

**Małgorzata Lisecka**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

malgorzata.lisecka@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5327-9856

## ***Pan Twardowski* Adolfa Sonnenfelda. Kilka uwag na temat muzyczno-scenicznego wariantu legendy**

### Adolf Sonnenfeld's *Pan Twardowski*: Some Observations on the Theatrical Musical Version of the Legend

DOI: 10.12775/LL.1.2023.008 | CC BY-ND 4.0

**ABSTRACT:** The subject of the analysis consists in the sources concerning the ballet *Pan Twardowski* by Adolf Sonnenfeld. On the basis of the surviving description of the performance from 1898 and the piano excerpts of selected ballet scenes, conclusions were drawn about the Warsaw composer's work as another variant of the popular Polish legend. The important research context is a reflection on the popular music culture of the second half of the 19<sup>th</sup> century and contemporary styles of reception.

**KEYWORDS:** Adolf Sonnenfeld, *Pan Twardowski*, ballet, music, neo-romanticism

#### **Uwagi wstępne**

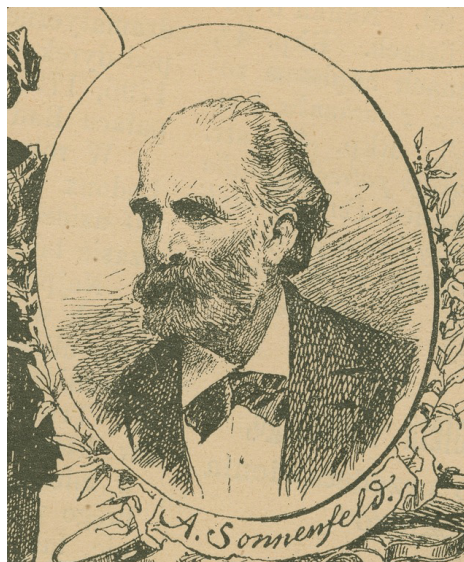
Utwór muzyczny, o którym będzie mowa, to wyciąg fortepianowy z partytury Adolfa Gustawa Sonnenfelda (1837–1914) do baletu *Pan Twardowski*, wystawionego w inscenizacji Virgilia Caloriego 6 lipca 1874 r.<sup>1</sup> Jak czytamy w krótkiej

---

<sup>1</sup> W mojej analizie korzystać będę z wyciągu fortepianowego wersji oryginalnej, dostępnego na stronach [academica.edu.pl](http://academica.edu.pl) oraz [polona.pl](http://polona.pl).

notce autorstwa Andrzeja Spóza, *Pan Twardowski* stanowił „pierwszą polską pełnospektaklową kompozycję tego typu, opartą na motywach narodowych; balet ten wystawiany był do 1917 ponad 500 razy” (zob. Spóz 2007: 34). Sam Sonnenfeld zaś, choć dziś niemal całkowicie zapomniany, w XIX w. cieszył się niemałą popularnością jako skrzypek, kompozytor oraz dyrygent. Jak wielu ówczesnych muzyków, dopełnił swojej edukacji w Niemczech (w Lipsku), a następnie osiadł na stałe w Warszawie, gdzie przez pewien czas prowadził założoną przez siebie popularną Orkiestrę Warszawską, występującą na dawnych ziemiach polskich i w środkowowschodniej Europie. Miał także bliskie związki ze stołecznym Teatrem Wielkim, gdzie grał jako skrzypek. Jednak przede wszystkim parął się dyrygenturą, kierując m.in. Orkiestrą Kolei Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej oraz Orkiestrą Teatru Ludowego (zob. Spóz 2007: 33–34).

Gdy przyjrzymy się bliżej sylwetce zawodowej Sonnenfelda, zobaczymy wyraźnie, że w największym stopniu interesowała go muzyka popularna i rozrywkowa. Jego nieliczne opery nie cieszyły się specjalnym uznaniem. Zdecydowanie większą sławę przyniosła mu operetka i wodewil, taneczne i sceniczne lekkie utwory o żartobliwej lub parodystycznej tematyce – wśród nich właśnie interesujące nas dzieło, oparte na motywach jednej z najpopularniejszych polskich legend.



Rys. 1. Adolf Gustaw Sonnenfeld.  
Źródło: „Kłosy” 1886, t. 42, s. 53

### Koncepcja baletu w drugiej połowie XIX w.

Jak zgodnie zauważają badacze, europejski balet teatralny XIX w., jeśli w ogóle opowiada jakąś historię (zgodnie z tradycją neoklasyczną taniec sam w sobie miał bowiem relatywnie słabe oddziaływanie mimetyczne, zob. Chapman 1984: 35–36), to cechuje się ona linearną narracją i wyraża prostą, niezbyt rozbudowaną opowieść. W połowie wieku nadal jest to tradycyjny *ballet d'action*: ten

sam, który w XVIII w. zastąpił, za sprawą Jeana-Georges'a Noverre'a, luźny i nieformalny układ scen baletu dworskiego (Weickman 2007: 53). Za jego najważniejszą cechę uważa się właśnie zdolność przedstawiania akcji – jest on, jak określali to niektórzy krytycy, „dramatem bez słów” (Chapman 1988: 366–367). Balet taki ma najczęściej konstrukcję 3-częściową, podług Arystotelesowskiego schematu budowy dzieła: ekspozycja konfliktu, rozwinięcie, rozwiązanie (Weickman 2007: 56). Jakkolwiek już niektórzy wizjonerscy choreografowie oraz krytycy odwracali się od estetyki *ballet d'action*, doceniając w większym stopniu abstrakcyjne i absolutne właściwości muzyki (Chapman 1984: 37–38), to zdecydowanie odbywało się to na gruncie wysublimowanej kultury artystycznej, nie zaś tej, która adresowana była do szerokiego kręgu odbiorców. Wydaje się zatem, że tego rodzaju tekst muzyczno-sceniczny łatwo powinien poddawać się analizie przy użyciu narzędzi właściwych zarówno funkcjonalnym, jak i usystematyzowanym narracjom, do jakich zaliczają się m.in. baśnie czy legendy (Propp 1968: 206–108; Jones 2002: 11–16).

### **Baśń i legenda w balecie XIX w.**

Te ostatnie mają zresztą w owym postneoklasycznym balecie XIX-wiecznym pokaźną wspólną tradycję. Rozpoczynają ją angielskie pantomimy, inspirowane baśniami Charles'a Perraulta i popularne w drugiej połowie XIX w. we wszystkich znaczących stolicach europejskich: Paryżu, Londynie czy Petersburgu. Chętnie oglądano również tzw. *ballets-féeries*, wykonywane zwykle przez włoskie grupy taneczne (Schacker 2018). W Rosji w tym samym okresie, ze względu na działalność najważniejszej w tej części Europy szkoły narodowej, w muzyce artystycznej na znaczeniu zyskują w ogólności inspiracje folklorystyczne, jednak największy wpływ na omawiane tu zagadnienie ma twórczość baletowa Piotra Czajkowskiego (np. jego *Śpiąca królewna*, 1890, czy *Dziadek do orzechów*, 1892).

Czajkowski był zresztą zdania, że na wyjątkową bliskość baśni i sztuki baletowej ma wpływ coś, co określał mianem szczególnej „niewinności” baletu (Hurley 2007: 164), która – jak możemy się domyślać – koresponduje z dydaktycznym przesłaniem czarodziejskiej opowieści, jej osadzeniem w podwójnej, realnej i fantastycznej, fabularnej rzeczywistości oraz wyrazistą moralną dyspozycją postaci, w których odbiorca bez trudu rozpoznaje protagonistów oraz antagonistów. Tym, co jednak zwłaszcza pobudzało estetyczne wrażenia romantycznego odbiorcy, jest eteryczna fantasmagoria pięknej, tajemniczej i ulotnej baśniowej bohaterki: istoty fantastycznej, boginki lub nimfy, w którą na scenie wcielała się balerina. Wrażenie wspomnianej eterycznej fantasmagorii wzmacniało jeszcze w oczach widowni gazowe oświetlenie, doskonale nadające się do budowania nokturnicznej lub ponadnaturalnej scenerii teatralnej (Thomas 2003: 37). Nie bez znaczenia jest tu fakt, że pierwszy romantyczny balet – niezwykle wpływowy – podejmujący tematykę baśniową, to właśnie *La Sylphide* Filippo Taglioniego z 1832 r. (Rahn 2015). Do tej kwestii, w kontekście analizowanego przeze mnie utworu, powrócę nieco później.

### Stosunek twórców polskiego romantyzmu do baśni w sztuce

Jak zauważa Hanna Ratuszna, odnosząc zacytowane poniżej słowa do literatury polskiego romantyzmu w ogólności:

W XIX wieku na wzrost popularności opowieści ludowych [wpływ] miały rodzące się prądy romantyczne, w tym zwrot ku swojskości i Słowiańszczyźnie, szukanie wspólnych korzeni kulturowych narodów słowiańskich i pragnienie ocalenia ginącej tradycji ludowej, w której próbowano odnaleźć ślady przeszłości. [...] W okresie romantyzmu dominowały dwie tendencje – pierwsza wyrażała chęć dokumentowania ludowej twórczości, co prowadziło do narodzin badań nad folklorem, zaś druga oznaczała przede wszystkim literackie wykorzystanie (opracowanie) ludowych wątków i popularyzację oralnych gatunków we współczesnej literaturze oraz sztuce. [...] Literackie wykorzystanie ludowych wątków i motywów oznaczało ich reinterpretację, uwspółcześnienie, nadawanie nowych znaczeń, nierzadko symbolicznych (Ratuszna 2018: 218).

Sądzę, że sformułowane powyżej uwagi można odnieść także do innych niż literackie tekstów kultury polskiego romantyzmu, a – w odniesieniu do muzyki – kultury niemal całego XIX w. Sięganie do polskich czy też, szerzej, słowiańskich baśni, legend i podań miało na celu podtrzymywanie w określonej zbiorowości poczucie tożsamości narodowej. W przypadku wielkomiejskiej kultury muzycznej: wodewilu, operetki, muzyki kabaretowej, tanecznej czy rozrywkowej muzyki baletowej, kierowanej w dużej mierze do szeroko pojmowanej klasy średniej i robotniczej, powiązanie tradycyjnej formuły baśniowej z innymi elementami, właściwymi nietradycyjnej sztuce popularnej, wydaje się jednak szczególnie istotne.

#### **Balet a suita: źródła do analizy**

Analiza, którą tu przeprowadzę, będzie z konieczności redukcjonistyczna. Nie zachowały się bowiem adaptacje sceniczne dzieła Sonnenfelda. Najważniejszym przedmiotem moich uwag stanie się zatem oprawa muzyczna baletu, zapewniona przez kompozytora, tj. materiał suitu baletowej, zawartej w wyciągach fortepianowych (Sonnenfeld ca. 1870a, ca. 1870b, ca. 1870c, ca. 1870d, ca. 1875a, ca. 1875b, ca. 1875c). Równolegle poddam też analizie tekst programu, zawierającego opis legendy o mistrzu Twardowskim, opowiadający akcję sceniczną baletu i stanowiący jeden z wariantów baśniowej opowieści (Sonnenfeld 1894). Samo słowo „suita”, którego używam tu w odniesieniu do formy utworu (jakkolwiek sam kompozytor nie posługuje się tym pojęciem), sugeruje przede wszystkim swobodny układ części, ich taneczny charakter oraz podporządkowanie klasycznym formom (takim jak allegro sonatowe, wariacje czy rondo). Nawiązuje także do ilustracyjności, a w tym wypadku właściwie do programowości muzyki, która – w szerszej perspektywie – ma za zadanie uzasadniać i ewokować określone gesty baletowe (por. Stein 1979: 156–165). Do tego sce-

nicznego poziomu jednak – jak już wspomniałam – nie dojdziemy w naszych rozważaniach. Odniosę się natomiast do źródła, które ma pomóc mi dotrzeć do znaczeniowej warstwy muzyki instrumentalnej – tj. do literackiego opisu baletu zawartego w programie koncertowym (Sonnenfeld 1894).



Rys. 2. Rysunek J. Konopackiego z okazji dwóchsetnego przedstawienia baletu *Pan Twardowski* w Teatrze Wielkim w Warszawie. Źródło: „Kłosy” 1886, t. 42

### **Program muzyczny a kwestia romantycznego stylu odbioru**

Programowość muzyki, tak ściśle związana z muzyką romantyzmu, w przypadku muzyki baletowej staje się problematyczna. W odniesieniu do samego spektaklu, oscylującego wokół różnych sztuk, nie możemy mówić o programowości, terminie zarezerwowanym w zasadzie ściśle dla muzyki instrumentalnej. A jednak czy układ choreograficzny, osnuty na motywach baśniowej opowieści, nie jest właśnie precyzyjnie rozpisany programem dla dzieła muzycznego; w dodatku programem wywodzącym się ze źródeł typowych dla romantyzmu? Co w przypadku muzyki do baletu, słuchanej lub czytanej bez dopełniania jej gestem czy obrazem?

Ta swoista „programowość” suity baletowej, w przypadku innych gatunków muzyki instrumentalnej zazwyczaj dość swobodnie i luźno rozumiana, podlega uszczegółowieniu poprzez możliwość realizacji scenicznej i dopełnienia jej za pomocą układu choreograficznego. W tym przypadku, ponieważ interesuje nas warstwa znaczenia, przynależąca do samej tylko struktury dźwiękowej, skonfrontujemy je nie tyle z konkretnym obrazem-realizacją, ile po prostu z tekstem, o cechach na poły publicystycznych, a na poły literackich – mianowicie ze streszczeniem, napisanym dla widzów Teatru Wielkiego w Warszawie. Powstało ono w wersji dwujęzycznej: po polsku i po rosyjsku (Sonnenfeld 1894).

Streszczenie to – nadzwyczaj obszerne – zawiera bardzo detaliczny opis przebiegu akcji scenicznej, z podziałem na akty i sceny (obrazy). Dodajmy na marginesie, że ten szczegółowy i poetycki opis jest w pełni zgodny z XIX-wiecznymi strategiami odbioru muzyki. Jak zauważa Jamie Liddle (powołując się na ustalenia Marka Evana Bondsa), już we wczesnym romantyzmie zasadniczo ulega zmianie sposób słuchania dzieła muzycznego, które w mniejszym stopniu jest obecnie postrzegane jako tekst retoryczny, a w większym – jako swobodna wypowiedź artystyczna. Przesunięcie to przynosi ważną konsekwencję: o ile bowiem do tej pory ciężar wyjaśnienia słuchaczowi, jakie jest znaczenie tekstu muzycznego, spoczywał zasadniczo na kompozytorze, o tyle od początku XIX w. tekst ten staje się raczej przedmiotem hermeneutycznej interpretacji (Liddle 2020). Jest to zresztą widoczne w licznych zapiskach pamiętnikarskich i epistolografii epoki, zawierającej osobiste opisy i słowne „streszczenia” wysłuchanych dzieł muzycznych (np. szczegółowa charakterystyka dzieł Roberta Schumanna przez słuchającą ich Clarę Schumann, zob. Muns 2010: 5). Wspomniane opisy i streszczenia nierzadko zawierały literackie, imaginacyjne obrazy, a nieraz całe rozbudowane narracje, które w wyobraźni słuchaczy ewokowała słuchana przez nich muzyka.

A zatem folder, wraz z dokładnym opisem spektaklu, stworzony dla publiczności odwiedzającej warszawską operę, potraktujemy jako takie właśnie świadectwo recepcji, służące jednak zarazem zasugerowaniu innym słuchaczom – być może mniej obytym – określonej strategii odbioru dzieła, a nawet więcej: nakierowaniu ich na konkretną interpretację znaczenia, które intencjonalnie miał nadać mu kompozytor.

### Schemat wydarzeń i ich dyspozycja w strukturze dzieła muzycznego

Gdy myślimy o muzyce baletowej, a w dalszej perspektywie o spektaklu baletowym jako o przedmiocie analizy zawartej w nich narracji, uświadamiamy sobie, że obydwa te rodzaje tekstów kultury składają się z pewnych określonych wydarzeń, które mają oczywiście charakter, po pierwsze, dźwiękowy, po drugie, teatralny. Wydarzenia dźwiękowe mają bowiem za zadanie motywować konkretne gesty teatralne. Ale ta pierwsza warstwa narracji pojawia się już na poziomie bardzo ogólnych wskazań programowych kompozytora, czyli w układzie części. Z treści niezwykle ekspresyjnego i poetyckiego opisu, zawartego w broszurze Teatru Wielkiego, dowiadujemy się o następującym rozdysponowaniu kolejnych wydarzeń baśniowych w strukturze dzieła:

Akt (nr)	Obraz (nr)	Tytuł obrazu	Wydarzenia sceniczne
I	1	Laboratorjum	Twardowski pracuje w laboratorium, w czym przeszkadza mu żona – kłótnia i rozstanie z żoną – Twardowski otrzymuje zaproszenie do Salin i udaje się do Wieliczki
I	2	W Salinach	Tańce króla elfów i gnomów w kopalniach Wieliczki – nadejście gości i rozpoczęcie obchodów ku czci Wieliczki – tańce góralskie – Twardowski wywołuje szatana – rozmowa i pakt z szatanem
I	3	Grota ze skarbami	Twardowski w Olkuszcu otrzymuje srebro, żąda też jednak pałacu
II	4	Sala	Twardowski ucztuje w swoim pałacu – tańce połączone z orgią – Twardowski ratuje młodą dziewczynę przed natarczywością młodzieńca – szatan wyprowadza pijanego Twardowskiego
II	5	Gaj palmowy	Wizja Twardowskiego: bajaderki w gaju palmowym
II	6	Grota Najad	Kolejna wizja Twardowskiego: grota kąpiących się nimf wodnych
III	7	Pracownia Twardowskiego w kilka lat później	Twardowski, znużony, zasypia w swojej pracowni – młoda dziewczyna (Jadwiga) przynosi mu kwiaty – rabusie usiłują okraść i zabić Twardowskiego, jednak on budzi się i ratuje siebie oraz dziewczynę – narzeczoną Jadwigi, Franciszek, również przychodzi z kwiatami – Twardowski obdarowuje młodych złotem

Akt (nr)	Obraz (nr)	Tytuł obrazu	Wydarzenia sceniczne
III	8	Wnętrze karczmy Rzym	Twardowski zostaje zwabiony do karczmy pod pretekstem udzielenia pomocy choremu – zorientowawszy się w podstępie, Twardowski chwyta na ręce niemowlę z kołyski – pojawia się posłaniec szatana, który przypomina Twardowskiemu o danym słowie, i obaj opuszczają karczmę
IV	9	Okolice dzika i górzysta. [...] Obóz cygański	Pojawia się orszak ślubny Jadwigi i Franciszka – młoda para ratuje Twardowskiego i prowadzi pod krzyż – w szalejącej burzy szatan ucieka, a krzyż i skała zapadają się pod ziemię – młoda para oddala się
IV	10	Apoteoza	„Aniołowie i geniusze unoszą duszę Twardowskiego, tworząc grupę końcową” (Sonnenfeld 1894: 23)

Tab. 1. Schemat ukazujący rozkład wydarzeń fabularnych w strukturze baletu.

Źródło: opracowanie własne

Michał Rozmysł w swojej pracy na temat postaci Twardowskiego w romantyzmie wprowadza pojęcie mitobiografii, które rozumie jako

ujęcie dziejów pewnej postaci [...], na którą składają się literackie oraz podaniowe realizacje perypetii, odniesione do ogólniejszych kontekstów i struktur narracyjnych (na przykład mitologicznych, archaicznych wątków wierzeniowych, historii i tym podobnych), mających na celu wyjaśnienie pochodzenia określonych elementów lub uwyrażnienia ich nie tylko powierzchownej, ale także głębokiej semantyki (Rozmysł 2016: 67).

W odniesieniu do tego pojęcia sposób, w jaki nakreślona została postać legendarnego bohatera w balecie z muzyką Sonnenfelda, możemy zinterpretować jako kolejny wariant mitu, wyjaśniającego nam, kim jest tytułowy bohater i dlaczego jego historia pozostaje ważna dla pewnej zbiorowości. Tym, co przede wszystkim uderza w nakreślonej powyżej wersji baśniowej opowieści, jest zdecydowanie pozytywny obraz czarnoksiężnika, który – mimo swoich szalbierstw, żądzy bogactwa oraz łatwości ulegania pokusom cielesnym – zaprezentowany został w ujęciu apologetycznym. W ten sposób zdaje się on niemal drugim Faustem, o którym Maria Janion oraz Maria Żmigrodzka pisały, że „bohaterem stał się podrzędny szalbierz, a nie któryś z głośnych szesnastowiecznych uczonych”, „nieciekawa postać” zaś została „uwznioślona” (Janion, Żmigrodzka 2005: 122). Postaci młodej dziewczyny, Jadwigi, oraz zakochanego w niej młodzieńca, Franciszka – młodej pary dwojga niewinnych i szlacheckich ludzi, dla których mistrz Twardowski okazuje się po kilkakroć wybawicielem i którzy ostatecznie sami ratują go od potępienia, stając się mimowolnie świadkami epickiego



końca jego historii – wprowadzają do legendy wątek tkliwej i czulej miłości (niekoniecznie tej romantycznej); pozwalają też na pełniejsze wykorzystanie XIX-wiecznej konwencji baletowej (o czym poniżej).

To faustowskie oblicze pana Twardowskiego (kwestia skądinąd dość oczywista), podkreślone jeszcze końcową sceną apoteozy, w przypadku baletu ma jednak szczególnie istotny wymiar, w dziejach XIX-wiecznej muzyki, zwłaszcza teatralnej, postać Fausta zyskała bowiem ugruntowaną tradycję (por. Bacon 2011), poczynając od *La damnation du Faust* Hectora Berlioz (1846) przez *Faust-Symphonie* Ferenc Liszta (1857), operę *Faust* Charles’a Gounoda (1859), *Szenen aus Goethes Faust* Schumanna (1862) po *Mefistofele* Arrigo Boita (1868). Dzieło z muzyką Sonnenfelda wpisuje się zatem w ten sam kanon, jednak w specyficzny sposób.

### Postromantyczna baśniowość

Jak wspomniano na wstępie, *Pan Twardowski* cieszył się sporą popularnością i jeszcze pod koniec XIX w. plakaty, rozmieszczone w przestrzeni miejskiej, obwieszczały w języku rosyjskim: „dziś, w niedzielę dnia 18 (30) października 1898 roku 384-ty raz: *Pan Twardowski. Balet czarodziejsko-romantyczny* w 4-ch aktach (10-ciu obrazach, ułożony przez Wirgiliusza Calori’ego [sic!], przerobiony i wznowiony z nowymi [sic!] tańcami przez Hipolita Meunier[a]. Muzyka Adolfa Sonnenfelda i innych kompozytorów” (*Dziś... 1898*).

Zwróćmy uwagę na sformułowanie „balet czarodziejsko-romantyczny”, zapowiadające widzom Teatru Wielkiego *Pana Twardowskiego*. Określenie „romantyczny” zapewne oznacza w tym kontekście „romansowy”, ale w istocie świadomość twórców baletu jest już postromantyczna i w znacznym stopniu odbiega od romantycznego pojmowania istoty baśni. Jak zauważa David Sandner, niemiecko-brytyjska tradycja romantyzmu koncentruje się raczej na mrocznych, tragicznych, okrutnych i przerażających narracjach baśniowych, pełnych przemocy, zemsty, krwi, kazirodztwa, a nawet mordu, w tym kanibalizmu i dzieciobójstwa (Sandner 1996: 13). Stanowiły one nowe, niemal niewyczerpywalne źródło fascynujących narracji, ale były też naukami moralnymi dla ludu i dla szybko rozwijającej się klasy średniej – mieszczaństwa (por. Sandner 1996: 23 i nast.).

Jednak wyrobiona publiczność lat 70. XIX w., zaznajomiona już z powstałym w połowie stulecia teatrem operetkowym, oczekuje zapewne raczej uwspółcześnionej historii, opracowanej w lekką i niezobowiązującą muzykę, efektowną choreografię i scenografię. W przypadku publiczności warszawskiej pod rosyjskim zaborem popularne mogły być także motywy i tematy patriotyczne i narodowe. Jak się przekonamy, tych w *Panu Twardowskim* nie brakuje, przynajmniej na poziomie muzycznym. W samym określeniu gatunkowym baletu „czarodziejsko-romantycznego” nie pojawia się jednak żadna wskazówka, która naprowadzałaby widza na ludową (legenda o Twardowskim) albo romantyczną (powiazania z *Faustem* Johanna Wolfganga Goethego) proveniencję tematyki. Zarówno baśniowość („czarodziejskość”), jak i „romantyczność” należy tu w znacznej mierze rozumieć jako feeryczność, iluzjonistyczność i błyskotliwość spektaklu.

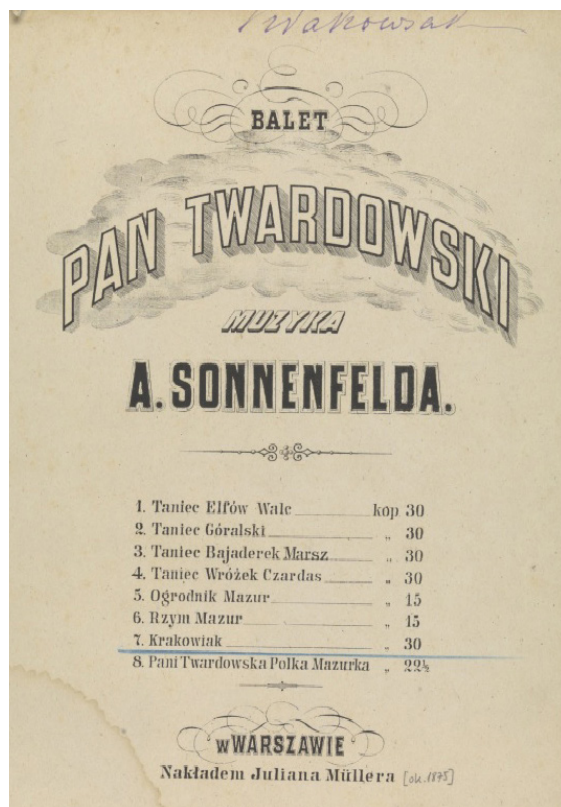
Zauważmy w tym miejscu, że wprowadzenie postaci Jadwigi, dla której zarezerwowane jest sceniczne miejsce „pierwszej” baleriny, staje się niezwykle ważne w związku z pamięcią o dawnej – w rozumieniu romantycznej – tradycji baletu. To właśnie Jadwiga uosabia romantyczną ideę niemal pozaziemskiej, feerycznej i eterycznej kobiecości. W schemacie fabularnym legendy nie ma zbyt wiele miejsca na tego rodzaju zabieg, gdyż postaci pana Twardowskiego, w przeciwieństwie do Fausta, nie przydano ważnej dla niego postaci ukochanej kobiety, jaką w niemieckim dramacie jest Małgorzata<sup>2</sup>. Sam konflikt narracyjny w legendzie dotyczy zaś starcia między głównym bohaterem a jego niebezpiecznym i przebiegłym antagonistą – diabłem (w naszym wariantcie zwanym, mniej ludowo, szatanem). Zauważmy ponadto, że z wersji baletowej całkowicie wyrugowany został wawelski wątek wywoływania ducha Barbary. Chciałoby się rzec, że „romansowej” historii w stylu wodewilowym i popularnym potrzebna jest raczej żywa para kochanków i szczęśliwe – przynajmniej w perspektywie ich prywatnej historii – zakończenie.

### **Legendarna opowieść a konwencje muzyczne i baletowe**

Ta sama zasada, rządząca sztuką popularną drugiej połowy wieku, dotyczy oprawy muzycznej baletu. Przyjrzyjmy się zatem w tym miejscu pobieżnie partyturom w postaci wyciągów fortepianowych z dzieła Sonnenfelda. Zachowane fragmenty to w zasadzie *potpourri* tańców, pojawiających się w następującym porządku: *Taniec elfów – marsz; Taniec góralski; Taniec bajaderek – marsz; Taniec wróżek – czardasz; Ogródnik – mazur; Rzym – mazur; Krakowiak; Pani Twardowska – polka mazurka*.

Jeśli przyjmiemy, że w każdym modelu narracji najbardziej wyeksponowana funkcja należy do narratora, a jednocześnie, że w przypadku baletu funkcję tę do pewnego stopnia przejmuje sama konstrukcja dźwiękowa – pociąga to za sobą określone konsekwencje. Nie bez powodu mówi się o zjawisku narracji muzycznej. Od niej zależy, na jakie elementy świata przedstawionego w dziele baletowym zwracamy większą uwagę, ona narzuca konwencję całej opowieści i niejako steruje naszym postrzeganiem bohaterów, daje im przestrzeń ontologiczną do realizowania się poprzez gest baletowy tancerzy/tancerek. W analizowanym przez nas przypadku na pierwszy rzut oka możemy odnieść wrażenie, że cały świat legendy został pod względem muzycznym osadzony w dość ogólnie i szeroko rozumianym polskim folklorze: dominują tańce mazurkowe i krakowiaki. W gruncie rzeczy należałoby raczej powiedzieć, że pod względem muzycznym są to po prostu współczesne tańce epoki, występujące dość uniwersalnie w muzycznym teatrze popularnym i całym europejskim balecie z drugiej połowy wieku. Dotyczy to zarówno otwierającego walca, banalnego i sentymentalnego, w tonacji As-dur oraz tonacji dominanty (Sonnenfeld ca. 1875a), jak i lekko przerysowanego, żartobliwego marsza, napisanego w kon-

2 Choć – jak wiemy – w niektórych wariantach legendy pan Twardowski wikła się w rozmaite perypetie miłosne, mniej lub bardziej znaczące dla całej opowieści.



Rys. 3. Strona tytułowa wyciągu fortepianowego baletu *Pan Twardowski* Adolfa Gustawa Sonnenfelda

wencji *alla turca* (Sonnenfeld ca. 1870a) oraz czardasza – dynamicznego, ale subtelnego, o bardzo prostym, urokliwym pierwszym temacie (Sonnenfeld ca. 1870b) i polki mazurki (Sonnenfeld ca. 1870d). Były to jednak tańce popularne przede wszystkim podczas balów. Jak zauważa Elizabeth Aldrich, marszami zazwyczaj inaugurowano XIX-wieczne zabawy taneczne (Aldrich 1991: 151–152), nie wspominając o niezwyklej wręcz popularności różnych odmian polki i walca. Co do węgierskiego czardasza, jego popularność na salach tanecznych jako tańca towarzyskiego datuje się od połowy lat 30. XIX w. (zob. Felföldi 2020: 198). Ponadto wszystkie wymienione tańce, łącznie z mazurowymi, były szczególnie charakterystyczne dla teatru operetkowego (Scott 2019: 27–28). Zasadniczo, poza elementem krakowiaka, który wskazuje na pochodzenie oraz baśniową „geografię” legendy, Sonnenfeld ubiera opowieść o panu Twardowskim w konwencję mieszczańskiej lub szlacheckiej sali balowej. Potwierdza to niezwykle prostota, wręcz banalność, a nawet trywialność zachowanych fragmentów muzycznych – przy czym należy oczywiście wziąć pod uwagę, że wyciąg fortepianowy nie oddaje cech orkiestrowego oryginału, który – jak możemy się domyślać – obliczony był przede wszystkim na błyskotliwy i atrakcyjny efekt, wzorem współczesnych dzieł zachodniej operetki i innych form teatru muzycznego.

Nie możemy tego, rzecz jasna, potwierdzić przy użyciu narzędzi wizualnych: inscenizacji, scenografii, kostiumu, choć postaci baletowe, jako intencjonalni wykonawcy, charakteryzowane są podwójnie: po raz pierwszy poprzez muzykę, a po raz drugi poprzez inscenizację, a zatem gest teatralny powinien potwierdzać wizję „zadaną” w partyturze. Może to, oczywiście, robić w sposób subwersywny, jednak raczej nie w przypadku tego rodzaju dzieła.

Tym, co z pewnością pozostaje w balecie Sonnenfelda zgodne z założeniami pierwotnej baśniowej narracji, jest koncepcja czasu i przestrzeni. Istnieje wyraźny podział na przestrzeń „realistyczną”, z której bohater, z pomocą postaci fantastycznych, a także przy użyciu pewnych specjalnych obiektów magicznych, wydostaje się w kierunku przestrzeni „magicznej”, a w ostateczności te dwa plany zaczynają się zacierać. Sonnenfeld w bardzo prosty sposób sygnalizuje przestrzeń fantastyczną w tej baletowej opowieści, mianowicie wprowadzając wątki, mogące być uznane za „obce” lub lekko „egzotyczne” w stosunku do muzyki polskiej, w scenach wizji pana Twardowskiego albo wywoływania duchów w Salinach. Należy jednak pamiętać, że sugestie te są bardzo powierzchowne, gdyż wszystkie wykorzystane w balecie wątki taneczne należały do szeroko już spopularyzowanego kanonu i były konwencją doskonale znaną odbiorcom, można powiedzieć, „udomowioną”.

Układ wydarzeń chronologicznych w określonym porządku jest zgodny z podstawową koncepcją Gérarda Genette’a (zob. Mani 2013: 34). W dziele baletowym zasadniczy wpływ na kształtowanie elementu czasu ma oczywiście tempo muzyczne i to ono reguluje puls baśniowej opowieści. To właśnie sprawia, że elementy fabularne, które w tradycyjnej narracji tekstowej potraktowane byłyby lakonicznie lub zupełnie pominięte (jak sceny taneczne rozmaitych istot fantastycznych), w balecie, na odwrót, stanowią centrum muzycznego wariantu legendy i ulegają znacznemu rozbudowaniu. Z perspektywy koherencji narracji stanowią one zaledwie epizody i zdają się statyczne, nieobciążone istotnymi zdarzeniami, rozwijającymi akcję. Ponadto baletowa opowieść musi z konieczności pomijać ten niezwykle ważny element narracji typu baśniowego, który Inderjeet Mani określa „znakowaniem czasu” (*time tagging*), dokonującym się za pośrednictwem odpowiednich formuł językowych (Mani 2013: 64). Zauważmy jednak, że funkcję takiego „znakowania czasu” pełni następstwo zmieniających się formuł tanecznych i skojarzonej z nimi semantyki (tańcom „rodzimym”, jak mazur czy krakowiak, przypisane są miejsca o cechach realistycznych i zdarzenia rozwijające akcję w konkretnych wydarzeniach; tańcom „obcym” – salonowym – te związane z wydarzeniami fantastycznymi i pozostawiające przestrzeń dla epizodycznych elementów akcji).

Tym, co również pozostaje niezmienione wobec modelu narracji w baśni, są cele, które bohaterowie mają do zrealizowania (Mani 2013: 76–78). Mowa w szczególności o dwóch głównych antagonistach, panu Twardowskim i szatanie, zasadniczo działających ze sprzecznymi intencjami (chodzi bowiem o wzajemne oszustwo). Co szczególnie istotne z punktu widzenia ówczesnej konwencji baletowej – takie przeciwstawienie postaci i ich działań jest dla

tańca baletowego absolutnie fundamentalne (Shapiro 1981: 224–225), tradycyjnie jednak wyrażało dualną opozycję płci i wiążące się z tym pewne napięcie o charakterze erotycznym.

Sama formuła baletu jest mocno powiązana z ekspozycją kwestii zagadnień płci. Tradycyjny balet był do pewnego stopnia środkiem, poprzez który pewne społecznie akceptowalne i dopuszczalne „cnoty” przypisywane konwencjonalnemu dla naszej kultury modelowi męskości – takie jak racjonalność albo galanteria – mogły być wyrażane w sposób nieco subwersywny. Stąd też w sztuce baletowej XIX w. wypracowano cały szereg strategii służących jako narzędzia „konspiracyjnego podważania” owej konwencjonalności poprzez przemycanie np. kultury queerowej (Roebuck 2006: 47). Dość trudno jednak byłoby pogodzić ową subwersywność z konwencjonalnymi i konserwatywnymi gustami szerokiej warszawskiej publiczności w drugiej połowie XIX w., tym bardziej że przedmiotem tego baletu nie jest co do zasady historia miłosna. Warto jednak dodać, że i ten element konwencji baletowej został tu w pewnym sensie zrealizowany, jako że centralne sceny (piąty i szósty obraz) dzieła są właściwie na poły erotyczną fantazją, ukrywającą się pod postacią (pretekstem) przeniesienia głównego bohatera w przestrzeń baśniowej egzotyki.

### Podsumowanie

Mimo iż pozbawiona słowa i tradycyjnych formuł, baletowa narracja, ubrana w uwspółcześniony kostium nadany jej przez kulturę popularną teatralnego widowiska i towarzyskich rozrywek tanecznych, zdaje się bardzo czytelna. Opowiada legendę narodową na nowo, przenosząc ją ze strefy prowincjonalizmu w szerszy kontekst europejskich salonów i paryskiej operetki. Prezentuje postać tajemniczego czarnoksiężnika odmiennie, tym razem jednak bez intencji pouczenia czy wywoływania stosownego przestradchu, jaka towarzyszyła źródłowemu przekazowi ludowemu. Miejsce moralizatorstwa zastępuje czysta potrzeba rozrywki, a zachwyty nad pełnym wdziękiem kunsztem wypiera strach, który miał służyć przestrodze i pouczeniu. Widz Teatru Wielkiego nie jest już bowiem naiwnym odbiorcą i rozumiejąc doskonale zasady konwencji, wzorem publiczności Jacques’a Offenbacha i Louisa-Auguste’a Florimonda Rongera (Hervégo), odczyta w postaci pana Twardowskiego współczesnego mieszczanina – znudzonego szarą egzystencją, tęskniącego do ekscytujących, nowych przeżyć, w gruncie rzeczy zanego i – chociaż wciąż popełniającego drobne wykroczenia przeciw moralności – to przecież nadal mogącego liczyć na rozgrzeszenie.

### BIBLIOGRAFIA

- Aldrich, E. (1991). *From the Ballroom to Hell: Grace and Folly in Nineteenth-Century Dance*. Northern University Press.
- Bacon, H. (2011). The Faust Theme in Romantic Music. In L. Fitzsimmons (ed.), *Lives of Faust: The Faust Theme in Literature and Music. A Reader* (p. 204–217). Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110973976.204>

- Chapman, J. (1984). XXX and the Changing Ballet Aesthetic; 1828–32. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2(1), 35–47. <https://doi.org/10.2307/1290778>
- Chapman, J. (1988). Silent Drama to Silent Dream: Parisian Ballet Criticism, 1800–1850. *Dance Chronicle*, 11(3), 365–380. <https://doi.org/10.1080/01472528708568986>
- Dziś w niedzielę dnia... (1898) [Afisz]. Teatr Wielki.
- Felföldi, L. (2020). Reception of Nineteenth-Century Couple Dances in Hungary. In E. Bakka, T. Buckland, H. Saarikoski, A. von Bibra Wharton (eds.), *Waltzing Through Europe: Attitudes towards Couple Dances in the Long Nineteenth-Century* (p. 177–238). Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0174.07>
- Hurley, T. (2007). Opening the Door to a Fairy Tale World: Tchaikovsky's Ballet Music. In M. Kent (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (p. 164–183). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521832212.016>
- Janion, M., Żmigrodzka, M. (2005). Doktor Faust – prawda i zmyślenie. W: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła* (s. 119–126). Słowo/obraz terytoria.
- Jones, S. (2002). The Folklore Definition and the Origin of Fairy Tale. In S. Jones, *The Fairy Tale: The Magic Mirror of the Imagination* (p. 1–18). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203820889-5>
- Liddle, J. (2020). „Musik ist das Nicht”. On Romantic Incomprehensibility in Chopin. In E. Sheinberg, W. P. Dougherty (eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification* (p. 13–23). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351237536-1>
- Mani, I. (2013). *Computational Modelling of Narrative*. Morgan & Claypool. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-02147-3>
- Muns, L. (2010). Schumann's First Symphony: “The Nightwatchman”. *The Musical Times*, 151(1911), 3–17. <https://doi.org/10.2307/20721615>
- Propp, V. (1968). Morfologia bajki (przeł. S. Balbus). *Pamiętnik Literacki*, 59(4), 203–42.
- Rahn, S. (2015). Ballet and Fairy Tales. In J. Zipes (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (p. 40–44). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780199689828.001.0001>
- Ratuszna, H. (2018). Bajka ludowa w literaturze romantyzmu. W: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej* (t. 1, s. 185–195). Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Roebuck, Ch. (2006). „Queering” the King: A Remedial Approach to Reading Masculinity in Dance. In A. Carter (ed.), *Rethinking Dance History: A Reader* (p. 46–58). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315015668>
- Rozmyśl, M. (2016). *Mistrz Twardowski w romantyzmie. Próba mitobiografii*. Wydawnictwo KUL.
- Sandner, D. (1996). *The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children Fantasy Literature*. Greenwood Press.
- Schacker, J. (2018). Theater. In P. Greenhill, J. T. Rudy, N. Hamer, L. Bosc (eds.), *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures* (p. 337–347). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315670997>
- Scott, D. B. (2019). *German Operetta on Broadway and in the West End, 1900–1940*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108614306>
- Shapiro, M. (1981). Preliminaries to a Semiotics of Ballet. In W. Steiner (ed.), *The Sign in Music and Literature* (p. 216–228). University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/775633>
- Sonnenfeld, A. G. (1894). „Pan Twardowski”. *Fantastyczno-legendowy balet w 4-ch aktach (10-ciu obrazach)*. Calori.
- Spóz, A. (2007). Sonnenfeld Adolf. W: E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna* (t. 10). PWM.
- Stein, L. (1979). The Suite. In L. Stein, *Anthology of Musical Forms – Structure & Style (Expanded Edition): The Study and Analysis of Musical Forms* (p. 156–176). Warner Bros.
- Thomas, H. (2003). Theatrical Dance in America from the Eighteenth to the Nineteenth Century. In H. Thomas, *Dance, Modernity, and Culture. Explorations in the Sociology of Dance* (p. 31–44). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203359730>

Weickman, D. (2007). Choreography and Narrative: The “ballet d’action” of the Eighteenth Century. In M. Kent (ed.), *The Cambridge Companion to Ballet* (p. 53–64). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521832212.007>

#### PARTYTURY

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870a). *Balet „Pan Twardowski”. Taniec bajaderek – marsz* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870b). *Balet „Pan Twardowski”. Taniec wrózek – czardasz* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870c). *Balet „Pan Twardowski”. Rzym – mazur* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1870d). *Balet „Pan Twardowski”. Pani Twardowska – polka mazurka* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1875a). *Balet „Pan Twardowski”. Taniec elfów – walc* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1875b). *Balet „Pan Twardowski”. Ogrodnik – mazur* [Partytura]. Müller.

Sonnenfeld, A. G. (ca. 1875c). *Balet „Pan Twardowski”. Krakowiak* [Partytura]. Müller.