

## Nieszczęsna Halka

---

M a r c i n B o g u c k i

„Niewinność uciśniona” – to według Lesława Czaplińskiego najlepsza charakterystyka bohaterów oper odległych od siebie o blisko pięćdziesiąt lat: Moniuszkowskiej Halki i gejszy Cio-Cio-San z *Madame Butterfly*<sup>1</sup>. *Halka* w materiałach prasowych przed premierą inscenizacji w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej była określana właśnie jako polski odpowiednik opery Pucciniego. W tym zestawieniu nie chodzi tylko o podobieństwo na poziomie fabuły – historie nieszczęśliwych miłości z konfliktem społecznym w tle – obie opery należą do znanych dzieł funkcjonujących w szerokim obiegu i postrzegane są jako dzieła znane, ograne, które należy odkurzyć. Jednak *Halkę*, w przeciwieństwie do *Butterfly*, należy też odczarować.

Marc Minkowski, dyrygent pierwszych spektakli, mówił o niewielkim poważaniu, jakim cieszy się twórczość Moniuszki w Polsce (precyzując, że jest to dziwna mieszanka miłości i nienawiści<sup>2</sup>), komplementował *Halkę*, wychwalał Moniuszkę jako lepszego, „głębszego” kompozytora niż Auber, podkreślał narodowy charakter jego muzyki. Cel zatrudnienia gwiazdy współczesnej dyrygentury o polskich korzeniach był oczywisty – Minkowski miał zapewnić nowe odczytanie partytury, w podtekście zaś przywrócić blask narodowemu skarbowi. Początkowo miał mu w tym pomagać Andrzej Seweryn, jednak po jego wycofaniu reżyserię powierzono Natalii Korczakowskiej – reżyserce debiutującej na wielkiej scenie operowej, mającej na koncie jedynie kameralnego *Jakoba Lenza* Rihma. W przypadku inscenizacji postawiono także na nowość i odmieniano to słowo przez przypadki.

Korczakowska w zapowiedziach mówiła o świeżym podejściu do *Halki* – odrzucała kontekst narodowy, ważniejsze było dla niej dotknięcie specyficznymi polskimi problemami uchwyconymi w tym dziele, choć może warto zwrócić uwagę na niekonsekwencje dostrzegalne w jej podejściu. Nie mogę się oprzeć przed skonfrontowaniem dwóch wypowiedzi z tego samego wywiadu, które – w moim przekonaniu – stoją ze sobą w sprzeczności: „Już we wstępnych zapowiedziach mówiłam o tym, że podstawowym wyzwaniem dla reżysera, który podejmuje się dziś interpretacji *Halki* (kiedy odłoży na bok fakt, że została uznana za «polską operę narodową» i

---

1 L. Czapliński, *Niewinność uciśniona: góralka Halka i gejsza Cho-Cho-San*, w: tegoż, *W kręgu operowych mitów*, Kraków 2003, s. 111.

2 M. Minkowski, [bez tytułu], rozm. A. S. Dębowska, „Gazeta Wyborcza” 2011 z 23 grudnia.

przez to jest obciążona mitem niezależnym od jej treści), jest przywrócenie jej aktualności, czyli zapisanego w niej dramatu społecznego”. Reżyserka deklarowała jednocześnie: „Nie staram się uciec przed narodowym charakterem tej opery, wręcz przeciwnie – polska tradycja jest dla mnie rzeczą podstawową, ale staram się wydobyć z niej to, co uniwersalne”<sup>3</sup>. Zostawiając na boku te rozważania, ważniejsza jest chyba argumentacja dotycząca radykalizmu opery – miałby on polegać na podjęciu kontrowersyjnego tematu, przedstawieniu konfliktu klasowego między szlachtą a chłopstwem niedługo po rabacji galicyjskiej.

Na czym jednak miałyby polegać kontrasty społeczne współcześnie? Według Korczakowskiej na różnicach statusu „estetycznego” – nieprzekraczalnych granicach między tymi, dla których zachowanie dobrej kondycji i młodego wyglądu jest priorytetem, a tymi, których na to nie stać. Tu właśnie miałaby przebiegać granica między „trzymającymi władzę” a poddanymi. Korczakowska stwierdzała enigmatycznie, że interesuje ją ekonomiczny i seksualny wymiar liberalizmu – chodziłoby tu chyba o zwrócenie uwagi na fakt istnienia różnych systemów wartości wyznawanych w różnych grupach społecznych, które stają się przyczyną nieporozumień (idealistyczna miłość Halki vs. libertyńska postawa Janusza)<sup>4</sup>. Ważniejszy od tych rozważań wydaje się odwołanie do kontekstu autobiograficznego – reżyserka w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” napomknęła o swoim związku, który nie przetrwał ze względu na brak „wspólnej przestrzeni”: „Czułam się, jakbyśmy przenieśli się do czasów «klas społecznych» i «mezaliansów»”<sup>5</sup>. „Jakby” jest tutaj słowem kluczowym – nie wydaje mi się, żeby udało się „przetłumaczyć” dawne stosunki społeczne na współczesne warunki, odnaleźć konflikty we współczesnej Polsce, które mogłyby doprowadzić do takich wydarzeń jak w roku 1846 w Galicji.

Korczakowska próbuje jednak uruchomić różne konteksty, by uwspółcześnić dzieło. Jednym z nich jest odwołanie do filmu Jørgena Letha *The Perfect Human* – cytat w projekcji puszczonej podczas uwertury jest czytelny. Czarno-białe wideo ukazuje elegancką parę (Janusz i Zofia) w sterylnej przestrzeni, kamera obserwuje ich ruchy, obnażając pustkę ich doskonałej egzystencji. Tło dla filmu stanowią dwie podzielone na kwadraty ściany wypełniające całą przestrzeń sceny – jest to nawiązanie do utopii architektonicznej firmy Superstudio. Jednakowe, pozbawione okien, ciągnące się w nieskończoność budynki, które miały być sprzeciwem wobec niedemokratycznej urbanistyki, w scenografii (ściany po uwerturze rozsuwają się) przemieniły się jednak w niewiele znaczące

3 N. Korczakowska, *Struktura i tajemnica*, rozm. A. Drotkiewicz, w: Stanisław Moniuszko, *Halka*, program, oprac. A. Piętka, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2011, s. 11, 15.

4 Tamże.

5 Tejże, *Halka przychodzi o swoje*, rozm. A. S. Dębowska, „Gazeta Wyborcza” 20011 z 23 grudnia.

przestrzenie wyłożone białymi kuchennymi czy łazienkowymi kafelkami (siedziba Stolnika)<sup>6</sup>. Równie abstrakcyjna scenografia towarzyszy drugiej części spektaklu dziejącej się we wsi należącej do Janusza (akt III i IV) – makietę Tatr zastąpiła połyskująca metalicznie rampa do jazdy na rolkach, sugerująca jedynie góry. Rozwiązanie pomysłowe, lecz nie bardzo pomagające w zrozumieniu, kim są działający w tej przestrzeni bohaterowie.

Wiadomo kim są bohaterowie z wyższych sfer – wystylizowani są na nuworyszy „poszukujących” swoich szlacheckich korzeni: stąd tapiserie, liberie służby, garnitury przepasane stylizowanymi pasami słuckimi. Kim jest jednak Halka? Właściwie nie wiadomo – jej kostium: prosta sukienka i kozuch, jest na tyle uniwersalny, że nie można wskazać konkretnej grupy społecznej, którą reprezentuje. Jontek i gromada chłopska wyglądają jak z obrazów, wyobrażeń o wsi i góralszczyźnie (szczególnie Jontek w zgrzebnej koszulinie, ale także Dudziarz przebrany w strój fauna, wyglądający jakby właśnie wyskoczył z płócien Malczewskiego). Wynika to z idealistycznego podejścia Korczakowskiej do wsi: „utopia związana z miastem goni za tym, co nowoczesne i jest zwrócona ku przyszłości, a wieś, której na realizowanie nowoczesnych marzeń nie stać, ma wymiar metafizyczny, religijny, moralny i między innymi dlatego zawieszona jest w czasie przeszłym”<sup>7</sup>. Opozycje natury i kultury, dobra i zła są zarysowane w jej inscenizacji bardzo wyraziście – jest to szczególnie widoczne w drugim akcie, kiedy Jontek w geście sprzeciwu wobec zachowania Halki brudzi się bryłą ziemi, ku przerażeniu gości weselnych. Niewinność i naiwność przybyszów z innego świata jest skonstrastowana z zepsuciem świata Janusza i Zofii.

„Czy możliwy jest świat bez podziałów? [...] Czy możliwe są dziś napięcia społeczne na miarę prawdziwej rewolucji? I przede wszystkim: czym jest miłość?”<sup>8</sup> – wydaje mi się, że pytanie przedstawione przez Korczakowską brzmią naiwnie. A przynajmniej nie da się na nie odpowiedzieć, nie dokonując ingerencji w kształt samej *Halki*, choć reżyserka skłonna jest nazwać ją nawet „dramatem muzycznym”. O tym, ilu zabiegów wymaga przystosowanie tej prostej w gruncie rzeczy historii, by stała się radykalną wypowiedzią o problemach społecznych opisuje w swoim tekście Sławomir Wieczorek, przyglądając się inscenizacji Leona Schillera pracującego nad swoją wersją „stalinowskiego Regietheater”<sup>9</sup> (reżyser nie wahał się nawet przed wymianą fragmentów tekstu chóru wiejskiej gromady na wersję wcześniejszą, bardziej radykalną z 1848

---

6 Korczakowska powoływała się także na inne utopijne projekty: Huxleya i Houellebecqa, choć trudno wskazać jakies konkretne przełożenia tych inspiracji na koncepcję świata scenicznego.

7 Tejże, *Struktura i tajemnica*, dz. cyt., s. 15.

8 Tamże, s. 14.

9 S. Wieczorek, *Czerwona „Halka”*, „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2012, nr 73,

<http://www.dwutygodnik.com/artukul/3043-czerwona-halka.html>, 15.01.2012.

roku). Dochodzimy tu do kluczowego dla interpretacji opery formy muzycznej dzieła.

Czy na pewno, jak mówi Korczakowska, Halka jest bezpośrednią i ostrą reakcją na rabację? Włodzimierz Wolski, poeta należący do Cyganerii Warszawskiej, a więc postępowego grona artystów, pisał swój poemat pod wpływem jednej z opowieści o nieszczęśliwej miłości bogatego dziedzica i wieśniaczki ze *Starych gawęd i obrazów* Kazimierza Wójcickiego (1840)<sup>10</sup>. Z *Góralki* zaczerpnął Wolski zarys akcji i wybrane sytuacje, nadał jednak historii romantycznego rysu, wprowadzając nie tylko „gotycki” sztafaż z „pijanym księżycem”, lecz także duchy (m.in. matki Halki podlegającej panicza do zemsty na swojej matce – inspiratorce wypędzenia Halki, w finale pojawia się także zjawia tytułowej bohaterki). *Halszka* nie została opublikowana, i to nie ze względu na grafomanię czy wtórność wobec Mickiewicza, o co można ją oskarżać, lecz ze względu na decyzję cenzora.

Libretto napisane przez Wolskiego do wileńskiej wersji *Halki* (1848) pozbawione zostało ludowo-demonicznej scenerii, dzięki czemu konflikt społeczny mógł zostać przedstawiony w bardziej realistyczny sposób, choć bez wcześniejszej drapieżności (w poemacie trup ściele się gęściej)<sup>11</sup>. Ta dwuaktowa wersja opierała się w znacznej mierze na partiach chóralnych, podczas gdy soliści pozbawieni zostali raczej popisowych fragmentów – w tym z pewnością blisko było jej do koncepcji dramatu scenicznego Wagnera. Na potrzeby premiery warszawskiej (1858) Moniuszko rozbudował dzieło do czterech aktów, dodając partie solowe: arię Janusza *Skąd tu przybyła*, Halki *Gdyby rannym słonkiem*, Jontka *Szumia jodły* oraz tańce (mazur, tańce góralskie) – fragmenty bez których trudno nam wyobrazić sobie dziś *Halke*<sup>12</sup>. O ile wersję koncertową z 1848 i wileńską realizację sceniczną przyjęto chłodno, a nawet zarzucano jej niemoralność i oskarżano o brak uczuć patriotycznych, publiczność przyjęła z entuzjazmem wersję warszawską. Czy na pewno zachwycała się radykalizmem opery? Można w to wątpić – podkreślano raczej narodowy charakter opery oraz odnoszono się do wartości artystycznej dzieła dorównującego operom zachodnim<sup>13</sup>. Moniuszko pisał do żony: „Rivoli [w roli Halki – przyp. M.B.] do łez porusza”<sup>14</sup> – nie wzbudza nastrojów rewolucyjnych.

Korczakowska zdaje się jednak nie zważać na te zmiany (od poddanego cenzurze poematu

10 L. Czaplinski, dz. cyt., s. 112.

11 T. Kaczyński, *Dzieje sceniczne „Halki”*, Kraków 1969, s. 11.

12 Wśród innych zmian należy wymienić: wprowadzenie duety Janusza i Jontka w II akcie *I skądże ty tak wodzić śmiesz*, chór szlachty poprzedzający arię Stolnika. *Halka – opera w czterech aktach. Tekst i objaśnienia*, oprac. L. Schiller, Kraków 1952, s. VI.

13 T. Kaczyński, dz. cyt., s. 22.

14 Tamże, s. 30.

do akceptowanej powszechnie opery), wystawiając przeciw czterooaktową wersję dzieła. Wydaje się, że ten rewolucyjny potencjał, który widzi w osobie Halki, nie ma chyba przełożenia na dzieło. Korczakowska twierdzi, że Halka nie jest od początku ofiarą, lecz „przychodzi po swoje” – jej desperacja jest jednak widoczna już od pierwszego wejścia, w którym obsesyjnie powtarza frazę „O mój sokole, o słońko me”, dodajmy do tego stupor, w jaki wpada po upokorzeniu przez panicza (końcowy duet Janusza i Jontka z II aktu) oraz samobójstwo w finale. W inscenizacji Korczakowskiej jest ono przedstawione w złagodzonej formie: nie mamy do czynienia ze straceńczym skokiem do wody, lecz interwencją anioła, który, zlatując z ołtarza, obdarza ją pocałunkiem śmierci. Koncepcyjnie jest to ciekawy zabieg – wprowadza nie tylko kontekst ludowej duchowości i zmienia perspektywę finału, jednak pod względem technicznym spływający na linach anioł budzi raczej śmiech i politowanie.

W artykule zapowiadającym nową inscenizację *Halki* „Gazeta Wyborcza” postawiła pytanie: „melodramat czy ostry dramat społeczny?”. Należałoby opowiedzieć się raczej za pierwszą opcją. I – być może – zastanowić się nad samą kategorią melodramatyczności i samą koncepcją „niewinności uciśnionej” przedstawioną w operze niż starać się udowodnić jej radykalizm (lub może raczej starać się być bardziej konsekwentnym w swoim radykalizmie – także jeśli chodzi o podejście do samego materiału słowno-muzycznego<sup>15</sup>).

Na sam koniec – fantazja. Minkowski, mówiąc o swojej koncepcji muzycznej dzieła, podsunął bardzo ciekawy trop interpretacyjny, wyznając, że dla niego Halka jest połączeniem *Kozety z Nędzników* i *Wonder Woman*<sup>16</sup>. Może zatem Halka w konwencji musicalowo-komiksowej (jeśli odwołamy się nie do powieści Hugo, lecz dzieła Claude’a-Michela Schönberga)? Dlaczego by nie?

Stanisław Moniuszko

*Halka*

Opera w czterech aktach

Libretto: Włodzimierz Wolski

Premiera wersji czterooaktowej: 1 stycznia 1858, Teatr Wielki w Warszawie

Premiera inscenizacji: 23 grudnia 2011

---

15 Mając jednocześnie na względzie dotarcie do oryginalnego zapisu dzieł Moniuszki, a więc intencji kompozytorskich. Minkowski korzystał nie z wydanych partytur, lecz z rękopisu przechowywanego w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. O tym problemie pisała Małgorzata Komorowska: M. Komorowska, *Odkłamać, zniszczyć, uczyć Moniuszkę*, „Ruch Muzyczny” 2009 z 27 grudnia, <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=1186>, 14.01.2012.

16 M. Minkowski, [bez tytułu], rozm. A. S. Dębowska, „Gazeta Wyborcza” 2011 z 23 grudnia.

Dyrygent: Marc Minkowski  
Reżyseria: Natalia Korczakowska  
Scenografia: Anna Met  
Kostiumy: Marek Adamski  
Choreografia: Tomasz Wygoda  
Reżyseria świateł: Felice Ross  
Przygotowanie chóru: Bogdan Gola  
Projekcje wideo: Kobas Laksa  
Dramaturg: Tomasz Kubikowski

**obsada:**

Stolnik – Mieczysław Milun  
Zofia – Małgorzata Pańko  
Dziemba – Piotr Lempa  
Janusz – Artur Ruciński  
Halka – Wioletta Chodowicz  
Jontek – Rafał Bartmiński  
Dudziarz – Czesław Gałka  
Gość I – Hubert Stolarski  
Gość II – Jakub Oczkowski  
Gość III – Łukasz Motkowicz  
Wieśniak – Mateusz Zajdel

Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Polski Balet Narodowy, aktorzy i statyści