

Monika Ziemia  
Akademia Pomorska w Słupsku  
listowska.m@gmail.com

## „Operowość” *Czerwonego marszu* Karola Huberta Rostworowskiego

**Abstract:** The article discusses the subject matter of filiations between literature and music. It is an attempt to look at one of the later works of Karol Hubert Rostworowski, namely, *Czerwony marsz* [*The Red March*], through the prism of operatic conventions. The point of departure for the considerations above is an article by Piotr Strugała and the term “operatics” adopted by him, utilized in reference to the play under analysis. In Rostworowski’s drama, operatic conventions are revealed at the level of structure, subject matter, as well as semantics of the work. The first one is the architectural form of the play, i.e. division into three preludes and the eponymous Red March. The “operatics” is also evidenced by such elements as: presence of solo and ensemble parts, partially corresponding to arias, recitatives and choral parts; dancing parts; leitmotifs; marching rhythms; as well as spectacularity and impressiveness.

**Keywords:** operatics, opera, Karol Hubert Rostworowski, drama, *Czerwony marsz*

**Streszczenie:** Artykuł rozpatruje problematykę literacko-muzycznych filiacji. Jego celem jest próba spojrzenia na jedno z późniejszych dzieł Karola Huberta Rostworowskiego – jakim jest *Czerwony marsz* – przez pryzmat operowych konwencji. Punktem wyjścia powyższych rozważań jest artykuł Piotra Strugały i przyjęty przez niego termin „operowość”, którym posłużono się w odniesieniu do analizowanej sztuki. W dramacie Rostworowskiego operowe konwencje ujawniają się zarówno na poziomie konstrukcji, tematyki, jak i semantyki dzieła. Pierwszą z nich jest kształt architektoniczny dramatu, a więc jego podział na trzy preludia oraz tytułowy *Czerwony marsz*. O „operowości” świadczą również między innymi: obecność partii solowych i zespołowych, odpowiadających po części ariom, recytatywom oraz partiom chóralnym; partie taneczne; leitmotywy; rytmy marszowe; a także widowiskowość oraz efektywność.

**Słowa kluczowe:** operowość, opera, Karol Hubert Rostworowski, dramat, *Czerwony marsz*

### Uwagi wstępne

Na temat muzycznych aspektów dramaturgii Karola Huberta Rostworowskiego, w opinii młodopolskiej krytyki jednego z najwybitniejszych twórców swojej epoki, dziś – paradoksalnie – zapomnianego i niedocenianego – napisano już wiele. Kwestię tę podnosili w swych artykułach między innymi: Zygmunt Mycielski, Zdzisław Jachimecki, Kazimierz Czachowski, Andrzej

Hejmej, najdobitniej i najobszerniej zaś Jacek Popiel<sup>1</sup>. Jak konstatuje ostatni z badaczy,

(...) w uwagach o muzyczności dramatów Rostworowskiego częstokroć powoływano się na twórczość Wyspiańskiego. Pisano, że jak Wyspiański posiadał niezwykły dar operowania efektami plastycznymi, tak Rostworowski został obdarzony darem muzyczności. U autora *Wesela* określony gest, poza, zgrupowanie są nośnikami znaczeń nadających sens całości utworu, u twórcy *Niespodzianki* taką funkcję pełnią harmonia, zgiełk, cisza, *recitativo*. Umiejętna gra chórami, półchórami i indywidualnymi postaciami buduje swoistą semantykę teatralną. Jest to jedna z niepowtarzalnych zalet tekstów Rostworowskiego, odczuwalna szczególnie w realizacjach teatralnych<sup>2</sup>.

Na korzyść literacko-muzycznych filiacji, obecnych w dramatach autora *Judasza z Kariothu*, niewątpliwie przemawiają zainteresowania Rostworowskiego oraz gruntowne wykształcenie. Pisarz bowiem już od dziecka przejawiał zamiłowanie do muzyki, sam nauczył się czytać nuty. W trakcie pobytu w rodzinnych Czarkowach grywał sporo na fortepianie. Po ukończeniu Krajowej Średniej Szkoły Rolniczej, dzięki wsparciu finansowemu wuja, rozpoczął studia muzyczne w Lipsku, mieście narodzin słynnego Ryszarda Wagnera, którego twórczość wywarła na niego niemały wpływ. Naukę w „klasie fortepianu” niebawem zarzucił na rzecz nauki kompozycji, którą zgłębiał pod kierunkiem Hugona Riemanna. Spuścizna Karola Huberta Rostworowskiego kompozytora jest niewielka, stanowi ją zaledwie sześć pieśni do słów Heinricha Heinego na głos solowy i fortepian, ale, jak podkreśla Zdzisław Jachimecki, ciekawych, śmiałych jak na owe czasy, rewolucyjnych, wykorzystujących nowe zdobycze harmonii i barwności dźwiękowej<sup>3</sup>. I choć sam autor zarzucił tworzenie kompozycji, muzyce pozostał jednak wierny do końca, czego dobity wyraz dał w swoich dramatach, zdaniem Jachimeckiego, swoistych partyturach orkiestralnych, wykazujących podobieństwo i swą konwencją nawiązujących zarówno do dzieł Wagnera, jak i do gatunku opery<sup>4</sup>. Nowatorskie podejście do sztuki teatralnej, potraktowanej jako swoisty

<sup>1</sup> Por. K. Czachowski, *Karol Hubert Rostworowski jako twórca dramatyczny*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1937, nr 7, s. 1; Z. Jachimecki, *Karol Hubert Rostworowski i muzyka*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1938, nr 7, s. 3–5; Z. Mycielski, *O twórczości Karola Huberta Rostworowskiego (W setną rocznicę urodzin)*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 45, s. 1, 4; J. Popiel, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990; A. Hejmej, *Partytura – „Judasza z Kariothu” Karola Huberta Rostworowskiego* [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 183–209.

<sup>2</sup> J. Popiel, dz. cyt., s. 137–138.

<sup>3</sup> Por. Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 4.

<sup>4</sup> Por. J. Popiel, dz. cyt., s. 139–140.

twór literacko-muzyczny, zdecydowało o bezsprzecznym sukcesie Rostworowskiego pisarza.

Celem tego artykułu będzie próba spojrzenia na jedno z późniejszych dzieł autora *Niespodzianki*, mianowicie *Czerwony marsz*, przez pryzmat operowych konwencji.

## Tematyka dramatu

*Czerwony marsz* to dzieło szczególne, w którym myśli dramatopisarza zwracają się w kierunku historiozofii i porewolucyjnych reperkusji<sup>5</sup>. Znamienne reasumpcje, jakie czyni autor sztuki dramatycznej, mają przestrzec ludzkość przed powtórzeniem błędów z przeszłości i wskazać, że zbrojny przewrót to swoiste *ipsum malum*. W tym celu Rostworowski za przedmiot rozważań stawia rewolucję francuską, czyniąc z niej punkt odniesienia dla współczesnych czasów:

Ponieważ oblicze arystokracji francuskiej jest obliczem dzisiejszej burżuazji, chcę przeto użyć rewolucji jako zwierciadła, w którym się może współczesność przeglądać. Trzeba bowiem bronić społeczeństwo przed samobójstwem, trzeba iść naprzeciw złu z zasadami napoleońskimi, trzeba się bronić przed rewolucjami, które bronione są zawsze przez zorganizowaną mniejszość<sup>6</sup>.

Dramat rozpoczyna pierwsze z trzech preludium. Prezentuje ono monolog Markiza skierowany do Ulicy, w swym wydźwięku dość satyryczny, eksponujący schyłek panowania króla Ludwika XVI i wewnętrzne rozprężenie panujące w pałacu, połączone z upadkiem moralności elity rządzącej. Oto bowiem królowa, hołdując hasłom powrotu do natury, ubrana jak wieśniaczka, doi krowy, król zaś sobie „ślusarzy”, siedząc z Gamainem w skromniutkiej izdebce, zajmuje się fabrykowaniem kłódek. Bardziej go obchodzi odwołane polowanie niż upadek Bastylii. Nie lepiej jest na dworze, gdzie „się (...) prawa boże i ludzkie bezcześci”<sup>7</sup> oraz folguje licznym skandalom i romansom:

„Książd kardynał de Rohan!” – „Skandal!”

[Wielkie rzeczy.

Czyż w purpurze zrodzony był rodzaj człowieczy?

<sup>5</sup> Oprócz *Czerwonego marszu* tematykę rewolucyjną podejmują dwa inne dzieła Rostworowskiego – *Miłosierdzie* i *Antychryst* (por. T. Dworak, *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa 1996, s. 129).

<sup>6</sup> H. Życzyński, *Twórczość Karola Huberta Rostworowskiego*, Lublin 1938, s. 54.

<sup>7</sup> K.H. Rostworowski, *Czerwony marsz*, Kraków 1936, s. 7.

Wręcz przeciwnie! Na sobie nie miał nic, prócz  
[skóry,  
Więc kto zrzuca purpurę, wraca do natury<sup>8</sup>.

Ostrze krytyki wymierzone jest również w ludność francuską, kierowaną żądzą okrucieństwa, szukającą usprawiedliwienia dla swoich haniebnych czynów. Przewrotne słowa Markiza są tego najlepszym dowodem:

Jesteście ujmujący, sprawiedliwi, prości,  
cnotliwi, obcy wszelkiej światowej próżności,  
szlachetni – więc dlatego od fryzur do spodni  
niebawem w całym świecie zaczniecie być modni<sup>9</sup>.

Ulica nie pozostaje mu jednak dłużna. W prostych słowach piosenki z wymownym refrenem „aira!” pobrzmiwają echa założeń sankiulotów, czyli francuskich rewolucjonistów. Czas, by passa się odwróciła i lud zagarnęła władzę, rozprawiając się z arystokracją („Mali zyskają, wielcy potracą,/ pokój lepiankom, wojna pałacom!”<sup>10</sup>).

Drugie preludium przenosi odbiorcę do Tulerii, gdzie król rozmawia na temat sytuacji politycznej ze swoimi dygnitarzami, którymi są: Baron de Batz oraz Minister Necker. Obecne w wypowiedzi barona eksklamacje mają wzmocnić ekspresję i przekonać króla, że nie jest sam, ma wokół siebie sojuszników („stoimy tu gotowi na każde wezwanie,/ Stoi trzy czwarte Francji od pana do chłopca!/ Stoi Kościół i stoi cała Europa!”<sup>11</sup>), podżegacze zaś stanowią mniejszość i, jak dodaje w późniejszych kwestiach, należy ich zlikwidować („Taki »naród«?! Na takie »narody« jest rada/ niezawodna i bardzo prosta: Kanonada!”<sup>12</sup>). Nie zyskuje on jednak całkowitego posłuchu władcy.

Ostatnie z preludiiów prezentuje posiedzenie Konwentu Narodowego, któremu przewodniczy Anacharsis Cloots. Obrady rozpoczyna wejście zbirów w czerwonych czapkach, uzbrojonych w pistolety oraz piki. Na ich czele stoi Mówca, trzyma w ręku czaszkę św. Dionizego. Wśród powszechnego aplauzu zgromadzonych, salwy okłasków i śmiechu drwi z relikwii, rzucając je pod nogi Clootsa, a zrabowane świętości („Fatałaszkę,/ wszystkie złocone zgnilizny,/ którym ciemnota oddawała cześć”<sup>13</sup>) składa na rzekomym ołtarzu

<sup>8</sup> Tamże, s. 8.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Tamże, s. 11.

<sup>12</sup> Tamże, s. 12.

<sup>13</sup> Tamże, s. 15.

ojczyzny. Następuje eskalacja napięcia. Ale to jeszcze nie koniec posiedzenia. Dobiegające zza drzwi śpiewy zapowiadają nadejście deputacji sekcji de Gravilliers w postaci bandy „pijanych nożowników, ubranych w infuły, birety, ornaty, dalmatyki, kapy i alby”<sup>14</sup>, dzierżących w dłoniach „krzyże, chorągwie, kadzielnice, kielichy, cyborja”<sup>15</sup>. Prowadzi ich zbir trzymający siedmioletnie dziecko na ręku. Pochód zamyka kroczący pod baldachimem brodaty drab z monstrancją. W pewnym momencie banda zrzuca z siebie szaty liturgiczne, ukazując oczom zebranych mundury narodowe. Głośny śpiew, patriotyczne okrzyki „niech żyje naród”, donośne oklaski odzwierciedlają zachowanie osób zgromadzonych w sali Konwentu. Patetyczne słowa dziecka, wolnego od kłamstw, nauczonego jedynie Deklaracji praw człowieka, wywołują euforię i łzy wzruszenia obecnych na posiedzeniu Meger.

Po trzech preludiach następuje tytułowy *Czerwony marsz*, będący egzemplifikacją nastroju tłumu i dopełnieniem rewolucyjnych reperkusji. Poszczególne postaci i ich zachowania skupione są wokół jednej osi, która zdaje się budować ostatnią część dramatu – krwawego pochodu skazańców na śmierć. Obszerne didaskalia bezsprzecznie świadczą o tym, że najważniejsza przeszczeń zarezerwowana jest dla gilotyny, nazywanej żartobliwie córeczką doktora Guillotin:

Na tle pochmurnego nieba stoi gilotyna, postawiona na estradzie, otoczonej z trzech stron balustradą a zwrócona frontem do publiczności. Na estradę wchodzi się po schodkach w kształcie drabiny o sześciu płaskich szczeblach. Gilotyna ma być bardzo wysoka. Na końcu pochyłej deski, do której przywiązywano skazańców, ma być, zamiast dyby z okrągłym otworem, drewniana ścianka z wyciętymi, półokrągłymi drzwiami, tak niskimi, ażeby nie można było przez nie przechodzić bez pochylenia głowy. Te drzwi nazwiemy „drzwiami śmierci”. Nóż gilotyny, ze skośnem, bardzo błyszczącym ostrzem, ma być tak długi, ażeby po opadnięciu zamykał drzwi śmierci. Za drzwiami ciemność zupełna, tak, ażeby osoby przekraczające próg natychmiastowo zniknęły. Szybkemu opadaniu noża ma towarzyszyć głuchy łoskot, poczem nóż ma się bardzo powoli podnosić<sup>16</sup>.

Obecność gilotyny, połączona z warkotem bębnow, tworzy złowrogi nastrój i atmosferę napięcia. Wśród zgromadzonych (tłum, wojsko, Talleyrand, Cambacérès, kat Henryk Sanson, Pomocnik) znajduje się również Koryfeusz, ubrany w strój sankiulota. Przewodniczy on egzekucji. W długim monologu wskazuje na wady i przywary królewskiego panowania, oskarża

<sup>14</sup> Tamże, s. 16.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 23.

władcę o słabość i konszachty z wrogami<sup>17</sup>, powołuje się na gniew i nienawiść ludu. Lada chwila jego „rataplan” zostanie wcielony w życie. Krwawy marsz rozpoczyna wejście Ludwika XVI – pierwszego ze skazańców. Próba wpłynięcia na tłum, podjęta przez Barona de Batza, by potępił zamierzenia Koryfeusza i stanął w obronie króla, kończy się fiaskiem. Poruszająca mowa władcy („Przebaczam sprawcom mojej śmierci./ Proszę Boga, aby krew, którą przelejecie,/ Nie spadła nigdy na Francję”<sup>18</sup>) wzbudza, co prawda, litość niektórych gapiów, nic to jednak nie zmienia. Ścięty król znika w „drzwiach śmierci”.

Kolejnymi ofiarami „rataplanu” są żyrondyści. Zostali skazani za to, że:

(...) suwerenny lud chce chleba  
 A oni głód mu dali!  
 Bo suwerenny lud chce pracy  
 A oni pracę zrujnowali!  
 Bo suwerenny lud chce pokoju  
 A oni w mundur go ubrali!  
 Bo suwerenny lud chce władzy  
 A oni nad nim panowali!<sup>19</sup>

Oczom zgromadzonych ukazuje się pierwszy orszak skazańców z Brisotem na czele. Rozemocjonowany tłum wykrzykuje ich przewinienia. Żyrondyści nie boją się śmierci. Nastawieni bojowo podążają na spotkanie z gilotyną ze śpiewem na ustach, pełni dumy i hartu ducha. Przejmująca *Marsylianka* wywołuje poruszenie tłumy.

Po oskarżycielskiej mowie Koryfeusza pojawia się drugi orszak skazańców, z Chabotem na czele oraz Camillem Desmoulinsem i Dantonem na końcu. Po słowach ostatniego z nich oskarżeni znikają w „drzwiach śmierci”.

Po dantonistach przychodzi czas na trzeci orszak. Tworzą go kardynałowie i świeccy. Rzekome przewinienia i winy, jakie przypisuje im Koryfeusz, są śmieszne i wydają się mocno przesadzone (na przykład „Cecylja Renauld! Chciała/ zobaczyć z bliska twarz tyrana,/ Dostojnej twarzy nie ujrzała,/ lecz w zamian będzie... przykracana!”<sup>20</sup>). Kryją jednak w sobie cenną prawdę – trudno powstrzymać szaleńczy pęd, gdy ludzie, „pojeni krwią... karmieni krwią”<sup>21</sup>, zachłystnęli się władzą. Tłum zatracił się w okrucieństwie

<sup>17</sup> Por. T. Dworak, dz. cyt., s. 134.

<sup>18</sup> K.H. Rostworowski, dz. cyt., s. 31.

<sup>19</sup> Tamże, s. 35.

<sup>20</sup> Tamże, s. 46.

<sup>21</sup> Tamże, s. 51.

i kolejne wyroki przyjmuje z coraz większym entuzjazmem. Widok krwi już nie budzi w nich strachu.

Czas na czwarty orszak skazańców, wśród których znajduje się Robespierre ze strzaskaną szczęką. On także jest ofiarą krwawej rewolucji. Gilotyna opadła po raz ostatni. Nastąpiła głucha cisza i wszyscy znieruchomieli.

Kolejne elementy akcji dramatycznej mają charakter retardacyjny i wnoszą do dramatu atmosferę wizyjności. Koryfeusz nadal pozostaje ważną postacią sztuki, zmienia się tylko jego rola – pod wpływem nowego bohatera, Wykwintnisia, z agitatora staje się aktorem-nędzarzem, odgrywającym dialogowany pamflet z 1795 roku. Wielokrotnie powtarzane przez Wykwintnisia, podążającego menuetowym krokiem, słowa „krzycz: niech żyje wolność”, w zestawieniu z argumentami jego interlokutora (poddanie się, brak odwagi, pracy, ziemi, chleba), w świetle zastałej sytuacji, stają się mocno przebrzmiałe i tracą swój pierwotny wydźwięk. Po kwestii ogłoszonej przez zrezygnowanego Koryfeusza-Nędzara („A no... skoro być musi, to: niech żyje wolność”<sup>22</sup>) wszystko wraca do wcześniejszego stanu. Koryfeusz kontynuuje swoją ostentacyjną agitację, trafiając ponownie w racje bojowniczo nastawionego tłumu. Zgięty pod jarzmem wolności lud będzie teraz poddany innemu panu – Napoleonowi.

Rostworowski odmalował w swym dramacie tragedię ludu wplątanego w sidła mechanizmów rewolucji, której pokłosiem stają się nienawiść, anarchia i strach, a w dalszych konsekwencjach również nędza, brak pracy oraz głód<sup>23</sup>.

## **Operowość *Czerwonego marszu***

O zamiarach artystycznych Rostworowskiego kompozytora, oprócz faktu, że napisał sześć pieśni do słów Heinego, wiadomo w zasadzie niewiele. Jak wskazuje Tadeusz Dworak, pracujący w Konserwatorium Muzycznym w Krakowie Kazimierz Garbusiński zwrócił się na początku 1920 roku do dramatopisarza z prośbą o napisanie libretta do oratorium, które miał zamiar skomponować na temat *Siedmiu słów Chrystusa*<sup>24</sup>. Autor *Judasza* takowego tekstu nie stworzył, jednak pomysł ten zainspirował go do napisania nowej sztuki teatralnej – *Miłosierdzia*. Fiaskiem zakończyła się również współpraca z Karolem Szymanowskim, którego Rostworowski niezwykle cenił i którego stawiał obok Fryderyka Chopina. Jej owocem miało być dzieło o cha-

<sup>22</sup> Tamże, s. 52.

<sup>23</sup> Por. T. Dworak, dz. cyt., s. 141.

<sup>24</sup> Por. tamże, s. 86–87. Zob. również J. Popiel, dz. cyt., s. 136.

rakterze widowiskowo-oratoryjnym, ujęte w formę misteryjną. Zachowane z tego okresu listy pokazują, jak w zamyśle dramatopisarza wyglądać miała koncepcja artystyczna nowego utworu, zarówno w jej kształcie scenicznym, jak i w kwestii umuzycznienia całości<sup>25</sup>.

Chociaż Rostworowski nie stworzył nigdy dramatu muzycznego ani opery, brak też jakichkolwiek informacji o tym, by z takim zamiarem się nosił, można, konkludując za Zdzisławem Jachimeckim, wskazać na pewne podobieństwa łączące jego utwory z powyższymi gatunkami muzycznymi<sup>26</sup>. Analogie te widoczne są głównie na płaszczyźnie strukturalnej i formalnej. Zasadna zatem jest próba spojrzenia na dramat *Czerwony marsz* przez pryzmat operowych konwencji<sup>27</sup>.

Punktem wyjścia powyższych rozważań jest artykuł Piotra Strugały, poruszający tematykę związków Stanisława Wyspiańskiego z operą w odniesieniu do jednego z jego utworów – *Nocy listopadowej*<sup>28</sup>. Badacz, pisząc na temat „operowości” w dramacie, zwrócił uwagę na to, w jaki sposób dzieła muzyczne wielkich kompozytorów zainspirowały krakowskiego dramatopisarza. Strugała próbował również wskazać, „jak *Noc listopadowa* przejmuje różne elementy opery, w jaki sposób korzysta z jej konwencji i przyzwyczajzeń (szczególnie oper paryskich), jak tekst o powstaniu zespala w sobie »cegiełki« teatru muzycznego”<sup>29</sup>. Przyjęty przez Strugałę termin „operowość” pragnę przenieść do niniejszego artykułu i uczynić z niego przedmiot dalszych rozważań<sup>30</sup>.

Opera jest widowiskiem muzyczno-dramatycznym, na które składają się następujące elementy: libretto, eksponujące akcję dramatyczną, partie muzyczne wokalne i instrumentalne, niekiedy taneczne oraz oprawa sceniczna<sup>31</sup>. Jej wykształcona forma dzieli się na akty złożone z zamkniętych części, tzw. numerów (arii, recytatywów, ensembli oraz chórów). Nadrzędnym czynnikiem jest w niej muzyka, w przeciwieństwie do dramatu muzycznego typu wagnerowskiego, w którym nacisk kładzie się w głównej mierze

<sup>25</sup> Por. T. Chylińska, *Niedoszłe dzieło Karola Huberta Rostworowskiego i Karola Szymanowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 45, s. 4; Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 3–5; T. Dworak, dz. cyt., s. 180–184.

<sup>26</sup> Por. Z. Jachimecki, dz. cyt., s. 5.

<sup>27</sup> Celowo zaznaczam: konwencje operowe, ponieważ dramat muzyczny (typu wagnerowskiego) wyrósł z opery.

<sup>28</sup> Por. P. Strugała, „Operowość” „*Nocy listopadowej*” Stanisława Wyspiańskiego, „Muzyka w Teatrze” 2002, nr 2, s. 57–74.

<sup>29</sup> Tamże, s. 74.

<sup>30</sup> W niniejszym artykule zakres znaczeniowy pojęcia „operowość” obejmuje cechy, którymi charakteryzuje się zarówno opera, jak i wyrosły z niej dramat muzyczny typu wagnerowskiego.

<sup>31</sup> Por. D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 1997, s. 174.



na czynnik dramatyczny, muzyka pozostaje zaś środkiem wyrazu jedynie mu podporządkowanym. W dramacie muzycznym podstawowym czynnikiem formotwórczym jest nie akt, lecz rozbudowana scena, a elementem je łączącym – tzw. lejtmotywy (motywy przewodnie). Ryszard Wagner, będąc zwolennikiem idei sztuki syntetycznej, kładł nacisk na współdziałanie muzyki, dramatu, poezji i plastyki (*Das Kunstwerk*)<sup>32</sup>. Sam pisał teksty, komponował, inscenizował i tego też wymagał od innych twórców operowych – aby byli jednocześnie autorami libretta i muzyki. Istotną rolę w jego dramatach odgrywała orkiestra. Jej zadaniem miało być nie tylko, jak to dotychczas bywało, dźwiganie ciężaru melodyczno-rytmicznego utworu, ale także komentowanie zjawisk i ludzkich uczuć, uwypuklanie rozwoju treści, podkreślanie zmienności nastrojów, przez co niektóre z ustępów instrumentalnych zawartych w dziełach Wagnera zyskały podobieństwo do poematu symfonicznego<sup>33</sup>.

Choć *Czerwony marsz* nie jest operą, można jednak wskazać na łączące go z nią podobieństwa. Ujawniają się one między innymi w konstrukcji sztuki. Utwór Rostworowskiego składa się z czterech części. Trzy pierwsze mają charakter introdukcji i stają się swego rodzaju uwerturą, która w dramacie przyjmuje formę preludium. Ostatnia część zbudowana jest na podobieństwo aktu bądź sceny charakterystycznej dla dramatu muzycznego. Transponując kształt architektoniczny opery na konstrukcję dzieła Rostworowskiego, na płaszczyźnie metatekstowej można by się pokusić o wyodrębnienie w nim zarówno solowych, jak i zespołowych partii wokalnych, odpowiadających po części ariom, recytatywom oraz partiom chóralnym. Dłuższe kwestie wypowiedziane przez Koryfeusza w ostatniej części dramatu pod pewnym względem przypominają arie, z racji swojej rozpiętości, statyczności i charakteru retardacyjnego. Nie stanowią jednak egzemplifikacji uczuć, nie są miejscem wyrażania emocji, ale pełnią funkcję komentatorską. W podobnym tonie zdaje się utrzymana wypowiedź Markiza w preludium pierwszym, wskazująca na przyczyny i okoliczności wybuchu rewolucji francuskiej. Dialogi w *Czerwonym marszu* odgrywają natomiast rolę swego rodzaju recytatywów, czyli śpiewów solowych, zbliżonych do deklamacji tekstu, służących głównie prezentowaniu akcji<sup>34</sup>. Oprócz partii solowych, zmienną cechą opery są

<sup>32</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne. Opera i dramat*, Kraków 1976, t. 4, s. 245.

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 250; R. Wagner, *Opera i dramat*, tłum. M. Dienstl, Lwów 1907, cz. 1, s. 66; *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1970, s. 807. Na ten temat można znaleźć również informacje między innymi w: W. Rudziński, *Co to jest opera*, Kraków 1960; B. Horowicz, *Teatr operowy*, Moskwa 1984; K. Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny: szkice*, Poznań 2006.

<sup>34</sup> Por. D. Wójcik, dz. cyt., s. 175.

również partie zespołowe, w dramacie ewokowane przez obecność chóru. Rostworowski, słusznie przez Popiela nazywany reżyserem tłumów, potrafił w umiejętny sposób operować grupami ludzkimi na scenie, eksponując zarówno walory wizualne, jak i akustyczne<sup>35</sup>. Zmyślnie zestawiał ze sobą poszczególne głosy, tworząc ciekawe konstrukcje wokalne, oparte w głównej mierze na zróżnicowaniu rytmicznym. Niepowtarzalna w swym charakterze jest zresztą scena kłótni saduceuszy z faryzeuszami zawarta w *Judaszu z Kariothu*. Jak konstatuje badacz:

(...) tłum w utworach Rostworowskiego ma swą oryginalną dramaturgię wystąpień, nawet wówczas, gdy jest biernym obserwatorem wydarzeń czy bezkrytycznym realizatorem planów jednostki. Liczba i jakość osób uczestniczących w tłumie, sposób zachowania (ruch, gest, deklamacja) zbiorowości zależą od środowiska i czasów, które dramat przedstawia. W utworach autora *Judasza* nie ma statystów, komparsów. Tłum gra na scenie bezustannie, choćby wyrazem twarzy czy sposobem ugrupowania. Każda z tych grup ludzkich, rozmaicie przez Rostworowskiego określana (tłum, chór, rzesza...) ma własną indywidualność zbiorową i własną niepowtarzalną rolę w dramacie<sup>36</sup>.

Zdaniem Popiela ekspresywność tłumy, zauważalna zarówno w gestyce (między innymi gwałtowność ruchów), jak i w sposobie wypowiedzania się (zawodzenie, krzyk), skontrastowanego z przywódcami rewolucji, może świadczyć o powiązaniach *Czerwonego marszu* z dziełami twórców niemieckiego ekspresjonizmu<sup>37</sup>. Witold Rudziński, wskazując na funkcję chóru w operze, konstatuje, że jego rola:

(...) jest bardzo rozległa: podbudowuje on tło ludowe, podkreśla dramat jednostki wyodrębniając ją z danej grupy społecznej lub, przeciwnie, bierze stronę bohatera, wyraża opinię o wydarzeniach, skłania bohaterów do aktywnego działania, podpowiada konieczne decyzje. Znajduje to wyraz w bardzo różnych formach<sup>38</sup>.

W dramacie Rostworowskiego chór staje się ważnym czynnikiem formotwórczym. Oprócz preludium drugiego występuje w każdej części utworu, jest również istotnym elementem budującym napięcie dramaturgiczne. Reprezentują go określone osobowości zbiorowe. Powołując się na przyjętą

<sup>35</sup> Por. J. Popiel, dz. cyt., s. 169.

<sup>36</sup> Tamże, s. 170.

<sup>37</sup> Por. tamże, s. 180.

<sup>38</sup> W. Rudziński, dz. cyt., s. 64–65.

przez Józefa Chomińskiego klasyfikację chórów w XIX-wiecznej operze, można w *Czerwonym marszu* wyodrębnić podział na różnego rodzaju zespoły, między innymi w zależności od: płci, statusu społecznego i kwalifikacji moralnych<sup>39</sup>. W sztuce występują: chóry kobiet i mężczyzn, tworzące tłum gapiów zgromadzonych na placu egzekucyjnym (zróznicowanie ze względu na płeć); chór uczestników posiedzenia Konwentu i Ulica sankiulocka (status społeczny); zbiry, pijani nożownicy (kwalifikacje moralne). Osobliwy wydaje się zauważalny w utworze Rostworowskiego podział zespołów chóru oparty na ich stosunku do rewolucji. Obejmuje on: członków posiedzenia Konwentu, nożowników i zbirów (entuzjastycznie i bojowo nastawionych do przewrotu); skazańców z Brissotem na czele (ich stosunek do rewolucji zmienia się wraz z biegiem wydarzeń, w ostateczności zostają skazani na ścięcie), tłum (z jednej strony pragnący sprawiedliwości, z drugiej współczujący oraz narzekający na głód i biedę). W dramacie Rostworowskiego chór pełni różne funkcje. Jedną z nich jest rola komentatorska, ukazująca jego stanowisko w kwestii rewolucji. Znamiennej egzemplifikacją może tu być piosenka śpiewana przez Ulicę:

Kto był na dole, ten w górę wskoczy!  
Kto był na górze, ten w dół się stoczy!  
Ah! aira, aira, aira!

Lud suwerenny władzę zagarnie,  
Arystokraci marsz na latarnię!  
Ah! aira, aira, aira!<sup>40</sup>

Innym przykładem na to, że chór pełni funkcję komentatorską, jest odpowiedź tłumy na słowa Koryfeusza:

KORYFEUSZ  
(...)  
Więc za Bastylię bez korzyści  
Niech giną Brissot, Roland!  
Niech giną wszyscy Żyrondyści,  
Rataplán, rataplán, rataplán!  
TŁUM (*porwany*)  
Niech giną!<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 234–235.

<sup>40</sup> K.H. Rostworowski, dz. cyt., s. 10.

<sup>41</sup> Tamże, s. 36.

W kolejnym fragmencie chór pełni funkcję dramatyczną, odpowiadając na pytania, dopowiadając treści, pytając:

KORYFEUSZ

(...)

Ale ktoś musi ująć ster,  
Przebrnąć przez morze krwi czerwone.  
Niech żyje Maksymiljan Robespierre,  
Choćby miał sięgnąć po...

TŁUM (*przerażony*)

...Koronę?!<sup>42</sup>

Bywa, że grupa złożona z kilku głosów, dla wzmocnienia tonu wypowiedzi, powtarza słowa innych osób bądź całą strofę, ujętą w postaci refrenu, na przykład:

TALLEYRAND I CAMBACÉRÈS

Niech żyje!

KORYFEUSZ

Niech żyje równość!!

KILKA GŁOSÓW (*niepewnych*)

Niech żyje!<sup>43</sup>

KORYFEUSZ

Niech żyje kat kopę lat –  
Hej! Tańczmy karmaniołę!

(...)

THÉROIGNE

Kiedyśmy się zgromadzili,  
Bijmy zbójców, co nas bili (...)  
PROWOKATORZY (*potrząsając pikami*)

Hej! Tańczmy karmaniołę!  
Niech żyje kat! Niech żyje kat!  
Hej, tańczmy karmaniołę!  
Niech żyje kat kopę lat!

(...)

THÉROIGNE

Drżycie zdrajcy, rojaliści,

<sup>42</sup> Tamże, s. 45.

<sup>43</sup> Tamże, s. 32.

Szalbierze, federaliści (...)  
CZĘŚĆ TŁUMU (j.w.)  
Hej! Tańczmy karmaniołę!  
Niech żyje kat! Niech żyje kat!  
Hej, tańczmy karmaniołę!  
Niech żyje kat kopę lat!<sup>44</sup>

Znamienne jest to, że występujący w dramacie tłum staje się nośnikiem uczuć i emocji. Wypowiadane przez niego słowa stanowią egzemplifikację nastrojów ludności francuskiej, stając się przejawem ich pragnień i niedoli. Przykładami mogą być płacz Meger w preludium trzecim, będący reakcją na słowa dziecka, bądź fluktuacja okrzyków tłumy, ambiwalentnie oceniającego zamiar ścięcia króla przez przywódców rewolucji. Choć w sposób niekiedy ostentacyjny tłum wyraża swoje zdanie, pozostaje w gruncie rzeczy podległy i podporządkowany hasłom agitatorów, z ręcznie nim manipulujących. Jego postawa z jednej strony silnie kontrastuje z władczyimi jednostkami, z drugiej jednak z nimi współdziała, tak jak chór w operze współdziała z solistami. Jest ich w utworze Rostworowskiego wielu (między innymi król, Baron de Batz, Wykwintniś), najważniejszą jednak osobą jest Koryfeusz – postać istotna ze względu na zarówno antyczne, jak i baletowe proveniencje. W starożytnym teatrze greckim termin ten oznaczał przewodnika chóru tanecznego, w baletcie zaś określa on tancerza bądź tancerkę tańczących na czele mniejszych grup<sup>45</sup>. W *Czerwonym marszu* Koryfeusz kieruje egzekucją, wylicza przewinienia wchodzących na szafot skazańców, komentuje i ręcznie manipuluje tłumem, chcąc pozyskać go do swoich racji. W dramacie występują również postacie, których rola wydaje się znikoma i które można by określić mianem statystów<sup>46</sup>. Są to między innymi: idący w pochodzie kardynałowie, Chabot, Saint Just, żandarmi, Hanriot oraz Couthon. Niektóre z tych postaci towarzyszą co prawda rozwojowi wydarzeń, nie wpływają natomiast na jego bieg. Oprócz wymienionych osób w utworze występują też takie, które można zaliczyć do kategorii postaci niemych, charakterystycznych między innymi dla gatunku opery. Zdaniem Chomińskiego:

<sup>44</sup> Tamże, s. 32–33.

<sup>45</sup> Por. *Mała encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 534–535.

<sup>46</sup> Popiel, pisząc o braku komparsów w utworach Rostworowskiego, miał na myśli tłum, który pełni istotną funkcję, nawet wtedy, gdy jest „biernym obserwatorem wydarzeń czy bezkrytycznym realizatorem planów jednostki” (por. przypis 36). W *Czerwonym marszu* przez pojęcie statystów rozumiem zarówno pojedyncze jednostki (Chabot, Saint Just...), jak i grupy (żandarmi, kardynałowie), które nie przynależą do tłumy i których, moim zdaniem, nie należy rozpatrywać w kategorii chóru.

Przeciwstawieniem melodeklamacji są nieme postacie, jak np. Samiel w *Wolnym strzelcu* i Fenella w *Niemiej z Portici*. Wprowadzenie niemych postaci było możliwe dzięki temu, że opera rozporządzała w tym czasie środkami umożliwiającymi im charakterystykę w doskonalszy sposób niż w przeszłości. Są to motywy przewodnie i powtarzające się dłuższe odcinki melodyczne uzasadniające psychologicznie sytuację dramatyczną w momentach pojawiania się niemych postaci. Różnią się one w sposób istotny od statystów, będących elementem dekoracyjnym. Biorą czynny udział w akcji dramatycznej, a nawet stają się czołowymi bohaterami, jak w *Niemiej z Portici*<sup>47</sup>.

Pomocnik kata, dobosze, wojsko, Robespierre czy Napoleon Bonaparte nie stanowią z pewnością prototypowych przykładów postaci niemych, są jednak ważne z punktu widzenia semantyki dramatu. Pomocnik kata i wojsko biorą, w sposób oczywiście pośredni, udział w wydarzeniach, ewokują nastroj rewolucyjny i nakreślają charakter utworu. Rola doboszów jest znamienna z racji wybijanego na bębnach rytmu, wpływającego na dynamikę i odbiór dzieła. Robespierre natomiast – postać półniema, z racji wydobytego na moment przed śmiercią okrzyku („Aaa!!!”) – kończy falę egzekucji, a jego ścięcie w sposób symboliczny (po dialogowanym pamphlecie Koryfeusza-Nędzarza) pozwala przejść Francji do następnego etapu – panowania Napoleona Bonaparte.

Kolejnymi wyznacznikami „operowości” w dramacie Rostworowskiego są partie taneczne, do których należą: karmaniola oraz menuetowy krok Wykwintnisia na tle dialogowanego pamfletu Koryfeusza-Nędzarza. Niekiedy są one zapowiadane w utworze („Hej! Tańczmy karmaniolę!”<sup>48</sup>). Jak konstatuje Henryk Życzyński, Rostworowski w *Czerwonym marszu* „wielkie zjawisko dziejowe ujął jako opętany, szaleńczy taniec i opracował na sposób muzyczny: tempo wzmagą się, potężnieje, osiąga swój szczyt, takty się myślą, wreszcie następuje finale – Napoleon”<sup>49</sup>.

Przejawem „operowości” są również występujące w sztuce lejtmotywy. Pełniły one istotną funkcję w dramacie muzycznym typu wagnerowskiego. Motywy przewodnie, ważne z punktu widzenia architektoniki utworu, łączą ze sobą poszczególne sceny. Jak podkreśla Chomiński:

Motywy przewodnie, pozostając w bezpośrednim lub pośrednim związku z treścią dramatów i ich założeniami ideowymi, nie mogą mieć wyłącznie muzycznego znaczenia. Dla formy dramatyczno-muzycznej są one przede wszystkim

<sup>47</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 233.

<sup>48</sup> K.H. Rostworowski, dz. cyt., s. 32.

<sup>49</sup> H. Życzyński, dz. cyt., s. 57.

symbolami. Istnieją najrozmaitsze rodzaje takich symboli. Odnoszą się one do form bytu, elementarnych sił przyrody, postaci stanów uczuciowych, miejsc i przedmiotów. Niektóre symbole ulegają personifikacji. Na przykład elementarne siły przyrody – woda, ziemia, ogień, powietrze – są personifikowane przez odpowiednie postacie (...). Przeciwstawne formy bytu, życie i śmierć, nie ulegają personifikacji, lecz reprezentowane są wyłącznie przez czynniki muzyczne, a więc motywy będące tematami muzycznymi (...) <sup>50</sup>.

Dążąc do perfekcji, Wagner rozbudował motywy orkiestralne do niebotycznych rozmiarów, tak że lejtmotywem był zarówno motyw włóczy, jak i kłótni, pochlebstwa, uprowadzenia i poświęcenia, bywało też, że jeden i ten sam temat symbolizował różne postacie <sup>51</sup>. W rezultacie ich wykorzystanie na tak ogromną skalę doprowadziło do tego, że dzieła Wagnera były długie, dość zawile i trudne w odbiorze.

W dramacie Rostworowskiego występuje kilka lejtmotywów, które w znaczący sposób wpływają na jego charakter, wskazują na temat, determinują nastrojowość lub wyznaczają model akustyczny dramatu, eksponując jego rytm i dynamikę. Chodzi tutaj mianowicie o temat gilotyny, wszechobecny w ostatniej części utworu, podobnie zresztą jak i śmierci, wolności, niesprawiedliwości. Motywem jest również osobliwy rytm wybijany na bębnach przez dobośzów.

Rewolucyjna tematyka i tendencje wolnościowe to kolejny wyznacznik „operowości” w *Czerwonym marszu* Rostworowskiego. Cechę tę posiadały szczególnie opery heroiczne, których rozwój przypadł na XIX wiek. Jak wynika z konstatacji Chomińskiego:

W operze heroicznej przeważała tematyka historyczna. Styl jej odznaczał się bogactwem środków muzycznych i scenicznych. Otrzymała więc nazwę opery widowiskowej. Emocjonalne oddziaływanie zawdzięczała stosowaniu silnych kontrastów scenicznych (kościół – bachanalia), rodzajowych (pieśń religijna – pieśń pijacka), muzycznych (kantylena – koloratura, solo – chór, prosty akompaniament – kunsztowna instrumentacja). Rodzajem opery heroicznej były dzieła o tematyce rewolucyjnej z ostro podkreślonymi tendencjami wolnościowymi (...), konfliktami religijnymi (...) i narodowościowymi. Konflikty klasowe widoczne są również w operach reprezentujących kierunek narodowy (...) <sup>52</sup>.

<sup>50</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 266.

<sup>51</sup> Por. tamże, s. 266, 267.

<sup>52</sup> Tamże, s. 211–212.

Dramatopisarz, sięgając w *Czerwonym marszu* po przykład rewolucji francuskiej, pragnie wskazać na niebezpieczeństwo, jakie przynoszą: zbrojny przewrót, nieumiejętne rządy i samowładcze zapędy. Ferowanie wyroków może rodzić niebezpieczne i szaleńcze ambicje, a przecież historia lubi się powtarzać i o błąd bardzo łatwo. Niewłaściwe korzystanie z wolności może przynieść nieoczekiwane skutki, a porewolucyjne reperkusje zawsze będą godzić w najbardziej niebezpiecznych. Jak konstatuje Tadeusz Dworak:

(...) na pytanie, czy dramat jego ma być ostrzeżeniem, Rostworowski odpowiedział twierdząco. „Między arystokracją sprzed 1789 a dzisiejszą burżuazją widzę analogie”. Problematyka rewolucji francuskiej winna znaleźć szczególne zrozumienie wśród pokolenia, które przeżyło rewolucję rosyjską i ma do czynienia z podobnymi zagadnieniami społecznymi. Z tej analogii należy wyprowadzić wnioski. Sybarytyzm i oportunizm cechuje również dzisiejszą burżuazję; liberalne koła burżuazyjne traktują każdą zasadę jako fanatyzm. Z mojej sztuki – mówi Rostworowski – wynika pytanie pod adresem dzisiejszej burżuazji: czy zechce zająć właściwe stanowisko, czy też woli pójść na szafot?<sup>53</sup>

Charakterystyczną cechą oper heroicznych są występujące w nich rytmy marszowe<sup>54</sup>, których znaczenie w wypadku utworu Rostworowskiego ogniskuje się wokół pochodów skazańców, zdążających na spotkanie ze śmiercią; wokół wojska i miarowo bijących bębnow. Rytmy te ewokują bojowy i rewolucyjny charakter dzieła. O „operowości” dramatu świadczy również zestawianie, często skonstrastowanych ze sobą, grup społecznych (przywódca rewolucji – tłum, kardynałowie – zbirzy ograbiające kościoły ze świętości), poszczególnych postaci (Wykwintniś – Koryfeusz-Nędzarz), ideałów (wolność – niewola), pragnień i marzeń (sprawiedliwość – niesprawiedliwość, władza i bogactwo – bieda, oportunizm), uczuć (zawiść – współczucie).

Znamienne dla opery są również: widowiskowość, efektywność oraz bogactwo scenograficzne. W wypadku dramatu cechy te widoczne są szczególnie w dziełach Stanisława Wyspiańskiego. Wystarczy chociażby spojrzeć na zawarty w didaskaliach opis dekoracji w akcie II *Legendy*, którego początek przedstawia:

(...) głąb Wisły; dno skaliste; spośród zasutych piaskiem głębin sterczą opłukane wodą złomy kamienne, przypominające kształtami ludzkie wyogromniałe postacie, jakby śpiące; muł je wodnisty pokrywa, podwodne rośliny mchowe barwią zielenią.

<sup>53</sup> T. Dworak, K. Wilkowska-Chomińska, dz. cyt., s. 129.

<sup>54</sup> Por. J. Chomiński, dz. cyt., s. 234.



Od lewej do prawej środkiem płynie rzeka i ginie z lewej strony w dalekich podwodnych perspektywach; woda płynie na zakręcie wartko (...)<sup>55</sup>.

W przypadku *Czerwonego marszu* o widowiskowości i efektywności można mówić w odniesieniu do rozbudowanych didaskaliów: z dokładnością opisujących miejsce egzekucji; ukazujących wydarzenia („*Tę śpiewkę potwarzają w kółko da capo al fine. Nagle, wśród ciągłych śpiewów, deputacja sekcji des Gravilliers zdziera z siebie liturgiczne szaty i rzuca je w górę. Infuły, stuły, ornaty latają w powietrzu...*”<sup>56</sup>) oraz ubiór poszczególnych postaci („*KRÓL ma na sobie brązowy, sukieny frak, białą kamizelkę, popielate krótkie spodnie i białe pończochy. Na głowie ma czarny trykorn, do którego przypięta zupełnie świeża, trójbarwna kokarda narodowa*”)<sup>57</sup>. Efektywność widoczna jest również w umiejętnym operowaniu masami i w tworzeniu ciekawych konstrukcji wokalnych, zróżnicowanych pod kątem rytmiczności, zbudowanych na zasadzie konsonansu i faktury kontrapunktycznej.

O swoiście pojętej „operowości” mogą również świadczyć mitologiczne proveniencje. Chodzi mianowicie o Megery. Jak zaznacza Dworak, terminem tym określa się kobiety-rewolucjonistki<sup>58</sup>. Pojęcie to odnosi się także i do jednej z trzech bogiń zemsty – Erynii. Te potworne siostry – Alekta, Tyzifone i Megera – „uosobienie srogich i nieustępliwych wyrzutów sumienia, ścigają złoczyńców na ziemi i w piekle (...). Uzbrojone w węże jadowite i płonące pochodnie, uganiają po Tartarze, pilnując, by każdy godnie wypełniał włożoną nań karę”<sup>59</sup>. W dramacie Rostworowskiego Megery, obecne na posiedzeniu Konwentu, pełnią funkcję komentatorską i jako jedyne, w preludium trzecim, ujawniają wzruszenie (płacz wywołany przemową dziecka).

O powinowactwie *Czerwonego marszu* z operą może również świadczyć wykorzystanie krótkich form muzycznych w postaci piosenek. Z konstatacji Joanny Maleszyńskiej wynika, że piosenka towarzyszyła operze od początku, tj. od 1600 roku, i pojawiała się w niej stosunkowo często:

Bohaterami pierwszych oper są zazwyczaj muzycy, można rzec – „piosenkarze”, znani nam z mitologii greckiej, a oni często śpiewają; spośród nich najczęściej oczywiście Orfeusz, który muzykuje z różnych powodów: ćwicząc warsztat, dla

<sup>55</sup> S. Wyspiański, *Legenda*, Kraków 1897, s. 59.

<sup>56</sup> K.H. Rostworowski, dz. cyt., s. 17.

<sup>57</sup> Tamże, s. 26.

<sup>58</sup> Por. T. Dworak, dz. cyt., s. 132.

<sup>59</sup> J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1972, s. 169.

przyjemności swych słuchaczy, by wyrazić jakieś uczucia, ale także po to, by otwarto wrota podziemi<sup>60</sup>.

Pojawiające się w dramacie Rostworowskiego rytmiczne piosenki o nieskomplikowanej treści i prostym refrenie charakteryzują poszczególne grupy, przez które są śpiewane. W preludium pierwszym wykonawcą przyśpiewki jest Ulica sankiulocka, która w trzech dziesięciosylabowych strofach przedstawia swoje rewolucyjne zamiary. „Ah! Le bel oiseau” powtarzana *da capo al fine*, do znudzenia przez bandę pijanych nożowników, ma wydźwięk żartobliwy, w przeciwieństwie do kolejnej piosenki, śpiewanej w rytm karniaoli przez Théroigne, wespół z tłumem przyglądającym się egzekucji. Ta z kolei przyśpiewka, o wyraźnie bojowym charakterze, ma być postrachem dla wszelkiego rodzaju zdrajców, szalbierzy, zbójców, jednym słowem tych, którzy doprowadzili do obecnej sytuacji.

## Zakończenie

Celem niniejszego artykułu była próba spojrzenia na dramat *Czerwony marsz* przez pryzmat operowych konwencji. Punktem wyjścia powyższych rozważań stał się artykuł Strugały i przyjęty przez niego termin „operowość”, którym postanowiłam się posłużyć w odniesieniu do analizowanej sztuki. Uwagi Strugały, dotyczące *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, okazały się nieocenione także w kontekście omawianego w niniejszym tekście dzieła Rostworowskiego. *Czerwony marsz* to dramat o nietypowej budowie, składający się z czterech części. Dramat, ale nie opera. Utwór ten nie jest librettem i należy o tym pamiętać, wskazując na jego powiązania z operą<sup>61</sup>. Te zaś ujawniają się na wielu płaszczyznach. Pierwszą z nich jest kształt architektoniczny dramatu, a więc jego podział na trzy preludia i część właściwą, zbudowaną na podobieństwo aktu bądź sceny charakterystycznej dla dramatu muzycznego typu wagnerowskiego. Znamienne dla sztuki Rostworowskiego jest wyodrębnienie w niej zarówno solowych, jak i zespołowych partii wokalnych, odpowiadających po części ariom, recytatywom oraz partiom chóralnym. Te ostatnie pełnią istotną funkcję w *Czerwonym marszu*. Wyznacznikami „operowości” pozostają w dramacie również partie taneczne oraz lejtmotywy. Kolejne: rewolucyjna tematyka, tendencje wolnościowe, rytmy marszowe przywodzą na myśl popularny w XIX wieku gatunek opery heroiczej. Zamienne dla dramatu Rostworowskiego są także: widowisko-

<sup>60</sup> J. Maleszyńska, *O piosence w operze* [w:] *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012, s. 104.

<sup>61</sup> Por. P. Strugała, dz. cyt., s. 74.

wość, efektywność, obecność krótkich form muzycznych w postaci piosenek. Wnioski z przeprowadzonych badań wskazują, że operowe konwencje w *Czerwonym marszu* ujawniają się zarówno na poziomie konstrukcji, tematyki, jak i semantyki dzieła.

## Bibliografia

- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne. Opera i dramat*, Kraków 1976, t. 4.
- Chylińska T., *Niedoszłe dzieło Karola Huberta Rostworowskiego i Karola Szymanowskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 45.
- Czachowski K., *Karol Hubert Rostworowski jako twórca dramatyczny*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1937, nr 7.
- Dworak T., *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa 1996.
- Hejmej A., *Partytura – „Judas z Kariothu” Karola Huberta Rostworowskiego* [w:] A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Horowicz B., *Teatr operowy*, Moskwa 1984.
- Jachimecki Z., *Karol Hubert Rostworowski i muzyka*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1938, nr 7.
- Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny: szkice*, Poznań 2006.
- Maleszyńska J., *O piosence w operze* [w:] *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa, K. Lisiecka, Poznań 2012.
- Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1970.
- Mycielski Z., *O twórczości Karola Huberta Rostworowskiego (W setną rocznicę urodzin)*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 45.
- Parandowski J., *Mitologia*, Warszawa 1972.
- Popiel J., *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990.
- Rostworowski K.H., *Czerwony marsz*, Kraków 1936.
- Rudziński W., *Co to jest opera*, Kraków 1960.
- Strugała P., „Operowość” „*Nocy listopadowej*” Stanisława Wyspiańskiego, „Muzyka w Teatrze” 2002, nr 2.
- Wagner R., *Opera i dramat*, tłum. M. Dienstl, Lwów 1907, cz. 1.
- Wójcik D., *ABC form muzycznych*, Kraków 1997.
- Wyspiański S., *Legenda*, Kraków 1897
- Życzyński H., *Twórczość Karola Huberta Rostworowskiego*, Lublin 1938.