m.in. M. INGLÓT, *Norwida chrześcijańska reinterpretacja legendy o Wandzie na tle polskiego dramatu pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] TENŻE, *Drogami pielgrzyma. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszca”*, Lublin 2007, s. 127-153. Warto podkreślić, że rodzajowa odrębność tragedii – choćby w wypadku dzieła Wężyka, o którym była mowa już powyżej – jest co najmniej wątpliwa, skoro dla dzisiejszych badaczy, a zapewne w sporej części i dziewiętnastowiecznych odbiorców, wzbogacona o stawki muzyczne jego *Wanda* stanowiła *quasi*-operę.

¹⁵ Pisała o tym już Z. Szmydtowa w studium *O misteriach Cypriana Norwida* (Warszawa 1932, s. 31-34), rozważając źródła inspiracji *Wandy*.

jednak tragicznego chóru wyobrazić sobie powinniśmy raczej zróżnicowaną, polifonicznie skomponowaną mieszaninę głosów (niższych i wyższych, starszych i młodszych, kobiet, mężczyzn i dzieci). Z tej chóralnej wielości tworzy się nie tylko akustyczne otoczenie finalnego wystąpienia Wandy, ale przede wszystkim – w przypominający ówczesne efekty operowe sposób – wyreżyserowana została dzięki chórom dramaturgia całej sceny, ze stopniowanym napięciem i mocnym punktem kulminacyjnym¹⁶. Warto chyba wspomnieć i o tym, że nie ma na samym końcu dramatu charakterystycznej dla tragedii pieśni chóru na wyjście.

Zestawienie misterium Norwida z wczesnymi, klasycyzującymi tragediami o Wandzie autorstwa Tekli Łubieńskiej (1806) i Franciszka Wężyka (1826) pozwala zauważyć, że w obu dramatach chór pełni bardzo ograniczoną rolę; postacie zbiorowe pojawiają się tam incydentalnie i najczęściej ograniczają się do funkcji dekoracyjnych. U Łubieńskiej na przykład w akcie III odbywa się *quasi*-sejmowa rada, w której to scenie wymienieni wśród obecnych zostali Panowie Radni, Niewiasty i Służba Królowej, żadna jednak z tych zbiorowości nie zabiera bezpośrednio głosu. Rytygier¹⁷ pojawia się przed obliczem Wandy w otoczeniu Rycerzy Germanów, ale i oni nie odzywają się jako postać zbiorowa. Analogicznie przedstawia się sytuacja u Wężyka, w którego tragedii bohaterom na scenie towarzyszą orszaki służących czy rycerzy, które to zbiorowości pozostają jednak nieme i nie pełnią funkcji choćby zbliżonej do tej, jaką chórowi przypisywała tragedia antyczna¹⁸. Tymczasem w librettach oper o Wandzie właśnie

¹⁶ Na początku sceny chóry prezentują swoją odrębność wymieniając dary, które przynoszą, by stworzyć rytualny kopiec; każda grupa składa w ofierze to, co jest właściwym jej dobrem, owocem pracy. Potem, jak informują didaskalia, śpiewy poszczególnych grup trwać mają nadal, towarzysząc podwyższaniu kopca, tyle że odleglejsze i cichsze. Na ich tle kolejne postacie zbiorowe w krótkich i urywanych kwestiach oddają gwarny charakter zbiorowiska, w którym każdy mówi coś innego.

¹⁷ Imię niemieckiego księcia w niemal każdym omawianym tekście użyte zostało w odmiennym brzmieniu, dlatego stosuję zasadę posługiwania się wariantem właściwym dla danego utworu.

¹⁸ Na przykład w scenie IV aktu I, która ma wyraźnie zbiorowy charakter (biorą w niej udział Wanda, Skarbimir, Władcyboj, Arcykapłan, Kapłani, Starszyzna, Rycerstwo, Lud, Poseł Samomira króla W. Morawy z orszakiem oraz Poseł Rytygiera z orszakiem), tylko raz sięgnął Wężyk po możliwość, jaką daje tak wielkie zgromadzenie i kazał „Głosem powszechnym” wypowiedzieć kwestię: „Dla Wandy żyć i ginąć wszyscyśmy gotowi”, potem jednak głos oddany został Jednemu z Kapłanów, a reszta obecnych milcząco przygląda się scenie. F. WĘZYK, *Wanda. Tragedia w 5 aktach*, Kraków 1826, s. 15. Warto przywołać w tym miejscu znamiennej opinii B. Czwórnóg-Jadczak, omawiającej okoliczności powstania dramatu Wężyka Zwraca ona uwagę na tę samą scenę jako dowód implikowanej widowiskowości dzieła, będącej jej zdaniem śladem... inspiracji operowych! Zob. B. CZWÓRNÓG-JADCAK, *Twórczość*

sceny zbiorowe okazują się cechą wspólną, dominantą estetyczną sytuującą je na tle szeroko rozumianej tradycji opery w stylu *grand*. Już w jedynym opublikowanym fragmencie libretta Dmuszewskiego rozwija się wspaniała scena zbiorowa, w której wypowiedzi Wandy wspierane są głosem chóralnym, chór ma także własne partie, które czynią go istotnym elementem w konfrontacji między królową i Rytygierem. Zauważyć tu możemy tak oczywiste – i występujące potem również u Norwida – sposoby kształtowania partii chóralnych oparte na schemacie refrenicznych powtórzeń¹⁹. Co więcej, w scenie biorą udział nie jeden, ale dwa chóry, których kontrast, przy zachowaniu pełnej analogii formalnej i nawet powtórzeń poszczególnych słów, wykorzystany został jako efekt zamykający scenę: Polacy śpiewają zwrotkę o patriotycznej obronie kraju („Królowo, za twym rozkazem / Uzbroim piersi żelazem. / Niech zdrzy napastnik srogi, / Co znieważył nasz naród i słowiańskie Bogi!”)²⁰, Markomanowie deklarują chęć zniszczenia polskiego narodu („Książę, za twoim rozkazem / Zbrojni zwyciężskim żelazem, / Przez bój i krwawy i srogi, / Zniszczymy ten dumny naród i słowiańskie Bogi!”)²¹.

Sceny chóralne mają także znaczny udział w librettach Olizara i Bełzy. Oba dzieła rozpoczynają się ludowymi obrzędami. U Olizara jest to święto Rękawki, któremu wedle didaskaliów w muzyce miała towarzyszyć wyraźna krakowska, ludowa stylizacja²². Z kolei w librecie Bełzy akt I rozpoczyna się sceną świętojańskiej zabawy nad Wisłą i obrzędowymi pieśniami chórów męskich i żeńskich. Nawet opera Dvořáka zaczyna się sceną zbiorową, chórem zgromadzonych nad Wisłą dziewcząt, które zbierają kwiaty na łące i towarzyszą Wandzie, śpiewając pieśń o świecącym majowym słońcu²³.

Franciszka Wężyka (1803-1830) – konteksty środowiskowe: Kraków; tragedia o Wandzie „co chciała Niemca”, [w:] Z problemów preromantyzmu i romantyzmu. Studia i szkice, red. A. Aleksandrowicz, Lublin 1991, s. 86-87, 94-95. O widowiskowości dramatów Wężyka badaczka pisała także w Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Wężyka (Lublin 1994, s. 82-83, 85-86).

¹⁹ Dwukrotnie chór śpiewa „Napastnika i tyrana / Wolna Polska nie uzna za swojego Pana!” L.A. DMUSZEWSKI, *Wanda*, (fragm.), „Pamiętnik Lwowski” 1(1819), nrb, a. I, scena 8, s. 528.

²⁰ Tamże, s. 530

²¹ Tamże, s. 530-531.

²² Przekomarzanie chórów zaplanowane zostało jako ich dialog, początkowo prezentujący rozbieżne stanowiska, w końcu jednak objawiający się wspólną pieśnią zachęcającą do zabawy, w której jednocześnie uczczona miałaby zostać pamięć zmarłego Kraka.

²³ „Slunko svítí, slunko hřeje, / Svantovít dal máj, /zelený se pažit skvěje, / v srdci blahý ráj“. V. BENEŠ-ŠUMAVSKÝ, F. ZAKREJŠ, *Vanda* (libretto), <http://www.antonin-dvorak.cz/en/vanda-libretto1> [dostęp: 17.07.2016].

Ten wspólny libretto o Wandzie obyczaj rozpoczynania dzieła scenami chóralnymi²⁴ znajduje oddźwięk w misterium Norwida – we wspomnianym obrazie pierwszym, w którym chór, gromada ludowa, dopomina się o wieści z Wawelu i wyjaśnienie powodów dziwnego zachowania Wandy. Fakt ów ma dwojakie znaczenie; wiąże się z regułami budowy libretta operowego, gdzie rozpoczynanie chóralnym *tutti* było czymś powszechnie spotykanym, początek opery bowiem, podobnie jak jej finał, był miejscem o szczególnym znaczeniu i dla uzyskania odpowiedniego skupienia widzów często posiłkowano się właśnie scenami zbiorowymi dla efektownej ekspozycji akcji²⁵. Nie wszystkie jednak opery rozpoczynano w ten sposób – i tu wskazać należy drugie znaczenie owego faktu. Użycie chóru od pierwszych scen podkreśla jego wagę jako postaci zbiorowej. O ile w operze wynika to głównie z konwencji²⁶, jest często spotykane w dziełach o tematyce historycznej, o tyle w przypadku dramatu Norwida za tym formalnym zwyczajem kryje się wiele ważnych znaczeń, które poeta wykorzystał dla podkreślenia aspektu wspólnotowego, ważnego i w planie narodowej, i misteryjnej lektury dzieła.

Nie tylko obecność chórów, ale też rozplanowanie obrazów misterium Norwida przywodzi na myśl układ libretta opery. Mam tu na myśli podział obrazów na te o charakterze zbiorowym, z mocno zarysowanymi partiami chóralnymi, i te bardziej kameralne, solowe. We wszystkich omawianych przykładach librett o Wandzie, a jest to tendencja szersza, obejmująca praktycznie cały XIX w. aż do Wagnera, libreciści starali się zachować względną równowagę między sce-

²⁴ We wszystkich wspomnianych librettach po scenach zbiorowej zabawy następuje zmiana nastroju. U Olizara powagę w scenie II wprowadza wystąpienie Arcykapłana, przypominającego o symbolicznym ślubie, który złożyła Wanda dla dobra swojego ludu i którego musi dochować, by nie narazić się na zemstę bogów. U Bełzy z kolei w scenie rozmowy Wandy i Dziwy rysuje się przyszła akcja miłosna: Dziwa zdradza, że zakochała się w Niemcu Walterze, zaś Wanda wspomina, że i ona niegdyś kochała, ale jako królowej to uczucie jest jej zabronione. Wanda u Dvořáka skarży się natomiast na swoją kobiecą samotność, sieroctwo i słabość. We wszystkich więc wypadkach królewska samotność Wandy, odebranie jej prawa do miłości – stają się elementem skonfrontowanym z żywiołowością głosów zbiorowych i tematu pieśni chóralnych.

²⁵ Typowym rozwiązaniem jest zresztą dialog chórów lub chóru z postaciami solowymi, w toku którego wyjaśnione zostają okoliczności, w jakich osadzona jest akcja. Przykłady tego typu rozwiązania dramaturgicznego można mnożyć – np. wiele z oper Gaetano Donizettiego (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Lucrezia Borgia*, *Parisina*, czy *Lucia di Lammermoor*).

²⁶ Mam tu na myśli także konwencję w czysto technicznym znaczeniu, dotyczącą równowagi formy operowej, w której ciężar pierwiastka solowego był równoważony scenami zbiorowymi. Wymienione wyżej opery trudno uznać za eksponujące rolę zbiorowości (inaczej niż typowe dzieła *grand*, w rodzaju *Roberta diabła* G. Meyerbeera czy *Niemowy z Portici* D.F.E. Aubera).

nami solowymi i zbiorowymi. Przede wszystkim zaś, z uwagi na niezbędną dynamikę opery, w której czynnikiem utrzymującym uwagę widza w napięciu jest między innymi kontrast i zmiana (dialektyka arii i recytatywu, śpiewu solowego i zbiorowego, scenicznego ruchu i momentów zatrzymania akcji), istotna jest przemienność różnego typu form śpiewu oraz obsady. Do takich stereotypowych cech budowy libretta operowego w epoce należy również wyrazistość finałów poszczególnych aktów, zawierających wydarzenia kulminacyjne dla akcji i niezadko opierających się na wykorzystaniu możliwości płynących ze scen zbiorowych. Trudno oczywiście w odniesieniu do Norwida mówić o finałach obrazów misterium, jednak wyraźna przemienność charakteru scen *Wandy* (solowych i zbiorowych), a przede wszystkim uczynienie ostatniego obrazu kulminacją w takim dość stereotypowym dla opery rozumieniu (a więc np. apogeum efektów chóralnych), pozwala wskazać tę cechę budowy jego dramatu jako inspirowaną rozwiązaniami charakterystycznymi dla libretta operowego.

Warte podkreślenia jest także to, że w omawianym dziele nie tylko wypowiedzi chóralne, ale i solowe pisane są z wyraźną dbałością o efekty muzyczne. Przyjrzenie się środkom poetyckim pozwala zauważyć bogactwo stosowanych przez Norwida efektów umuzyczniających język dramatu²⁷. W największym stopniu funkcje te pełnią powtórzenia, wyraziście organizujące strukturę rytmiczną całych scen. Przykładu niech dostarczy rozgrywająca się przed grodem pierwsza scena, w której powtórzeniu ulegają zarówno poszczególne słowa (prawiemożna, serce, słowo, płacz), jak i przede wszystkim struktury zdaniowe – czy to pod postacią licznych anafor²⁸, czy wreszcie układających się w refreny całych powtórzonych fraz²⁹. Rytm refrenicznych powtórzeń jest dominantą języ-

²⁷ Uwagi te kierują nieuchronnie ku tematowi muzyczności języka poetyckiego Norwida. Zob. m.in. W. RZOŃCA, *Muzyczność typu modernistycznego*, [w:] TENZE, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013; W. STRÓŻEWSKI, *Cyprian Norwid. O muzyce*, Kraków 1997; K. WYKA, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

²⁸ „Pachoł

Albo zioło gorzkie a zbawienne,
Albo jaką dziwną rzecz rozumie,
Albo o tym miał poczucie senne;
Niechaj zbiega, a niech zbiega skoro,
Niech przynosi, a przynosi sporo...”

(C. NORWID, *Wanda*, DW V, 138).

²⁹ „Pierwszy z chóru

Grodny niechaj wyjdzie i odpowie
Czekającym u progu jak stokrotki,

ka poetyckiego tego misterium. Powtórzenia zaś, w całości tak krótkiej i zwartej, jaką jest *Wanda*, odwracają uwagę od czysto komunikacyjnej funkcji języka. Prędzej mówić tu można o obrzędowym traktowaniu słowa, niejako wymuszającym melorecytacyjny sposób jego realizacji głosowej, co musiałoby uwypuklić wszystkie powtórzenia i refreny. Nieprzypadkowo większa część tekstu *Wandy* napisana została w sposób zmierzający do osiągnięcia efektu odmiennego od klasycznej dla tragedii recytacji; potencjalną inscenizację dzieła Norwida powinniśmy zatem wyobrazić sobie jako wypełnioną rozmaitymi dźwiękami, wymagającą półśpiewnego wykonania solowego, zespołowego i chóralnego, skomponowaną w wyraźnie akustyczny sposób, przypominającą bardziej libretto, niż tradycyjny dramat.

Poza kwestiami formalnymi, najbardziej związana z praktyką adaptowania legendy o Wandzie w librettach operowych wydaje się kwestia wątku miłosnego. Nie sposób wszak wyobrazić sobie dzieła operowego pozbawionego tej tematyki, tymczasem tradycyjna wersja opowieści, zaczerpnięta ze średniowiecznych kronik Wincentego Kadłubka i Jana Długosza³⁰, obowiązkowo wymaga od bohaterki skrajnej postawy: niezłomnego męstwa, gotowości do najwyższego poświęcenia i wreszcie dziewiczego wstrętu wobec miłosnych awansów obcego księcia. Już w XIX w. męstwo *Wandy* straciło swą niezłomność³¹, a jej emocjonalna niechęć do Niemca przestała być obowiązującym rysem postaci. Wątek miłości łączącej Wandę i Rytygiera jako pierwsza wprowadziła do swojej tragedii Tekla

Kiedy słońce skryje się w dąbrowie...

Chór

Czekającym u progu i przed bramą

Niech odpowie jasno i toż samo..."

(C. NORWID, *Wanda*, I, DW V, 137).

³⁰ O legendzie *Wandy* zob. m.in. K.F. KUMANIECKI, *Podanie o Wandzie w świetle źródeł starożytnych*, „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, nr 22-23; P. ŚNIADAŁA, *Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała? Próba reinterpretacji mitu o Wandzie zawartego w „Kronice Polskiej” Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem*, „Napis” 2011, seria XVII: „Jawne i ukryte w literaturze i kulturze”.

³¹ Zwraca na to uwagę A. Witkowska, omawiając ikonografię motywu Polonii, gdy stwierdza, że „Romantyzm tak wyczulony na wszelkie związki figuralne między przeszłością a przyszłością upodobał sobie Wandę jako postać legendową, w której «figurowały» przysze losy Polski i zawarta była esencja jej dziejów. Dlatego zapewne w literaturze tej doby, znającej już od lat pięćdziesiątych XIX w. doświadczenia Wagnerowskie, tak mało było *Wand-Walkirii*, *mocarnych wojowniczek*”. A. WITKOWSKA, *Śmierć Polonii*, „Teksty” 1979, nr 3 (45), s. 183. Warto przypomnieć, że problem braku męstwa, słabości, która nie pozwala bohaterce stanąć do walki na czele wiernego ludu, organizuje również akcję *Legendy* Wyspiańskiego.

Łubieńska³². Niewątpliwie ta modyfikacja spowodowała, że zarówno w jej wersji, jak i u Wężyka, tragedia nieuchronnie dryfuje w kierunku melodramatu³³. Strategie wprowadzania wątku miłosnego między Wandą i Niemcem są różne i we wszystkich przypadkach intrygujące. Łubieńska cofa w przeszłość moment spotkania bohaterów, a dawność ich relacji wydaje się zdejmować ze słabości serca królowej odium, jakie nieuchronnie musiałyby na siebie ściągnąć w świetle pierwotnej wersji legendy. Wanda i Rytygier poznali się na dworze czeskim drugiej z córek Kraka, Lubiszy³⁴ i, jak wyznaje królowa w ekspozycji tragedii, już wówczas „jego wejrzenie / Wiecyste zostawiło w mej duszy wrażenie. – / Odtąd miłość wzajemna do serca się wkradła”³⁵. Jeśli czuje się zmuszona odrzucić matrymonialne plany Rytygiera, to z uwagi na żądanie narodu, który, czyniąc ją swą królową, nałożył nań obowiązek obrony suwerenności – zagrożonej w obliczu potencjalnego małżeństwa z obcym księciem.

Także u Wężyka wątek miłości Wandy i Rytygiera staje się elementem substytuującym konflikt tragiczny³⁶. Tym razem Wanda pada ofiarą własnej pychy: choć nie musi i nikt tego od niej nie oczekuje, ślubuje bogom czystość, pozostanie niezamężną, zaślubioną jedynie swojemu narodowi. Cóż z tego, skoro udający germańskiego posła Rytygier zakrada się do Krakowa, by na własne oczy ujrzeć słynącą z urody władczynię, a ona z miejsca płonie ku niemu uczuciem. Zbrukawszy złożony ślub samą myślą o mężczyźnie, Wanda czuje się zobowiązana do złożenia ofiary z własnego życia.

Klasykystycznymi Wandami rządzi, jak widać, paradoks: bohaterka umiera nie dlatego, że nie chciała Niemca, ale dlatego właśnie, że go pokochała, co zmusza ją do realizacji obietnicy poświęcenia życia – złożonej narodowi lub

³² Zob. J. UJEJSKI, *Wstęp*, [w:] T. z BIELIŃSKICH ŁUBIEŃSKA, *Wanda. Tragedia w 5 aktach*, Warszawa 1927, s. 16-22. Ujejski wspomina o niemieckich realizacjach tematu, sugerując również możliwe wykorzystanie w nich wątku miłosnego, przy czym dwa pierwsze, wcześniejsze od tragedii Łubieńskiej dzieła nie są mu znane, zaś wystawiona w Weimarze *Wanda. Königin der Sarmaten* Friedricha Ludwiga Zachariasa Wernera, jak słusznie zauważa, powstała później, po 1807 r.

³³ Na specyfikę nieklasycznych rozwiązań intrygi w klasycystycznych z założenia (i cech formalnych) dziełach o Wandzie w wersji Łubieńskiej, Wężyka oraz Jana Maksymiliana Fredry, zwracała uwagę D. Ratajczakowa w: *Wanda w świątyni dziejów* („Studia Polonistyczne” 1981, z. 8, s. 106-107).

³⁴ Podobieństwo do Libuszy wydaje się nieprzypadkowe. Ta kulturowa kontaminacja w dość ciekawy sposób pojawia się w *Libuszy* Bedřicha Smetany (Praga, 1881). Ojciec legendarnej księżniczki czeskiej, bohaterki tej czeskiej opery narodowej, miał na imię Krok.

³⁵ T. z BIELIŃSKICH ŁUBIEŃSKA, *Wanda*, s. 70.

³⁶ Szerzej na ten temat zob. B. CZWÓRNÓG-JADCZAK, *Twórczość Franciszka Wężyka*, s. 93-94.

bogom. Co oczywiste, również wszystkie libretta oper o Wandzie rozwijają wątek miłosny, i choć odbywa się to na różne sposoby, powód jednak pozostaje wspólny, a wyłuszcza go wprost Władysław Bełza w autorskich notatkach w rękopisie jego libretta *Wandy*: „Rozumiałem to dobrze, że sam motyw starej piosenki o Wandzie, która «nie chciała Niemca» byłby za szczupły, a powiedzmy szczerze – i za banalny. Należało szukać innych powodów śmierci naszej królowy, aniżeli w odepchnięciu Ryttigerowej ręki”³⁷. Dla opery zatem naczelną idea legendy – śmierć, dzięki której Wanda ratuje naród i siebie przed germańskim agresorem – okazuje się zbyt szczupła i banalna. Oczywiście przede wszystkim w tym sensie, że ograniczona do oryginalnego wątku legenda nie zdołałaby wypełnić perypetiami kilku aktów dramatu, a co więcej, nie dałaby sposobności do tak nieodzownych elementów ówczesnej formy operowej, jak duet sopranu z tenorem, partia basa-adwersarza, czy dialogi dwóch sopranów lub sopranu i mezzosopranu (a więc np. protagonistki i jej wiernej towarzyszki). Skoro w opowieści o Wandzie nie ma materiału uzasadniającego chwyt i konwencje typowe dla budowy libretta, należało stworzyć sposobność do ich zastosowania odpowiednio ubarwiając legendę, czego wzorca librecistom dostarczyli wspomniani już autorzy *Wand* tragicznych.

Najszybciej wprowadza i najbardziej drastycznie ucina nić porozumienia miłosnego między Ryttygiem i Wandą Dmuszewski. Królowa w jednej kwestii ujawnia, że Germanin rozniecił w jej sercu miłość, ale też od razu zapowiada, że jako władczyni nie może się jej poddać:

Pierwszyś w tych piersiach tkliwe rozniecił płomienie,
I dowiódł, że królowa ma serce kobiety.
Wzmógł się ten ogień luby, wzmógł się najgoręcej,
Kocham ciebie, okrutny... lecz mój naród więcej.
Już nie kochanka... potężna królowa
Walczyć za lud swój gotowa!³⁸

Najbliższa potocznego wyobrażenia legendy o Wandzie pozostaje wersja libretta Bełzy, w którym to nie Wanda, ale jej towarzyszka Dziwa jest bohaterką miłosnej intrygi z Niemcem o imieniu Walter. Dziwa kocha młodzieńca szczerze, narażając się przez to rodakom. Ostatecznie jednak, gdy okazuje się, że początkowo szlachetny i rozmiłowany w dziewczynie Walter jest jedynie posłusz-

³⁷ W. BEŁZA, *Wanda. Opera w 4 aktach*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, rkps. 4717/I. <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7604> [dostęp 13.04.2016] Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego samego źródła.

³⁸ L.A. DMUSZEWSKI, *Wanda*, s. 530.

nym wykonawcą pomysłów żadnego władzy księcia, Dziwa zajmuje właściwe, patriotyczne stanowisko. Wanda od początku libretta pozostaje niewzruszona i stosuje kolejne fortele, by oszukać najeźdźców, odwlec atak Ryttingera i uniknąć rozlewu krwi. Także u Bełzy najmocniej podkreślona została niegodziwość Niemców, których sportretowano w stereotypowy, niemal karykaturalny sposób. Ryttinger, nie dość, że butny i hardy, to jeszcze jest niezbyt inteligentny, skoro Wandzie udaje się go nabrać prostymi do przejrzenia podstępami. W niezamierzony sposób komiczne stają się też w tym librecie językowe ozdobniki, jakimi Niemcy obrzucają Polaków, zdradzając swoją jednoznacznie pogardliwą i pełną nieuzasadnionej wyższości postawę agresorów³⁹. W ten sposób *Wanda* Bełzy uwypukla prymarny przekaz legendy, mocno niuansowany przez pozostałe omawiane libretta, czy zwłaszcza misterium Norwida. Czyni to jednak w sposób upraszczający i pozbawiony artystycznej finezji.

Najciekawszy wydaje się wątek miłosny w librecie Olizara. Wanda i Ryttyger kochają się wzajemnie, szczerze i głęboko (poznawszy się, podobnie jak u Łubieńskiej, w czasach, gdy żył jeszcze Krak). Ich miłość sabotuje zapożyczony w tym librecie z bogatej tradycji operowej groźny Arcykapłan-bas, który sprawuje nad Wandą niepodzielną kontrolę, nie pozwalając jej na zerwanie ślubów⁴⁰. Wiadomo wszakże z akcji opery, że ze ślubów tych mógłby królową zwolnić, przyznając jej tym samym prawo do zbudowania prywatnego szczęścia i ocalenia narodu od krwawej wojny w pokojowy sposób, przez małżeństwo, dające państwu – może ideologicznie niepoprawny – ale jednak trwałe sojusz z germańskim sąsiadem. Kapłan pozostaje nieugięty, a spiralę niechęci polsko-niemieckiej dodatkowo nakręca intryga śląskiej księżniczki Ryksy. Pod względem zawikłania akcji i jej melodramatyczności, librettu Olizara nie dorównuje żadna z realizacji tematu, choć trzeba przyznać, że i libreciści Dwořaka zadbali o ubarwienie podstawowego wątku legendy, podsuwając królowej Wandzie Sławoja, rycerza, w którym – z wzajemnością – kocha się władczyni. Niemiec Roderyk pełni

³⁹ Ryttinger: „To zgniotę, / Powalę mieczem tę hołotę. / Słowiańska psiarnia raz przestanie wyć!” [Akt II, scena 2] Walter: „Jak psa wypędzasz mnie, / Słuchaj słowiański psie, / Odemszczę się!” i dalej „Oh, pomszczę się, pomszczę się! / Zniewagi i rozpaczy! / Poznasz ty stary psie, / Co zemsta moja znaczy!” [akt IV, scena 3]. Chór Niemców: „Jezus, Maryja! / Prowadź nas ty! / Niech miecz twój zabija / Słowiańskie psy!” [akt IV, scena 6].

⁴⁰ To zawikłanie libretta i uwypuklenie roli Arcykapłana, który staje się właściwym adwersarzem Wandy (choć i zarazem – jednak – jej poplecznikiem w sprawie konfliktu zbrojnego z Niemcami), nieprzypadkowo kojarzy *Wandę* Olizara z takimi operami, jak *Norma* Vincenzo Belliniego, *Lakmé* Leo Delibesa, *Poławiacze perel* Georgesa Bizeta, a na polskiej scenie – *Paria* Stanisława Moniuszki. We wszystkich pojawia się temat złamania (czasem tylko potencjalnego) ślubów czystości przez kapłankę.

w czeskiej operze szablonową rolę czarnego charakteru – bardziej nawet negatywnego niż w wersjach polskich⁴¹; od początku jest przez Wandę ignorowany jako kandydat do jej ręki, gdy zaś Sławoj pokonuje go w pojedynku, Niemiec szuka pomocy u czarownicy⁴².

Sposób wkomponowania Rytygera w misterium Norwida, jak również dyskretnego wpisania w relacje Niemca i królowy nici emocjonalnej, znajduje, jak widać, wiele odpowiedników w tradycji tematu. U Norwida Rytyger pojawia się na Wawelu przebrany za śpiewaka – podobnie jak to było już u Wężyka⁴³. W swoim librecie ten oczywisty w operze motyw wykorzystuje także Olizar. U niego książę pod imieniem Ruperta przybywa na Wawel z niemieckim poselstwem składającym książęce dary Wandzie. W pochodzie z darami to on niesie symbole wyrażające miłość germańskiego księcia do królowej. Scena składania darów w akcie II libretta skomponowana została w szczególnie dynamiczny sposób. Rytyger chce wręczyć ukochanej parę synogarlic i złotą koronę – jako symbol miłości i wspólnego panowania. Wanda, jakby zapominając o złożonych bogom ślubach, jest gotowa odebrać te dary, przed czym w ostatniej chwili powstrzymuje ją Arcykapłan. Wanda mdleje, odzyskawszy zaś świadomość, musi obronić ukochanego przed demaskacją, dlatego, by uspokoić nastroje zebranych, potwierdza deklarację niezłomnego trwania w ślubie czystości. Rytyger wdaje się w utarczki słowne z otoczeniem królowej i ostatecznie obustronnie wypowiedziana zostaje wojna. Dary miłości i pokoju otwierają zatem wrota konfliktu. U Norwida scena rytualnego wręczania darów Wandzie jest równie ważna, choć umieszczona w innym miejscu i odmiennie sfunkcjonalizowana – jako finał całego misterium, przedstawiający symboliczne formowanie kopca Wandy. Obie sceny, zwłaszcza formalnie (jako całości o wysokim napięciu dramatycznym, chóralne, skupione – niekoniecznie przez jej bezpośrednią obecność sceniczną –

⁴¹ Nawet u Bełzy, choć niemiecki książę jest kreowany na porywczego i gotowego wywołać konflikt zbrojny na skutek braku uległości Wandy, jednak rysem łagodzącym ten jednoznacznie negatywny portret jest konsekwencja, z jaką stara się o rękę królowej i pełne naiwnej męskiej dumy przekonanie, że jest godzien jej miłości, że jej zgoda na małżeństwo jest tylko kwestią czasu.

⁴² Ostatecznie miłość Wandy ulega przesądom klasowym. Arcykapłan całe zło wojny przypisuje jej występniemu uczuciu do Sławoja, który, nie pochodząc z książęcego rodu, nie miał prawa starać się o rękę swojej pani. Obiecując bogom ofiarę z życia w zamian za wygraną w walce z Niemcami, Dwořakowa Wanda przypieczętowała swój los.

⁴³ Już w tej klasycystycznej realizacji tematu był zatem zakorzeniony pomysł muzycznego skomponowania wybranych scen; germański skald bowiem musi, rzecz jasna, zaśpiewać pieśń. Towarzysz Rytygera, Ullo, śpiewa kilkuzwrotkową pieśń „wziąwszy kilka akordów na ręcznej harfie”. F. WĘŻYK, *Wanda*, s. 34-35). Te elementy zostały wykorzystane przez Hofmana w jego opracowaniu muzyki teatralnej do dramatu Wężyka.

na Wandzie i jej decyzji o poświęceniu) w wielu punktach zdradzają zaskakujące podobieństwa.

Symboliczny dar miłości Rytygiera w tekście Olizara, występujący pod postacią synogarlic (gołąbków), jest jednym z ciekawych wspólnych aspektów, pojawiających się w różnych librettach oper o Wandzie. Szczególnie w wersji Bełzy ptaki te nabierają charakteru słownego lejtmotywu. Dziwa wielokrotnie nazywa siebie gołąbką, porównuje swoją dziewczęcą tęsknotę do ptaka, który marzy, by wylecieć na wolność. W tercecie ze sceny 2 aktu II Dziwa, Walter i Ryttyger, nawiązując tym do tradycji ludowej pieśni miłosnej, nazywają Wandę gołąbką a niemieckiego księcia sokołem. Również w monologach Norwidowej Wandy pojawiają się wspomnienia o gołębiach (obraz II i IV), które brzmią jak typowy sentymentalny motyw⁴⁴, ale także dają się interpretować w kategoriach symboliki chrześcijańskiej. Wiążąc melancholijną postawę bohaterki z owymi wyobrażeniami sentymentalnych gołębi, ujrzyć można w tych słowach ślad swojej relacji emocjonalnej, w jaką uwikłani zostają królowa i Rytygier.

Zarzewiem tego jedynie sugerowanego, lirycznie zarysowanego wątku staje się u Norwida opis niemocy trawiącej Wandę, jej kryzysu światopoglądowego, udreki, jaką stał się pisany jej los władczyni. Ten niepokojący stan ducha królowej jest tematem pierwszych rozmów jej poddanych i przedmiotem troski jej dworu, który pragnie znaleźć lek na duchową chorobę pani. Dlatego sprowadzeni zostają na zamek pieśniarze, którzy swoimi pieśniami mieliby pozwolić królowej na wyzwolenie duszących ją emocji, wśród nich zaś zakrada się przed oblicze Wandy także Rytyger. Jego uczucia mają zdecydowany, męski charakter, w czym zresztą jest bardzo podobny do swojego odpowiednika z wersji Bełzy. W librecie Ryttyger zachowuje się dwornie wobec Wandy, stara się skłonić ją ku sobie rycerskim postępowaniem, co chwila jednak zza tego pozoru kurtuazji wychyla się jego prawdziwa, porywcza twarz. W scenie 6 aktu II librecista przewidział pełen emocji recytatyw księcia, poprzedzający jego duet z Wandą:

W sercu mem ciągle wrą niepokoję.
Miłość niem targa, to znowu żal.
Strzeż się! Choć gładkie są lica twoje,
Gładszą jest miecza mojego stal.
[...]
Nie każ mi sięgać przez krwi jezioro,
Rycerskim prawem po rękę twą!⁴⁵

⁴⁴ „Niech wyfrunę, oj! jak gołąbeczka...” (C. NORWID, *Wanda*, II, PWsz IV, 136). Fragment arii Dziwy w librecie Bełzy brzmi: „A dziś, a dziś, serce się rwie. / Jak z sideł ptak! / Wyskoczyć chce i pęknąć chce! / Dobrze mu tak!” (W. BELZA, *Wanda*, akt II, scena 3).

⁴⁵ W. BELZA, *Wanda*, akt II, scena 6.

Ryttiger śpiewa do Wandy o pragnieniu „miłości i rozkoszy”, której ona jest – w jego pojęciu – biernym obiektem. Podobnie stanowczy i męski charakter mają pragnienia bohatera u Norwida; bardziej niż na fizycznym aspekcie spełnienia, jak to ma miejsce w librecie Bełzy, Germaninowi zależy na królowej jako władczyni⁴⁶, pożąda jej jednak w podobnie przedmiotowy sposób, planując jakimi bogactwami ją otoczy i widząc ją w roli wojennego talizmanu przynoszącego szczęście jego ludowi, a jemu samemu chwałę⁴⁷. Obaj jasno deklarują swoją miłość, mimo niechęci ze strony partnerek, jakby nie dopuszczając do siebie możliwości odmowy, czy – zwłaszcza – poddania obu kobiet innym wartościom, niezbieźnym z ich wizją świata.

Analizując usytuowanie obrazu V misterium Norwida oraz jego funkcje na tle librett oper o Wandzie – a także tradycji operowej pierwszej połowy XIX wieku – dostrzec można znamienne podobieństwo między dialogiem dwojga bohaterów a nieodzownym w ówczesnej operze duetem kochanków (lub antagonistów, jak to ma miejsce u Bełzy). Jest to moment ich konfrontacji, w operze stanowiący pretekst do najbardziej emocjonalnej sceny, w której połączonymi siłami tekstu i muzyki oznajmiają oni moc łączących (lub dzielących) ich uczuć. Nierzadko duet miłosny (a przynajmniej jeden z duetów) umiejscowiony jest przed momentem katastrofy, która rozdzieli bohaterów, buduje zatem kulminację emocjonalną, po której tym większe wrażenie zrobi kulminacja akcji. To swoiste wyprzedzenie akcji fabularnej przez emocjonalną przyczynia się do ustalenia istotnej w operze hierarchii ważności: wyznanie uczuć, deklaracja wzajemnych pragnień ma pierwszeństwo przed zaciekawieniem intrygą i perypetią płaczącą losy kochanków. Dokładnie w ten sposób skomponował akt IV swojego libretta Gustaw Olizar. Użył zresztą przy tym całego możliwego zasobu typowych środków dramatycznych z sugestią szczęśliwego rozwiązania konfliktu między ślubem wiążącym Wandę z bogami a jej miłością do Ryttygera. Tuż przed bardzo długą, pełną namaszczenia i rytuałów sceną śmierci Wandy, królowa i jej ukochany śpiewają miłosny duet. Duet to wszakże osobliwy – i w tym zupełnie przypominający scenę Norwida – ponieważ operowi kochankowie śpiewają każde o czymś innym. Wanda ukrywa przed księciem, że podjęła decyzję, która ich rozdzieli i przekreśli marzenie o wspólnym życiu na ziemi, on, w miłosnym

⁴⁶ „Królowę wezmę... i lud rozpierchniony...” (C. NORWID, *Wanda*, III, DW V, 143).

⁴⁷ „Jako cię kochać będzie wojsko całe / [...] / Ty! – skoro uścisk dasz – wyprawę zrobię / [...] / Mur Alp skrzącymi młotami przeżłobię, / Rzym spalę [...]” (C. NORWID, *Wanda*, III, DW V, 144).

uniesieniu, wyraża radość ze spodziewanego zakończenia czasu próby i perspektywy osiągnięcia wspólnego szczęścia⁴⁸.

Wanda
 Bogów śluby, wprzód mam złożyć,
 Grzech ten, świętą wodą zmyć;
 By mi wolno było ożyć,
 Wolno, z Tobą, wiecznie żyć!!

Ryttyger
 Ileż trzeba trudu łożyć,
 By rozplątać szczęścia nić
 Gdym mógł takiej chwili dożyć...
 Umieć czekać... trzeba chcieć!...⁴⁹

Rozogniony miłosnym wyznaniem Ryttyger deklaruje nawet, że wycofa swoje wojska⁵⁰. W tym zwróceniu obojga bohaterów ku innym sferom – miłości ziemskiej, spełnienia małżeńskiego u mężczyzny oraz idei ofiary, konieczności poświęcenia u kobiety – najpełniej widać podobieństwo owej sceny oraz dialogu Wandy i Ryttygera w obrazie V Norwida⁵¹. Nieprzypadkowo także w obu dziełach nastąpi jako scena kolejna i zarazem ostatnia, obrzędowa procesja nad Wisłą. W misterium Norwida będzie to wspomniana już chóralna scena sypania

⁴⁸ We wspomnianej scenie duetu Wandy i Ryttygera (finał sceny 6 aktu II – i zarazem finał całego aktu) u Bełzy również ma miejsce takie przesunięcie znaczeniowe między partiami obojga bohaterów. Ona, uprosiwszy go o odroczenie momentu podjęcia ostatecznej decyzji do rana, zwraca się do nocy, by natchnęła ją otuchą, a w stylizowanych na modlitwę słowach jej partii wyraźnie odzywa się sugestia rozwiązania, jakie królowa znajdzie, by uniknąć nieuchronnego, wydawałoby się, losu („oczy moje / Na sen wieczysty zmruż”; W. BÉLZA, *Wanda*, akt II, scena 6); on z kolei wzdycha do tej samej nocy – by szybciej skończyła się, dając mu upragnione zwycięstwo.

⁴⁹ G. OLIZAR, *Wanda*, akt IV, scena 3.

⁵⁰ Tamże. „Twą miłością ja miłuję! / Twojém czuciem i ja czuję! / Wojsko, wycofam moje - / Niech mi szczęścia zdroje / Z Twojej płyną duszy!...”

⁵¹ „Wanda:

[...]

- Mnie nie czas... lud mię postawił na szczycie

Jako najbielszy śnieg... [...]

Ryttyger

Więc cóż?... to lud twój chce, ażebyś w bieli

Stojąca płaczem rozciekała wiecznym [...].”

(C. NORWID, *Wanda*, V, DW V, s. 155)

kopca i ofiary Wandy, u Olizara zaś obrzęd „ablucyjny”, w wyniku którego – jak spodziewa się Ryttyger – Wanda zostanie zwolniona z przysięgi złożonej bogom, w rzeczywistości zaś odda ona swoje życie w ofierze.

W librecie Olizara scena ostatnia poprzedzona jest w didaskaliach znamionną uwagą techniczną, wyjaśniającą, że w miejscu tym wstawiony ma zostać fragment popularnego poloneza: „[...] dla dania czasu do przygotowania się na pochod mostowy, oraz, dla wypoczynku słuchaczy, po najszczytniejszym duecie (Tenora z Sopranem) a przed poważną orchestrową muzyką, towarzyszącą pochodowi zamkowego orszaku”⁵². Librecista zatem doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jakie funkcje pełni duet głównych bohaterów i jakie są jego konsekwencje dla dramaturgii dzieła. U Norwida po owym *quasi*-duecie następuje jeszcze mocna deklaracja Ryttygera, który tu właśnie zapowiada wszczęcie wojny – w odpowiedzi na odrzucenie przez Wandę⁵³.

Ostatnim zagadnieniem, które należy poruszyć, rozpatrując *Wandę* Norwida na tle praktyki librett operowych o tej samej tematyce, jest kwestia idei organizującej to dzieło i czyniącej zeń misterium. Wiadomo, jakimi drogami dochodził poeta do zespolenia legendy Wandy z historią świętą, do tego kapitalnego utożsamienia czasu legendarnego z czasem ofiary Chrystusa, dzięki któremu bohaterka w finałowym monologu doznaje wizji „cienia Boga”, Jego przebitej ręki i rozdartego ciała⁵⁴. To oczywiście wpisuje całą scenę śmierci Wandy w zupełnie inny porządek, niż w tradycyjnym ujęciu legendy. Śmierć Wandy musi być przeczytana w kategoriach Ofiary⁵⁵ mającej zgoła inne znaczenie, niż to miało miejsce w licznych opracowaniach tego motywu, gdzie – owszem – podkreślana jest ofiarność gestu królowej, ale zarazem niemal bez wyjątku ma on charakter zapłaty (np. za boską pomoc w pokonaniu germańskiego niebezpieczeństwa – jak u Dvořaka⁵⁶) lub jest formą ucieczki królowej, zaszczutej brakiem innego sposo-

⁵² G. OLIZAR, *Wanda*, akt IV, scena 3.

⁵³ Motyw ten – jako dokładne przeciwieństwo wspomnianej deklaracji wycofania wojsk przez Niemca w librecie Olizara – stanowi jeden z wielu elementów wspólnych między porównywanymi scenami, czyniąc je swoistymi lustrzanymi odbiciami: w obu analogiczne motywy i środki stosowane są z odwrotnym celem i skutkiem.

⁵⁴ W zwięzły sposób wypunktowuje kolejne etapy narodzin J.W. Gomulicki; zob. *Wstęp*, [w:] C.K. NORWID, *Miniatury dramatyczne*, wstęp i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 20-29.

⁵⁵ W perspektywie mitokrytycznej i symbolicznej interpretuje dramat Norwida W. Szturc (*Mit fundacyjny narodu w „Wandzie” Cypriana K. Norwida*, [w:] TENŻE, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997).

⁵⁶ Od razu na początku aktu V Arcykapłan mówi o tym, że bogowie żądają od Wandy świętej ofiary („[...] ó, kněžno má, / oběť tvoje svatá. / Bohové žádají, kněžno, / žertvu tvou“), przeciwko czemu bezskutecznie protestuje Slavoj („[...] oběť ta hrozná nikdy se nesmí stát“).

bu obrony swojego kraju (tak scenę tę skomponował w librecie Bełza: gdy Ryttygierowi wydaje się, że już zbliża się do zdobycia Wandy, ta wymyka mu się, wybierając objęcia śmierci i jednocześnie wymuszając na księciu wycofanie wojsk; scenę tę zwieńczyć miał żywy obraz – apoteoza Wandy – będąca inscenizacją znanego obrazu Aleksandra Lessera).

Wanda Norwida nie płaci pogańskim bóstwom za wsparcie, ani nie ucieka przed fizyczną siłą, niemożliwą do pokonania w otwartej walce. Jej ostatnie słowa brzmią: „A co jest we mnie, dam wam...”⁵⁷. W ten sposób idea jej ofiary jednoczy się z ideą śmierci Chrystusa na krzyżu, nadwiślańska sceneria i kopiec przekształcają się w przestrzeń widowiska pasyjnego u podnóża Golgoty – źródła historii narodowej zaś wpisane zostają w soteriologiczny porządek historii całego świata⁵⁸. Warto w tym miejscu ostatni raz spojrzeć do libretta Gustawa Olizara, tam bowiem znajdziemy wątek ofiary Wandy rozwinięty w sposób najbardziej zbliżony do Norwidowego jej rozumienia. Przede wszystkim librecista poprzez sam język tekstu wpisuje finalny czyn Wandy w porządek wartości, obcy pierwotnemu duchowi legendy. W cytowanym powyżej duecie miłosnym z aktu IV kilkakrotnie powtarzane są słowa o grzechu i konieczności jego zmazania. Być może ofiara Wandy ma charakter tylko ekspiacyjny, jednak osadzenie tego fragmentu w szerszym kontekście libretta pozwala mówić raczej o idei odkupienia. Nieco wcześniej Arcykapłan przekonuje Wandę do konieczności ofiary mówiąc

Gdzie ofiara z Miłością w wiecznej spójni żyją!...
Tam, gdzie się tajemnice przyszłych losów kryją
Twojego Ludu – śmiało! Śmiało idź Dziewico!
Bogów! Twej ziemi! Jego... Ty Oblubienico!! –⁵⁹

Powiązanie semantyczne ofiary i miłości (pisanych dużymi literami), nazywanie Wandy dziewicą i oblubienicą (też notowane dużymi literami), wszystko to nieuchronnie wprowadza libretto w krąg pozornie mu obcej chrześcijańskiej myśli. Sama bohaterka na stronie – by Ryttyger tego nie słyszał – śpiewa „Że wprzód śmiercią winnam ożyć, / Aby wiecznie mój z niem żyć!”⁶⁰ Nawet jeśli wizja świata pogańskiego, prezentowana w różnych *Wandach*, jest zwykle bar-

V. Beneš-Šumavský, F. Zakrejš, *Vanda* (libretto). Wątek zapłaty własnym życiem za pomoc bogów rozwija w swojej wersji S. Wyspiański.

⁵⁷ C. NORWID, *Wanda*, VI, DW V, 161.

⁵⁸ Por. W. SZTURC, *Mit fundacyjny*, s. 130-131.

⁵⁹ G. OLIZAR, *Wanda*, akt IV, scena 1.

⁶⁰ Tamże, akt IV, scena 2.

dzo schematyczna i ograniczona do przywołania kilku imion słowiańskich bóstw, właściwie nie ulega wątpliwości, że legenda osadzona jest w czasach przedchrześcijańskich, a jej bohaterka wyznaje politeizm. Słabość libretta Olizara, ulegającego nazbyt licznym schematom i kalkom, ukazuje jednak zaskakującą cechę w kreacji Wandy, dzięki której finał tego utworu zbliża się do idei wyrażonej w misterium Norwida. Otóż gest samobójczej śmierci Wandy, interpretowany w kategoriach nie bezsilnej ucieczki lub fatalistycznej konieczności, ale dobrowolnej ofiary, mającej wyższy sens i cel, wymaga użycia języka, który nie jest światopoglądowo obojętny. Musi i kojarzy się z doktryną chrześcijańską, co wyzwala w końcowych partiach libretta nieoczekiwaną – i być może nie w pełni uświadomioną przez autora – wizję synkretyzmu religijnego. Czy jest to efekt zamierzony, czy nie, dowodzi jednak tego, że nawet w wariacie librettowym możliwe staje się powiązanie krakowskiej legendy i idei misterium męki Pańskiej. Oczywiście Olizar nie osiąga głębi właściwej Norwidowi, niemniej jednak jego Wanda – oceniająca swoje postępowanie i powinności w kategoriach grzechu i zadośćuczynienia oraz lokująca swoje nadzieje na szczęście w życiu wiecznym („Więc śmierć moja kraj ten zbawi! / I miłego ujrzę tam!”⁶¹) – staje się chrześcijańską z ducha bohaterką, acz przyobleczoną w tradycyjny pogański kostium.

Powyższe wnioski i komparatystyczne zbliżenia dowodzą zasadności interpretacji *Wandy* Norwida w perspektywie jej relacji z librettem operowym – czy to pod względem bliskości formalnej (sceny chóralne, ukształtowanie partii solowych i zbiorowych, dramaturgia całości i konstrukcja kulminacji), czy z uwagi na wspólny temat (niejednoznaczność wątku relacji Wandy i Rytygera, umykająca od legendowej prostoty kreacja tytułowej bohaterki), a wreszcie i w perspektywie wymowy ideowej (kwestia ofiary, związek z ideą chrześcijańską). Redukowanie lektury do tego wyłącznie kontekstu z pewnością wypaczyłoby sens dzieła, jego pomijanie wszakże wydaje się równie krzywdzące. Opera była przecież zjawiskiem istotnym dla kształtowania dziewiętnastowiecznej wrażliwości estetycznej, a zwłaszcza wyobraźni teatralnej ówczesnych dramaturgów. Elementy kojarzące *Wandę* z formą operową oraz praktyką adaptacji krakowskiej legendy na potrzeby libretta, pozwalają dostrzec bogactwo i zróżnicowanie źródeł inspiracji, z których Norwid utkał jedno ze swoich wczesnych dzieł dramatycznych, a których ślady, całkiem niezależnie, znalazły się również w librettach oper o Wandzie. Dowartościowanie kontekstu operowego nie umniejsza waleń dramatu, który – jak w tytule niniejszej rozprawy – skłonna byłabym sytuować gdzieś w pół drogi między misterium a librettem.

⁶¹ Tamże, akt IV, scena 5.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- BELZA W., *Wanda. Opera w 4 aktach*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, rkps. 4717/I. <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7604>
- BENEŠ-ŠUMAVSKÝ V., ZAKREJŠ F., *Vanda* (libretto), <http://www.antonin-dvorak.cz/en/vanda-libretto1>
- DMUSZEWSKI L.A., *Wanda* (fragm.), „Pamiętnik Lwowski” 1(1819), nr 6.
- Z BIELIŃSKICH ŁUBIEŃSKA T., *Wanda. Tragedia w 5 aktach*, Warszawa 1927.
- NORWID C., *Wanda*, [w:] TENŻE, *Pisma wszystkie*, t. IV: *Dramaty*, część 1, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- OLIZAR G., *Wanda. Opera poważno-tragiczna w 4 aktach z fantastycznym baletem i chórami ukrytymi*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps. 3490/I <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=7686&from=FBC>
- WĘŻYK F., *Wanda. Tragedia w 5 aktach*, Kraków 1826.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- CZWÓRNÓG-JADCZAK B., *Twórczość Franciszka Wężyka (1803-1830) – konteksty środowiskowe: Kraków; tragedia o Wandzie „co chciała Niemca”*, [w:] *Z problemów preromantyzmu i romantyzmu. Studia i szkice*, red. A. Aleksandrowicz, Lublin 1991.
- GOMULICKI J.W., *Wstęp*, [w:] C.K. NORWID, *Miniatury dramatyczne*, wstęp i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.
- LIJEWSKA E., *Norwid idzie do opery*, „Studia Norwidiana” 33(2015), s. 161-169.
- ŁOPUSZAŃSKI B., *Gustaw Olizar*, PSB, t. XXIII/4, z. 99, Kraków 1979.
- MICHALIK J., *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Instytucja artystyczna*, Kraków 2004.
- NOWICKA E., *Zapísane w operze*, Poznań 2012.
- RATAJCZAKOWA D., *Wanda w świętyni dziejów*, „Studia Polonistyczne” 1981, z. 8, s. 103-117.
- SOKALSKA M., *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009.
- SZMYDTOWA Z., *O misteriach Cypriana Norwida*, Warszawa 1932.
- SZTURC W., *Mit fundacyjny narodu w „Wandzie” Cypriana K. Norwida*, [w:] TENŻE, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Kraków 1997.
- WYPYCH-GAWROŃSKA A., *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1-2, Częstochowa 2015.
- WYPYCH-GAWROŃSKA A., *Opera w polskim teatrze dramatycznym od końca XVIII do początku XX wieku*, [w:] *Opera w kulturze*, red. M. Sokalska, Kraków 2016.

WANDA – MIĘDZY MISTERIUM A LIBRETTEM

S t r e s z c z e n i e

Artykuł „Wanda” – *między misterium a librettem* poświęcony został operowym filiacjom twórczości Norwida. Z jednej strony są to zapożyczone z formy operowej formy, które wpłynęły na strukturę dramatu (jak chóry i konstrukcja scen zbiorowych, partie solowe o charakterze *quasi*-recytatywnym lub aryjnym, kompozycja finałów aktów), z drugiej jednak Norwidowskie dzieło zinterpretowane zostało w szerokim kontekście XIX-wiecznych librett operowych, których bohaterką jest Wanda. Oprócz zrealizowanych oper (*Vanda* A. Dvořáka), legendę o krakowskiej księżniczce adaptowano w licznych librettach (fragmenty w opracowaniu L.A. Dmuszewskiego, całe libretta G. Olizara i W. Bełzy, operowa przeróbka tragedii F. Wężyka). Fakt, że większość z tych tekstów nie została nigdy opracowana muzycznie, zachęca do namysłu nad ich pogranicznym i niedookreślonym statusem dzieła literackiego.

Słowa kluczowe: *Wanda*; libretto; adaptacja operowa.

WANDA – BETWEEN THE MYSTERY AND THE LIBRETTO

S u m m a r y

The article discusses the operatic filiation of Norwid's works. On the one hand, these are forms borrowed from opera, which influenced the structure of the drama (e.g. choirs and the construction of collective scenes, solo parts of a quasi-recitative character or similar to arias, the composition of the finales of acts); on the other hand, Norwid's work was interpreted in a broad context of 19th-century opera libretti, whose protagonist is Wanda. In addition to the produced operas (*Vanda* by A. Dvořák), the legend about the Krakow princess was adapted in numerous libretti (fragments in the work by L.A. Dmuszewski, the entire libretti by G. Olizar and W. Bełza, an operatic remake of the tragedy by F. Wężyk). The fact that most of these texts have never been musically elaborated encourages reflection on their borderline and indeterminate status as a literary work.

Key words: *Wanda*; libretto; opera adaptation.

Translated by Rafał Augustyn

MAŁGORZATA SOKALSKA – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ; e-mail: malgorzata.sokalska@uj.edu.pl