

Antoni Recco T. Nowak



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

LITERATURA

Warszawa, ul. Koszykowa 6-a

wydanie

26-07-79

Nr z dn.

NIE WYKORZYSTANA SZANSA SPRZED LAT

Tadeusz Szyłłejko

Przy okazji premiery wystawionej właśnie w Teatrze Wielkim w Warszawie opery Macieja Małeckiego i Wojciecha Młynarskiego „Awantura w Recco” chciałbym dokonać pewnego remanentu na własnym podwórku. Zbiegiem okoliczności, od kilku lat nosiłem się z zamiarem poświęcenia jednego z felietonów tej właśnie operze, której przed owymi kilkoma laty — jeszcze nie było. Istniał natomiast pomysł — zarys jej libretta, autorstwa nie byle kogo, bo samego Adama Mickiewicza, dziś podjęty i wykorzystany przez wyżej wspomnianych autorów. Wiadomość o nim pochodzi wprawdzie ze źródła dość często budzącego wątpliwości, bo z „Listów z podróży” Antoniego Edwarda Odyńca, gdzie można ją znaleźć w tomie czwartym, jednakże akurat w tym wypadku historycy literatury nie widzą powodu, aby wątpić o jej autentyczności. Jak by zresztą nie było, *se non e vero e ben trovato*, a powiedzenie włoskie jest tu jak najbardziej na miejscu: w Genui właśnie, w lipcu 1830 roku, Mickiewicz podróżujący z Odyńcem poznał dyrektora orkiestry miejscowego teatru i kompozytora zarazem, Polaka, Franciszka Mireckiego, który gorąco pragnął stworzyć operę o treści narodowej i usilnie namawiał Mickiewicza, aby ów mu do niej napisał libretto. Począł zatem Mickiewicz obmyślać libretto operowe.

Zołnierz legionów Dąbrowskiego, nomen omen Tadeusz, pozostał ranny we Włoszech, w małym miasteczku nadmorskim. Szlachetny, serdeczny, waleczny, przez wszystkich lubiany, sam lubił najbardziej — śpiewać. Ledwie wyzdrowiał, zakochał się — z wzajemnością — w córce burmistrza. A burmistrz z kolei, sam będąc wielkim miłośnikiem muzyki, ścierpieć nie może panatadeuszowego śpiewania, zatem więc i za zię-

cia mieć go nie chce. Oto i główna intryga miłosno-wokalna.

Na miasto mają napaść zbójcy morscy, złupić je i porwać burmistrzową córkę, o której wdziękach *de j algierski zasłyszal*. Tylko Pan Tadeusz zna się na sztuce wojennej, lecz on jest właśnie obrażony na burmistrza, żąda więc od jego córki, dopiero potem godzi się stanąć do boju. Burmistrz nie chce o tym ani słyszeć, choć i on, i reszta mieszkańców umiera ze strachu. *Rokowania te* — pisze Odyniec — *zapełniają akt drugi i mają dostarczyć motywów do duetów, tercetów, kwartetów itd.* W końcu jednak szlachetność Polaka zwyciężyła jego ambicję, chwytają wszyscy za broń, nawet kobiety zakładają... broje — z miejscowego muzeum starożytności — no i, rzecz jasna, walka kończy się zwycięstwem. *Dzwony, zamiast bicia na trwogę, zaczynają karyllonować radośnie*, burmistrz błogosławi młodą parę, Pan Tadeusz obiecuje od-tąd śpiewać tylko z młodą żoną, i po raz ostatni publicznie intonuje swoją *pieśń łabędzie, pieśń, którą legiony śpiewały*. Wszyscy płaczą ze wzruszenia, kurtyna zapada.

Otóż i opera narodowa. Burleska w stylu Rossiniego z patriotyczno-internationalistycznym finałem. Duety, tercety, kwartety na temat wolności, na temat garści cnót rodzimych, takich jak męstwo, szlachetność, odwaga; lecz i takich także, jak drażliwość ambicji i łatwa skłonność do obrazy. Bardzo zabawne, gdyby miał to być jedynie marginesowy kaprys poety, lecz wiemy przecież, jak wielką naprawdę wagę przywiązywał Mickiewicz do potęgi działania teatru, zaś opery w szczególności, i jak nieraz jeszcze w późniejszych latach kołatał do Chopina i do

DOKOŃCZENIE NA STRONIE 15

NIE WYKORZYSTANA SZANSA SPRZED LAT

DOKOŃCZENIE ZE STRONY 13

Lipińskiego, by operę narodową pisali. Jest to czas, gdy opera staje się potęgą polityczną, zdolną, jak w tym samym, 1830 roku w Brukseli *Niema z Portici* Aubera — dać hasło do narodowego powstania.

Lecz jest to też czas, gdy w muzyce operowej ścierają się dwa style: konwencjonalnej, dość pustej, choć melodyjnej opery włoskiej, i nowej opery romantycznej, wywodzącej się z romantyzmu niemieckiego, prowadzącej wprost do pogłębionego w wyrazie artystycznym dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera. To starcie, to jakby, mówiąc najogólniej, romantyczna opozycja kultury Południa i kultury Północy. Mickiewicz, wychowany na „książkach zbójceckich” przenikających na Litwę z Niemiec, mający za sobą wielki dramat moralny, który głęboko poruszył kręgi romantyków polskich, dramat Konrada Wallenroda, a przed sobą, za trzy lata, wydanie *III Części Dziadów*, zaznajomiony z nowymi możliwościami wyrazu muzyki operowej,

reprezentowanej przez nieżyjącego już Webera — czyżby nie zdawał sobie sprawy, po której stronie kryją się większe — jak na ów czas — możliwości artystyczne? Wolatł zaufać formie sprawdzonej, popularnej, dla osiągnięcia zamierzonego, niejako doraźnego efektu publicystycznego? A może — co też prawdopodobne — stosować się chciał do wyobrażeń operowych Mireckiego i Włochów? W każdym razie nie naruszył operowego widzenia świata. I w końcu ta opera nie powstała.

W tych samych mniej więcej latach młody Zygmunt Krasiński zaczyna publikować swoje pierwsze krwawe romanse „gotyckie” i „frenetyczne” z „historii” polskiej, pełne rekwizytów, grozy i okropności. Ówczesna opinia krajowa protestuje przeciw takim „zbrodniom”, przeszczepianym przez literaturę na grunt swojski. Bo tradycji takiej literatury nigdy u nas nie było. Dzisiejsza krytyka lekceważy te młodzieńcze utwory, widząc w nich jedynie sztuczne nagromadzenie teatralnych efektów i modnej symboliki, niczym nie uzasadnionej. Operowej.

Właśnie. W gruncie rzeczy, te pierwsze powieści, pisane w modnej konwencji, powstają w wyniku wyraźnej fascynacji nie tylko powieścią grozy, lecz także i operą romantyczną. To, co w nich jest słabością, czy wręcz nieudolnością literacką — i granie symbolami bez ich głębszego osadzenia w materii utworu, użycie tych symboli niemalże w charakterze „motywów przewodnich” — wszystko to przestanie

być wadą, gdy pomyślimy o nich jako o „scenariuszach operowych”. To, czego czytelnik nie może — bo i jak? — „w duszy swej dośpiewać” — może stać się najcenniejszym składnikiem symboliki muzycznej. Symbolika ta pozwala na zgęszczanie obrazów, wizji, na wiązanie ich poprzez różne asocjacje — na to wszystko, do czego później dążył Wagner w swych muzycznych dramatach. Na poparcie tych słów warto przypomnieć, jak wiele razy wypowiadał się później Krasiński na temat znaczenia symbolu wyrażającego ideę. *A muzyka jest grą idei* — jak pisał do Reeve’a. Mimo to libretta wielkiej, romantyczno-symbolicznej opery nie napisał. Zrobił to dopiero po latach, i bez muzyki — Wyspiański. Bo przecież „Wesele”, czy wiele innych dramatów — to najlepiej napisane, prawdziwe „operę narodowe”, jakie tylko można sobie wyobrazić. Mimo iż bez muzyki. Co nie zmienia faktu, że wcześniej swojej wielkiej, romantycznej szansy nie umieliśmy wykorzystać. Bo „Halka” — przy całej sympatii dla uwiedzionej i porzuconej topielicy, czy „Straszny dwór” — to są zupełnie inne czasy, inne sprawy. I pomyśleć, że tyle u nas w sztuce wyrosło z ducha opery, a sami nie potrafiliśmy tej opery w niczym wzbogacić. Bo choćby „Halka” — to, jak już kiedyś zauważyłem — jak gdyby późniejszy odpowiednik „Ballad i romansów”. A gdzie są w naszej operze narodowej „Dziady”?

Proszę się nie bać, to tylko felieton. Lecz chyba rzecz jest warta zastanowienia.

TADEUSZ SZYLLEJKO