
**MAGDALENA DZIADEK,
RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN**

<https://doi.org/10.56693/sc.157>

**ALEKSOTA
SEWERYNY
PRUSZAKOWEJ
I STANISŁAWA
MONIUSZKI –
ODNALEZIONE
OGNIWO?**

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

Wraz z odrodzeniem społecznym i narodowym przełomu lat 50. i 60. XIX wieku, którego najbardziej spektakularnym objawem była warszawska fala pokojowych manifestacji, rozlewająca się z czasem na cały kraj, pojawiła się też szansa na niezależność życia kulturalnego, na jego rozbudzenie i uporządkowanie. Nadzieja ta dotyczyła też oczywiście teatru w różnych jego odmianach. W „Kalendarzu Warszawskim” Józefa Ungra „na rok zwyczajny 1863” Karol Estreicher, znany bibliograf, ale także krytyk, opublikował artykuł, w którym połączył obie te kompetencje. Scharakteryzowawszy stan polskich scen i zebrawszy wiadomości od wielu twórców na temat ostatnich prac, sformułował postulat skonsolidowania ich wysiłków:

Chcąc więc odświeżyć repertuar, mianowicie wprowadzić nań na nowo tragedie ojczyste, potrzeba koniecznie gromadzić pióra dramatyków ze wszystkich dzielnic kraju, potrzeba śledzić uważnie, co i gdzie pojawiło się nowego¹.

Po czym „dla entrepreneurów dobrej chęci, a lepszej jeszcze woli” ułożył „spis prac scenicznych napisanych od r. 1860”, zaznaczając, że „są tu i złe, i dobre utwory”. Kiedy jednak w wyborze najlepszych weźmie udział rozsądek, „będziemy mieli – pisał uczony – wyborny repertuar z samych ojczystych prac złożony”². Na długiej liście wymienionych przez Estreichera dramatów znalazły się dwa powstałe jako libretta dla Stanisława Moniuszki. Pierwsze z nich posłużyło do skomponowania głośnego *Strasznego dworu*, drugie – po pewnych próbach nadania mu formy muzycznej – zostało przez twórcę zarzucone, a przez historię niemal całkowicie zapomniane. Co gorsza, miało ono też dziwną właściwość chowania się nie tylko przed okiem moniuszkologów, ale i archiwistów, to wpływając spośród innych rękopisów, to znów na długie lata zaszywając się w zbiorach bibliotecznych i nie dając odnaleźć. Dopiero systematyczna digitalizacja prowadzona w ostatnich latach w ramach projektu „Dziedzictwo Muzyki Polskiej w otwartym dostępie” pozwoliła odsłonić miejsce jego przechowywania. Dzięki temu dokument, o którym, co prawda, wiadano, że istnieje, lecz nie wiadano dokładnie gdzie, najpierw trafił do sieci – w sposób poniekąd mechaniczny – a następnie też fizycznie do rąk poszukujących go od lat

badaczy. Owiany legendą dramat Seweryny z Żochowskich primo voto Pruszkowej, secundo voto Duchwińskiej *Aleksota* – bo o tym dziele mowa – można zatem ponownie poddać badaniom, poczynając od sprawdzenia podstawowych wiadomości o manuskrypcie, okolicznościach powstania dzieła i jego źródłach.

Ostatnie dwie wypowiedzi naukowe o *Aleksocie* pochodzą z 1948 i 1961 roku, sprzed ponad 75 i 60 lat. Autorem wcześniejszej, zamieszczonej w „Kwartalniku Muzycznym” pod tytułem *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, był Włodzimierz Poźniak³, autorem późniejszej – Witold Rudziński⁴. Monografista kompozytora poświęcił *Aleksocie* zaledwie stronę swojej dwutomowej, liczącej ponad tysiąc stron monografii. Nie odniósł się zresztą w ogóle do ustaleń poprzednika, który zachował bardziej przedmiotowy, krytyczny stosunek do źródeł i doszedł do zajmujących wniosków. Późniejsi badacze, jeśli w ogóle interesowali się wspólnym planem Moniuszki i Pruszkowej, raczej korzystali z Rudzińskiego⁵ niż Poźniaka⁶.

Manuskrypt „Aleksoty” przechowuje Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod sygnaturą R 1257 M. Jest to czystopis sporządzony przez autorkę niebieskim atramentem. Tekst, zapisany obustronnie na papierze białym w szerokie linie, mieści się na 44 kartkach, przy czym ostatnia na stronie *verso* pozostaje pusta, podobnie jak kartka kolejna. Utwór liczy 85 stron, policzbowanych przez osobę trzecią (ołówkiem). U góry strony 1 znajduje się tytuł zapisany i podkreślony czarnym atramentem, a następnie raz jeszcze niebieską kredką, pod nim data roczna 1862, a nad tytułem centralnie umieszczona rzymska dwójka; wydaje się ona śladem pierwotnej przynależności rękopisu do innej grupy dokumentów.

Kilka poprawek w tekście, dopisków na marginesach, ułatwiających jego odczytanie, a także podkreślenia niebieską kredką w didaskaliach i niektórych innych miejscach⁷ świadczą o tym, że utwór był przez autorkę przeglądany i poddawany rewizji. Nie wiadomo, kiedy i w jakim celu podejmowała te czynności. Rękopis dramatu poprzedza dziesięciostronicowe objaśnienie zatytułowane „Kilka słów o wspólnych pracach moich ze Stanisławem Moniuszką”, zapisane wyłącznie *recto* niebieskim atramentem o ciemniejszym odcieniu, pismem o innym, mniej wyrobionym charakterze, na papierze w szerokie linie z fabrycznie wydrukowanym czerwonym marginesem. Według wszelkiego prawdopodobieństwa należało ono do osoby sekretarzującej Pruszkowej, kiedy autorka wysyłała swój dramat Towarzystwu. Ów wstęp poprzedza list 87-letniej autorki, datowany ostatniego dnia kwietnia 1903 roku („Paryż d. 30 kwietnia 1903 r. 84. Rue de Passy 16^e), zanotowany przez tę samą osobę, tym samym atramentem, na takim samym papierze, wszelako nieco mniejszego formatu, bez marginesów. W połowie trzeciej strony widnieje podpis Seweryny Duchwińskiej – złożony niepewną już, drżącą ręką; analogiczny podpis, trochę bardziej kształtny, ale błady – figuruje pod objaśnieniem, poprzedzając stopkę z datą: Paryż luty 1903. Wszystkie

trzy manuskrypty: listu, wstępu i dramatu, zostały już w Warszawie zszyte razem i oprawione w kartonową, pokrytą bordową ceratą okładkę o wymiarach takich, jak i cały blok, tj. 19 na 15 cm⁸. Na wierzch okładki naklejono etykietę z informacjami umieszczonymi na niej przez Prezesa Sekcji im. Stanisława Moniuszki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i ówczesnego właściciela pamiątek po kompozytorze – Władysława Zahorowskiego⁹:

Aleksota

libretto opery, dla Moniuszki_
przygotowane w r. 1862
przez Sewerynę z Pruszków
Duchińską
przytem List i Objąsnienie p. Duchiiń-
skiej z Paryża i w roku 1903.

W nieco innej formule i układzie informacje te powtórzył Zahorowski na wyklejce, która wskutek tego pełni funkcję strony tytułowej¹⁰. Wewnątrz zeszytu na liście pod datą i miejscem jego nadania prezes-archiwista wpisał datę wpływu¹¹, a na marginesie pierwszej strony objaśnienia wpis akcesyjny¹², tudzież notatkę o wysłaniu do Duchińskiej podziękowania¹³.

Włączony do zeszytu list, skierowany bezpośrednio do Zahorowskiego, a pośrednio do Towarzystwa, a także lutowa data pod wstępem do dramatu zdradzają, że kontakt między Zahorowskim i Duchińską trwał już od jakiegoś czasu. Wcześniej prezes przekazał sędziwej autorce wizerunek patrona Sekcji, który wywołał u obdarowanej wspomnieniową refleksję:

Piękny portret Moniuszki przypomniał mi chwile, kiedy pod kierunkiem Mistrza, idąc za Jego radą, pracowałam [...] nad poematem lirycznym do zamierzonej przez Niego opery. Uwagi udzielane mi przez Mistrza ośmieliły mnie do ofiarowania tej pracy Towarzystwu, które tak gorliwie zajmuje się zebraniem pozostałych pamiątek po genialnym Kompozytorze¹⁴.

Duchińska zapewne wcześniej usłyszała już o istniejącej ponad 10 lat moniuszkowskiej sekcji, co wzbudziło w niej żywe zainteresowanie, z drugiej zaś strony, jak się wydaje, „emisariusze” Towarzystwa próbowali otrzymać od poetki zarówno wspomnienia, jak i dokumenty związane z muzykiem. Stąd owych „Kilka słów” zostało spisanych w lutym 1903, a do ostatecznego przekazania ich wraz z librettem doszło dwa miesiące później, w wyniku poważniejszych starań. Duchińska ze względów, których możemy się jedynie domyślać, nie była entuzjastką tej cesji. Trzeba więc było ją przekonać, że oddaje swoją pracę w miejsce bezpieczne, choć w kraju pozostającym we władaniu Moskwy, i w odpowiedzialne ręce, w których nie stanie się przedmiotem jakichś krytycznych wydziwian. Z pewnością

pomocne okazało się tu odwołanie do autorytetu Moniuszki, uzmysłowionego przez portret. To pamięć o radach i uwagach Moniuszki, potrzeba utrwalenia ich dla potomności, jak też przekonanie, że jej *Aleksota* jest w istocie zapisem koncepcyjnej pracy samego kompozytora – „ośmieliły”¹⁵ Duchyńską do powierzenia rękopisów strażnikom jego dorobku. Nie miały one jednak tylko spoczywać w archiwum, ale też – o czym autorka mówi we wstępie do utworu – pojawić się w druku¹⁶; musiało więc między nią a Towarzystwem dojść do ustaleń w tym względzie.

Zarówno w domniemanych wahaniach, jak i w ostatecznej decyzji zaznacza się konsekwentna postawa autorki, która zawsze pojmowała swoją rolę jako służebną wobec zbiorowości narodowej, nie widząc w tym zresztą powodu do ujmy, przeciwnie, raczej do chwały. Jakkolwiek przez wiele lat jej zasługi jako pisarki i społeczniczki, w czasie powstania niezwykle odważnej opiekunki rodzin osób prześladowanych i więzionych, a wskutek tego także postyczniowej emigrantki, były gruntownie zapomniane, na Pruszkową-Duchyńską zaczęto ostatnio zwracać coraz częściej uwagę. Osobny szkic niedawno poświęciła jej poezji Maria Berkan-Jabłońska w swoich *Studiach i szkicach z kultury literackiej kobiet okresu międzypowstaniowego*, zatytułowanych *Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy...*¹⁷

Kiedy na początku lat 60. doszło do zawiązania współpracy między Moniuszką a Pruszkową¹⁸, należała ona do najbardziej aktywnych literatek warszawskich, publikowała dużo wierszem i prozą, współpracowała z prestiżową „Biblioteką Warszawską”, od kilku lat wytrwale redagowała „Rozrywki dla Młodzieży”. Zaprzyjaźniona z Kazimierzem Wóycickim i jego żoną Anną z Magnuszewskich była wierną uczestniczką odbywających się u nich słynnych spotkań kulturalnego świata Warszawy, a od połowy lat 50. sama zaczęła organizować co czwartek salony literackie. Była pisarką znaną. W 1859 roku Lucjan Siemieński, choć wysuwał pod adresem jej poematów zarzuty poważne, nie omieszkał napisać: „Najznakomitszą w obecnej chwili rymotwórczynią u nas jest niezawodnie pani Seweryna Pruszkowa”¹⁹. Jej wiersze nazwał „uroczymi”, przyznając poetce „łatwość dykcji do pozazdroszczenia”. Być może właśnie charakterystyczna dla tej autorki umiejętność pisania dla szerszej publiczności, a przede wszystkim ów, pozwalający się domyślać świetnego słuchu i poczucia rytmu, „niepośledni dar rymotwórczy”, kazały Moniuszce skierować kroki ku mieszkaniu poetki. Oczywiście nie bez znaczenia była tu też rekomendacja Jana Chęcińskiego²⁰.

Relację z pierwszych odwiedzin kompozytora, złożonych zresztą w porze dość mocno nieestosownej, zaczyna Duchyńska po reportersku:

Było to w roku 1862^{im}, dnia jednego, o godzinie 10^{tej} z rana, wchodzi do mnie gość prawie mi nieznamy.

– Jestem Moniuszko, rzeczce, przychodzę w porze niewłaściwej, ale to nie jest wizyta, raczej interes, a nawet prośba.

- Mów Pan, uczynię wszystko[,] co będzie w mocy mojej.
- Za cztery dni odbędzie się żałobne nabożeństwo za duszę Syrokomli w kościele Świętego Krzyża; żądano ode mnie chóru, wykonałem muzykę, ale niestety brak mi dotąd zwrotek na dopełnienie kompozycji²¹.

Łatwo obliczyć, że spotkanie to nastąpić powinno 15 grudnia 1862 roku, skoro nabożeństwo za duszę zmarłego w Wilnie trzy miesiące wcześniej Ludwika Kondratowicza odbyło się 19 grudnia. Na dopisanie trzech zwrotek do melodii muzyk miał dać poetce dzień i następnego rana zjawiał się po gotowy tekst. Kompozytor nie zawiódł się na akuratności, uchu i talencie Pruszkowej, nie tylko zresztą on²².

W efekcie powodzenia tego przedsięwzięcia Moniuszko – według Pruszkowej – po kilku dniach przyszedł do niej z podziękowaniami, a po trzech miesiącach – z propozycją współpracy przy obmyślanej przez niego operze, w której centrum ideowe miała stanowić „Unia Polski z Litwą”²³, a osnowę akcji wydarzenia fantastyczno-legendarne. Rudziński z relacji Pruszkowej wydobywa głównie wiadomości na temat „stosunku Moniuszki do tworzywa dramatycznego w jego operach i metody współpracy z autorami librett”, niezwykle wartościowe – jak uważa – pomimo tego, że historia opowiedziana przez Duchinińską po 40 latach „mogła być lekko koloryzowana, przesadzona lub niedokładna”²⁴. Mówiąc o zagadnieniach warsztatowych, poszukiwaniu tematu i odrzuceniu przez twórcę materii ściśle historycznej²⁵, poetka zapewne nie odkształciła znacząco jego sądów i zaleceń, ale w sprawach chronologii, kontekstu politycznego oraz inspiracji literackich utworu pobrała całkowicie. Notabene podejrzenie, że wstęp nie stroni od fikcji, nasuwa już jego literacka forma (przewaga dialogów nad wspomnieniową narracją) powstała ewidentnie z potrzeby beletryzowania przeszłości. Według porządku wydarzeń przedstawionych we wstępie wspólna praca librecistki i kompozytora mogła się rozpocząć dopiero w marcu 1863 roku.

Zdecydowanie nie był to jednak czas sprzyjający takim zajęciom, zwłaszcza że Pruszkowa zaangażowana w konspirację nie powinna była podejmować żadnych zobowiązań i wykonywać najmniejszych ruchów grożących wzbudzeniem nadmiernego zaciekawienia osób postronnych, w szczególności policji. Trudno więc sobie wyobrazić, by chciała wówczas często gościć u siebie – „na Nowym Świecie, pomiędzy ulicą Świętokrzyską a Warecką”²⁶ – Moniuszkę i przesiadywać z nim razem nad utworem o „unii polsko-litewskiej” wśród książek sprowadzonych właśnie w paczkach, kiedy wszelka aktywność umysłowa kojarzyła się ze spiskowaniem, a same słowa „Polska” i „Litwa” budziły czujność władz – największą, gdy występowały w połączeniu. Czy warto byłoby wystawiać na ryzyko dekonspiracji czy zrujnowania „system opieki” nad bliskimi powstańców? Nie ulega wątpliwości, że nie. Maksyma *inter arma silent musae* znajduje tu swoje zastosowanie bez żadnej apelacji.

Aleksota musiała zatem powstać przed wybuchem powstania. Data 1862, umieszczona na stronie tytułowej manuskryptu, nie będzie budzić żadnych wątpliwości, jeśli zawodności ludzkiej pamięci przeciwstawić bezsporność pewnych faktów. Otóż „Kalendarz Warszawski”, który dzięki wysiłkowi Estreichera wyszczególnił *Aleksotę* wśród najnowszych osiągnięć dramatycznych, ukazał się nie później niż w połowie listopada 1862 roku. Życzliwą opinię o jego rzetelności i staranności wraz z zachętą do nabycia wydrukował m.in. „Kurier Warszawski” we wtorek, 18 listopada tamtego roku²⁷. Ponieważ Estreicher zdobywał wiedzę o bieżącej produkcji za pomocą korespondencyjnej ankiety, trzeba jeszcze odliczyć czas na zebranie i opracowanie jej wyników, a także na produkcję kalendarza, czyli co najmniej miesiąc. *Aleksota* zatem nie mogła być skończona później niż na początku października 1862 roku. A kiedy była?

Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie inaczej niż za pomocą domysłów – domysłów wszakże silnie przemawiających do przekonania. Witold Rudziński stwierdził, że w procesie wykluwania się idei dzieła „odegrały [...] niewątpliwie jakąś rolę kilka razy obchodzone w owych czasach rocznice unii Polski z Litwą”²⁸. Wśród nich jedną z najbardziej spektakularnych była upamiętniająca unię w Krewie manifestacja 12 sierpnia 1861 roku, kiedy to dwie procesje patriotyczne spotkały się przy Niemnie, oddzielającym Kowno znajdującą się wówczas w Cesarstwie Rosyjskim od położonej na wzgórzu po drugiej stronie rzeki, a należącej już do Królestwa Polskiego miejscowości Aleksota²⁹. Ją właśnie Pruszkowa i Moniuszko wskazali dobitnie jako miejsce akcji dzieła, wyznaczając przy okazji czas dramatu na lata zawiązywania się relacji między Litwą a Polską przed unią w Krewie: „Rzecz dzieje się w Aleksocie pod Kownem w początku panowania Władysława Jagiełły”³⁰.

Tak więc utwór Pruszkowej i Moniuszki miał upamiętnić zaranie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, podobnie jak niedawne wypadki rocznicowe. Miał to uczynić, ukrywając rzeczywiste intencje twórców pod kostiumem historyczno-mitologicznym tak przemyślnie, by władze urzędowe nie dostrzegły w operze nic nieprawomyślnego. Dlaczego by nie pozwolić na wystawienie sztuki o zamierzchłej przeszłości i zdecydowanie chrześcijańskim przesłaniu? Tymczasem Polacy i Litwini porozumieliby się ponad głowami cenzorów i utwierdzili we wspólnocie wartości i emocji.

W podkowieńskiej Aleksocie do spotkania demonstrantów na moście doszło pomimo tego, że dzień wcześniej został on w dużym stopniu zrujnowany przez zaborców, aby odgrodzić przedstawicieli strony polskiej i litewskiej. Jak pisał Rudziński, omal nie doszło wówczas do walki zbrojnej³¹. Jednak istotniejszą okolicznością tego wydarzenia jest fakt, że żołnierzom rosyjskim, nie po raz pierwszy tego pamiętnego roku, tak silnie udzielił się podniosły nastrój uroczystości, że klękali i przyłączali się do modłów³². Trzeba więc wiedzieć, że słowo „Aleksota”, znane i wcześniej jako nazwa punktu granicznego, stało się słowem wymownym i głośnym – symbolem jedności Litwy

i Polski. Moniuszko znał to jego znaczenie, znała je też zapewne Pruszkowa, biorąca w Warszawie „serdeczny udział w dwuletnich manifestacjach, które poprzedziły zbrojny wybuch”³³, i w całym ówczesnym, jak go nazywano, Ruchu. Nie wydaje się, by Moniuszko przyszedł do Pruszkowej z ideą niemającą jeszcze żadnej konkretyzacji, a potem – jak to poetka po latach przedstawiała sobie i innym – mitologiczna postać Aleksoty została przez nią wybrana na tytułową bohaterkę libretta czystym przypadkiem. Należałoby raczej przypuścić inny przebieg zdarzeń. Moniuszko przecież, jak pisze ona w innym miejscu, miał powiedzieć: „Myśl nowej opery chodzi mi od dawna po głowie, pragnę zabrać się do niej, ale wprzód potrzebuję mieć liryczny poemacik”³⁴. Ten poemacik – mniejsza tu o ścisłość określeń gatunkowych – miał ubierać ideę unii w wyobrażenia inne niż historyczne ani tym bardziej aktualne, polityczne – nie tylko ze względu na predylekcje twórcze kompozytora³⁵, lecz także z uwagi na cenzurę. Aleksota jako bogini mogła wytrzymać próbę boju z carskimi urzędnikami, a już od zmyślności autorów zależało, co z pierwotnej idei – wyraźnie jednak sugerowanej przez tytuł – dałoby się zawrzeć w przedstawieniu. Dla społeczeństwa, dla potencjalnej publiczności było oczywiste, co symbolizuje Aleksota. Osoby znające się choć trochę na rzeczy, także na przykład ci, którzy sięgali do *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda* (tom I wyszedł w 1859 roku)³⁶ – wiedziały też, że Aleksota nad Niemnem i Aleksota bogini są ze sobą ściśle związane. Gdyby zatem udało się pokazać dzieło w sierpniu 1862 roku, w rocznicę wydarzeń, sukces byłby gwarantowany, wróg – pogiębiony.

Wyjątkowy zasięg i atmosfera manifestacji z 1861 roku przynagliły Moniuszkę do realizacji pomysłu, który nie dawał mu spokoju od lat. Problemem dla obojga twórców stało się nie tyle znalezienie legendy dającej wyraz idei unii, ile wyszukanie lub wykreowanie pożądanej historii z Aleksotą w roli głównej. Moniuszce bliska była romantyczna wizja mitologii litewskiej i wiedza na jej temat, skompilowana z różnych źródeł, a w dużej mierze wykreowana przez Teodora Narbutta w I tomie *Dziejów starożytnych narodu litewskiego* (1835), następnie zaś utrwalona przez Józefa Ignacego Kraszewskiego w *Litwie* i wykorzystana poetycko w jego cyklu epickim *Anafielas*, a zwłaszcza w *Witolraudzie*. Narbutt, powoławszy do istnienia litewską Wenerę – Mildę, podał krótko, że nazywano ją „inaczej Alexotą”. Wspomniał o badaniach pozostałości jej kultu, „gdzie ta bogini, widać, szczególnie uwielbianą była”³⁷. Obraz lasów lipowych, które według historiografa porastać miały okolice Kowna, został też w późniejszej literaturze skojarzony z nadniemeńskim wzgórzem poświęconym Mildzie; jego pozostałości widział – czy chciał widzieć – niejeden autor XIX-wieczny. Kraszewski wprawdzie imienia Aleksoty nie wspomina, ale Kowno wiąże z czcią dla Mildy, a lipy aleksockie przywołuje aluzyjnie w trylogii *Anafielas*, sławiąc kowieński miód. Kantata *Milda*, której libretto stanowi dokonaną przez Moniuszkę i Edwarda Chłopickiego adaptację *Witolraudy*, wyraźnie

sytuuje miejsce akcji nad brzegiem Niemna w pobliżu Kowna, czyli gdzieś by indziej, jak nie w Aleksocie:

U brzegu Niemna jest gaj poświęcony,
Stary jak Litwa, jak Litwinów bogi;
Niemen sinymi objął go ramiony,
Zielone łąki padły mu pod nogi,
Wzgórzem się ciągnie i ku niebu wspina;
A na wierzchołku w pośród lip zielonych
[...]
Jest ołtarz z darną i dzikich kamieni,
Na którym rzadko płomyk ofiar błysnie:
Bo w gajach Litwy, w puszczech u strumieni
Wiele jest świątyń ku czci Mildy pani.
[...]
Raz w rok tu z Kowna tłoczy się lud mnogi,
Gdy kwiaty z wiosną w nowe szaty stroją,
Łąki zielenią i bieleją głogi...
Gdy cała Litwa czci tu Mildę swoją.
Nucą naówczas po gajach modlitwy
Ptaki litewskie i wszystek lud Litwy³⁸.

W połowie lat 40. XIX wieku utwór Józefiny Osipowskiej pt. *Wajdelotka, czyli Dolina Aleksoty. Powieść z pierwszej połowy trzynastego wieku, oparta na podaniach z kronik litewskich* upowszechniła, silnie je koloryzując, wyobrażenia o bogini, powzięte przez pisarkę podczas lektury Narbutta. Dość obszerne autorskie komentarze do dzieła to w znacznym stopniu wypisy z jego wielotomowej historii dawnej Litwy³⁹.

Moniuszko, zwracając się do poetki z prośbą o napisanie mitologicznego dramatu w formie libretta, powołał się na – jakby potrzebna mu była powtórna rekomendacja – Kazimierza Władysława Wóycickiego, odgrywającego przez wiele lat rolę nauczyciela, a nawet mentora Pruszkowej⁴⁰. Także salon Wóycickich, w którym spotykała się elita powieścio- i dziejopisarzy, miał olbrzymie znaczenie dla jej formacji intelektualnej. Bywający tam nestor polskich historyków Waclaw Aleksander Maciejowski opublikował wspólnie z nią – o bez mała ćwierćwiecze od niego młodszą – osobliwy przekład *Obrazu literatury średniowiekowych ludów, a mianowicie Słowian i Niemców* Frédérica Gustave’a Eichhoffa z przeróbkami i komentarzami⁴¹. W tym środowisku zatem wiedziano, że kwestia literatur ludów północnych nie jest Pruszkowej obca. Notabene sam Maciejowski darzył przy tym zainteresowaniem również dawność litewską – w 1841 roku zamieścił w „Bibliotece Warszawskiej” analizę krytyczną pod tytułem „Witolorauda” J.J. [sic!] Kraszewskiego *pod względem historycznym*⁴². Wóycicki, będący w centrum tego towarzystwa i najlepiej zorientowany w przedsięwzięciach naukowych i literackich jego członków, znajdował się też na pewno w ściślejszym

towarzystwie Moniuszki. W maju 1858 roku muzyk wspomniał o nim w liście pisanym do żony z Krakowa tak, jak wspomina się postać już znaną: „był z nami także Wóycicki, z którym dziś do Lucjana Siemieńskiego [...] idziemy”⁴³.

We wstępie do dramatu Pruszkowa utrzymuje, jakoby około maja 1863 roku trafiło do niej wraz z całą „paczką książek świeżo przyniesionych [...] dzieło Aleksandrowicza *Leśnictwo w Augustowskiem*”, w którym to dziele – podsuniętym jej jakby cudowną ręką – odnalazła wyęsknioną legendę. Jerzy Aleksandrowicz, profesor botaniki w wyższych szkołach warszawskich, zostawił po sobie niejedną pracę, ale wymienionej przez poetkę pozycji próżno szukać w bibliotekach cyfrowych i analogowych, w kompendiach specjalistycznych i regionalistycznych, hasłach encyklopedycznych i biograficznych. Nadto wątpliwe jest, by w którejś z książek botanika, mających charakter ściśle naukowy, znalazło się miejsce na literackie streszczenie ludowej legendy. I w tym punkcie pamięć zawiodła Duchinińską, która niechcący skazała badaczy na dość jałowe kwerendy. W błędnym przekazie Pruszkowej tkwi jednak ziarno prawdy. Książka zawierająca historię Aleksoty istnieje rzeczywiście, ale nie jest to przyrodnicze dzieło Aleksandrowicza, z takim zdecydowaniem wskazane przez pisarkę, tylko do pewnego stopnia pokrewna praca Aleksandra Połujańskiego *Wędrowki po guberni augustowskiej w celu naukowym odbyte*, wydana w Warszawie w 1859 roku. Połujański, leśnik encyklopedysta pochodzący z okolic Wilna, topografię łączył z mitografią, a pisząc o Aleksocie, powiązał pewne osobliwości tego podkowieńskiego wzgórza, jak to już było w zwyczaju, z legendą o bogini. Zaczął oczywiście od opisu miejscowości:

Aleksota nie jest wsią, ani też miastem, lecz o s a d ą; posiada jedną długą krętą ulicę i dwa, a nawet trzy małe zaułki; pomiędzy domkami drewnianymi widzieć tu można kilka kamienic o piętrach i jeden dom drewniany Izraelity z ozdobnym frontem.

Wszystko razem uważane, z dwiema cukierniami, kilku mniej ważnymi fabrykami i sztydami rzemieślników, miałoby postać miasteczka, gdyby w nim nie brakło kościoła, i słusznie mogłoby zwać się przedmieściem Kowna, jeśliby Niemen nie stanowił tu granicy pomiędzy guberniami augustowską a kowieńską⁴⁴.

Po tym krajoznawczym wprowadzeniu przychodzi czas na odwołanie innych warstw znaczeniowych:

Nie na tej tylko zabudowanej osadzie kończy się Aleksota; jej nazwisko od wieków jako bogini piękna i miłości jest znane; świątynią zaś jej była cała góra od południa i południo-zachodu do tej osady przylegająca, świętymi niegdyś lipami zarosła, których młode, acz nie tak liczne jak dawniej pokolenia, jeszcze po dziś dzień mają tę uroczą wyniosłość; dla niej na dolinie w łańcuchu góry pięknie usadowionej, b r z m i a ł y t k l i w e ś p i e w y, jaśniały kwiaty, rozchodziła się woń palonego

bursztynu, a płynący u stóp tej świątyni Niemen pokrywał się na cześć tego bóstwa mnóstwem pływających ofiarnych wonnych wieńców; lipy zaś, jako przedstawicielki orszaku tej bogini, otoczone przepysznyimi sploty, przyjmowały hołdy serc w imieniu bóstwa, któremu nie wystawiono żadnego posągu, z o s t a w u j ą c w y o b r a ż n i u t w o r z e n i e o b r a z u p i ę k n e j b o g i n i. I dlatego właśnie każdy sła-
wił piękność Aleksoty, że nikt jej nie wyobraził ani w malowidle, ani też w rzeźbie [...]⁴⁵.

Pruszkowa z pewnością czerpała wiadomości o przedchrześcijańskiej Litwie z różnych źródeł, zresztą niektóre wyobrażenia o niej zdążyły stać się już własnością powszechną, choćby za sprawą Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*. W przypisie do *Księgi IV* poeta objaśniał, że wspomniany w poemacie słynny dąb Baublis był „niegdys w czasach pogańskich czczony jako świętość”⁴⁶. Toteż nie dziwi, że librecistka *Aleksoty* zarysowując, zresztą bardzo oszczędnie, scenerię dramatu, rozpoczyna od obrazu:

Teatr przedstawia górę świętą. Pod dębem na kamiennym ołtarzu płonie Znicz, który podtrzymują Wajdelotki. Chmura nadciąga coraz bliżej. Co chwila dają się słyszeć grzmoty. Widać błyskawice⁴⁷.

W ten sposób wprowadza widza i słuchacza w centrum pogańskiego świata, w którym najwyższą cześć odbiera Perkun, wspomniany za chwilę przez Wajdelotki. Niemniej w sztuce najczęściej wymienia się lipy, drzewa poświęcone Aleksocie, i one – co wynika ze wskazówki w didaskaliach oraz z kwestii różnych postaci dramatycznych – stanowią zasadniczy element scenografii I aktu. Wokół świętej góry zwieńczonej drzewem Perkuna rośnie święty gaj lipowy, a kult boga złowrogiego znajduje dopełnienie w kulcie łagodnej bogini. Krajobraz *Aleksoty*, jak mówią autorzy XIX-wieczni, przechowuje pamięć o niej, to jest o miłości, potwierdzając jej zwycięstwo.

Połujański w sugestywnej rekonstrukcji kultu *Aleksoty* zdaje się wręcz zachęcać do artystycznego wskrzeszenia scen z przeszłości, do „utworzenia” w wyobraźni własnego wizerunku bogini, a nawet do podłożenia pod to „tkliwych śpiewów”. Sam zresztą nadał jej dużo bardziej uchwytnie, bo ludzkie kształty, mówiąc o inkarnacji *Aleksoty*, jaką miała być Milda:

Urzeczywistnieniem wszakże *Aleksoty* była piękna Milda, córka księcia Erdziwiła, której wdzięki raziły zazdrością Gertrudę, brankę polską, a następnie trzecią żonę tegoż księcia, tym bardziej, że *Dangeruthas*, czuły i powabny burtynikas, więcej śpiewał dla Mildy, ku której z uczuć teje samej narodowości i miłości więcej miał pociągu niż dla cudzoziemki. Trudno było Gertrudzie zatłumić pałający w sercu *Dangeruthasa* niemiły jej ogień i dlatego postanowiła Mildę pozbawić tego, czego sama otrzymać nie mogła. Gdy *Dangeruthas* na głos wojny udał

się z innymi rodakami na walkę przeciwko chrześcijanom, Gertruda namówiła swych wiernych służalców, aby mu w czasie snu zawiesili na szyi krzyż drewniany, co gdy się udało im dopełnić, oskarżyła go przed ludem o związki z chrześcijanami i zdradę kraju; za co związany winowajca na ofiarę Zniczowi poświęcony został, dla prześlągania gniewu bogów. Właśnie gdy ta ofiara na górę P r a u r i m i e, dziś W e s o ł e zwanej, odprowadzona, oddaną była pod straż wejdelotki Mildy, ta poznawszy swego lubego, za porozumieniem się z Oskarem Norwegczykiem, mniemanym signotą, uwolniła go potajemnie z więzów i oddała w opiekę temuż signocie. Niedługo jednak cieszyła się z swej przysługi Mildy, bo gdy raz podług zwyczajnogo udała się w głąb góry pomiędzy gąszcz lip dla przepędzenia chwil słodkich ze swym kochankiem, Znicz bez dozoru pozostawiony zgasał, a wejdelotka za naruszenie swego kapłaństwa, oraz zaniedbanie obowiązków, skazaną została wraz z wysłedzonym kochankiem, na spalenie.

Na górze Praurimie, w okolicy Znicza, były kurhany narodowe, które kilkakrotnie do roku Litwini zwiedzali i *chautury* odbywali; dla utrwalenia zaś pamięci miłych sobie osób lub sławnych ludzi, przechodząc, zwykli rzucać na kurhan gałązkę drzewa; z nagromadzenia takich gałązek tworzyły się wysokie wzgórza, łomami, po litewsku łąże zwane. Pod jednym z takich łąże, Oskar, udany signota, wykopał sobie pieczarę z tajemnym wchodem i urządził w niej ołtarz chrześcijański, gdzie nowochrześceni mieli bezpieczną kryjówkę. Dangerothas [sic!] z Mildą, powziąwszy wiadomość o wydanym przez lud wyroku, z namowy Oskara przyrzekli przyjąć potajemnie wiarę Chrystusa, byleby tylko ich od śmierci wybawił. Jakoż ten signota wykonywając wolę ludu, ułożył obie związane ofiary na łąże, czyli stos, pod którym pieczara chrześcijańska urządzoną była, a gdy rozniecono ogień, do którego ludowi przybliżyć się nie wolno było, ofiary przez łom wpadły bez szwanku do pieczary. Z doliny zaś patrzącemu na palący się stos ludowi wyobrażało się, że ofiara dobrze od bogów przyjętą została i cień Mildy ubóstwiony został pod imieniem Aleksoty, której święto lud uroczyście obchodził w kwietniu⁴⁸.

Dość długa historia, zaczerpnięta przez leśnika – jak dyskretnie uprzedził – z wyobraźni, a nie kronik czy podań ludowych, mogłaby z powodzeniem posłużyć za streszczenie libretta Pruszkowej. To, że zamiast Mildy występuje w nim Aleksota, wynika z dwóch przyczyn. Po pierwsze, Moniuszko wykorzystał już imię Mildy w swojej kantacie, którą zresztą uważał za tak obcą gustowi polskiej publiczności, że zdecydowanie nie chciał tego utworu prezentować w Warszawie. Po drugie, o czym już była mowa, zależało mu właśnie na użyciu słowa „Aleksota”. Decyzje podejmował stanowcze.

Jest w relacji Pruszkowej jeszcze jedna zagadka czy raczej niezbornosc. Piszę ona, że odnaleziona przez nią wersja legendy miała w oryginale finał tragiczny, który został zmieniony na wyraźne życzenie muzyka, tak oto wypowiedziane:

Myślisz Pani [...], że ja pozwolę spłonąć na stosie kapłance Znicza i lirnikowi? Wprowadzę tu arcykapłana, ten, nawrócony, podkopie górę z garstką chrześcijan; ofiary zapadną się w głąb ziemi; w ostatniej scenie ukazę Aleksotę z lirnikiem klęczących u stóp ołtarza, arcykapłan, w szacie biskupa chrześcijańskiego, zwiąże stulą ich ręce⁴⁹.

Ale przecież to właśnie Połujański podsunął librecistce i kompozytorowi upragnione przez nich pozytywne zakończenie – kluczowy dla dramaturgii planowanej opery obraz płonącego stosu ofiarnego. Rozpadając się, odkrywa on ukrytą u podnóża świątynkę chrześcijańską, do której wpadają ofiary i chronią się od ognia.

Być może Moniuszko omawiał z Pruszkową obie wersje zakończenia, wybierając tę optymistyczną, niewykorzystaną w literaturze. Danie jej pierwszeństwa pozwoliło także wyeksponować twórcom projektu motyw nawrócenia na chrześcijaństwo jako główny wątek opery, rozwiązany w monumentalnej, pełnej patosu scenie finałowej. O tym, że takie przeorganizowanie przekazu ideowego oryginału Połujańskiego mogło istotnie być brane pod uwagę przez oboje autorów, świadczy alternatywny tytuł *Jordan, czyli Krzyż na Litwie*, wpisany do drugiego egzemplarza libretta. Egzemplarzem tym posługiwał się Moniuszko, podczas gdy pierwszy pozostawał w rękach Pruszkowej i wraz z nią trafił do Paryża⁵⁰.

Przesunięcie punktu ciężkości w stronę zagadnienia religijnego w jakimś stopniu oddala *Aleksotę* od wcześniejszych, opartych na romantyczno-mitologicznych wątkach litewskich *Mildy* oraz *Nijoły*⁵¹. W obu kantatach została zachowana sceneria pogańska i wyeksponowane, na wzór mitologii greckiej, osobiste, bardzo dramatyczne perypetie bóstw. Jednak w *Aleksocie* machina mitologiczna pozostaje w tle, ubezczynniona, gdyż wszyscy bohaterowie dramatu to istoty ziemskie. W kilku miejscach co prawda następuje ingerencja bóstw w akcję, lecz jedynie w sposób symboliczny, na przykład za pośrednictwem nagłego porywu wichru czy szumu drzew. Taka redukcja pogańskiego planu nadprzyrodzonego jest zupełnie zrozumiała w perspektywie zwycięstwa chrześcijańskiej wizji świata. Trudno bowiem przypuścić, by w operze z połowy XIX wieku Bóg chrześcijan zechciał podjąć bezpośrednie zmagania z przedstawicielami litewskiego panteonu, znalazłszy się z nimi na jednej płaszczyźnie.

Usuwać na dalszy plan pierwiastek mitologiczny, Pruszkowa naraziła swój utwór na utratę kolorytu lokalnego, równocześnie jednak stworzyła pojemne ramy dla dzieła z gatunku *grand opera*, które by przemówiło hieratyczną formą, zaimponowało wspaniałą scenografią, tłumną obsadą itd. Czy o taką operę chodziło Moniuszce?

Pisarka zapewnia, że jej wkład polegał jedynie na ubraniu w wiersze koncepcji kompozytora, przynoszącej zestaw „efektów” zaczerpniętych z jego własnej „bujnej fantazji”⁵². Od kompozytora miał też pochodzić podział tekstu na akty i sceny. Nie wydaje się, by Pruszkowa, która wówczas nie miała jeszcze żadnego doświadczenia

w opracowywaniu dramatu na potrzeby sceny operowej, sama považyła się na przeprowadzenie tego podziału⁵³. Przyjmując zatem, że istotnie był on dziełem Moniuszki, można też odczytać zamiary kompozytora. Dążył on mianowicie do stworzenia następstwa scen odpowiadającego konwencjonalnej strukturze dzieła operowego, to jest prowadzenia akcji tak, by powstał logiczny układ arii, ansambli i chórów, zestawianych na zasadzie kontrastu (ważniejsze rozwiązania zapowiadają uwzględnione w tekście terminy gatunkowe: „duet”, „pieśń”, „aria”, „chór”). Akcja jest rozwijana z myślą o stworzeniu warunków do pojawienia się arii przeznaczonych kolejno na głos męski i żeński, niski i wysoki, wykorzystaniu kontrastu elementów heroiczych i lirycznych oraz skonstruowaniu ramy większych fragmentów ze scen zbiorowych, ze szczególnym uwzględnieniem finałów aktów, w których uczestniczą większa liczba bohaterów i chór.

Efekty operowe autorzy czerpali zwykle ze skarbnicy typowych rozwiązań romantycznej *grand opera*, wprowadzając elementy widowiskowe, często z pierwiastkiem monumentalizmu. W *Aleksocie* w licznych scenach zbiorowych uczestniczą tłumnie lud czy wojsko. Brak tylko miejsca na tak ważne w operze romantycznej sceny baletowe, choć mogłyby się naturalnie znaleźć we fragmentach ilustrujących pochód religijny. Nie sposób także doszukać się w przekazanym przez Pruszkową kształcie libretta ewentualnych wpływów koncepcji Wagnera, której teoretyczną znajomość potwierdził Moniuszko dużo wcześniej, w liście do Kraszewskiego z 1854 roku, dotyczącym kantaty *Milda*⁵⁴ – zarówno układ formalny, uwzględniający podział na akty i sceny, jak i dyspozycja tekstu odpowiadają wcześniejszym wzorom.

Konkretne zapożyczenia z romantycznego repertuaru rozpoznajemy już w pierwszej scenie z I aktu, w której uczestniczą Wajdelotki strzegące świętego Znicza. Jak głoszą didaskalia, nadciąga burza, z oddali słychać grzmoty, widoczne są błyskawice. Chór zgromadzonych bohaterów odczytuje to jako złą wróżbę – zapowiedź zguby Litwy, na którą czyhają Krzyżacy, lecz dopóki w świątyni pod dębem na świętej górze płonie Znicz, kraj jest bezpieczny. W kolejnych dwóch scenach zawiązuje się konflikt melodramatyczny: przodowniczka Wajdelotek Aleksota, córka owego księcia Erdziwiła, okazuje się obiektem tajonej miłości barda Trójdana. Pod jego z kolei urokiem pozostaje żona księcia, Surjata, której brat, Wigunt, jest także rozmiłowany w Aleksocie. Rodzeństwo w sekrecie zawiera pakt i postanawia się wspierać, jednak zaraz podzieli ich konflikt moralny, kiedy Surjata zażąda od brata, by zabił Trójdana. Scena czwarta I aktu przedstawia grono Wajdelotek rozprasających się, by uwić wieniec dla swej mistrzyni. Aleksota ma pozostać sama na straży Znicza. Narasta w niej lęk: „Burza nadciąga, głucho szumi las”⁵⁵. W kolejnej scenie Aleksota, stojąc samotnie przy ołtarzu, wyjawia swoją rozterkę – rozdarcie między służbą świątynną i ziemską miłością.

Skoro Aleksota jest sama, następuje się możliwość wprowadzenia duetu kochanków – nadchodzi Trójdan. Bard wyznaje miłość wybrance, ona ma skrupuły. Oboje oczywiście zostają przyłapani na schadzce przez starego kapłana Bojtomira, który obiecuje im pomoc, wygłaszając przy okazji tyradę na cześć miłości i młodości, w sam raz skrojoną na wielką arię basową. Aleksota odpowiada wyznaniem winy, jako że zgrzeszyła w myśli, narażając Litwę na zemstę bogów.

Wówczas jak na zawołanie wpadają na scenę Wajdelotki „z pomieszaniem i trwogą”, powiadamiając, że wróg – Krzyżacy – jest już „u Kowna bram”⁵⁶. Pojawia się także tłum, by poznać treść proroczej wizji, jaką ma Trójdan. Wizja jest istic operowa: mnóstwo trupów, pożary, trwoga dla Litwy. Na koniec tego fragmentu bard widowiskowo staje na czele ludu i chwytą za broń. Scena kończy się odśpiewaniem fragmentu o charakterze militarnym – wzorem wielu finałów operowych poszczególne strofy wykonują soliści (Trójdan, Wigunt) i chór. W tym miejscu „zasłona zapada”.

W pierwszej scenie aktu II słychać „wrzawę walczących i okrzyk wojenny”⁵⁷. Z partii nowo wprowadzonego bohatera: jeńca krzyżackiego, Polaka Jordana, dowiadujemy się, że Kowno broni się dzielnie już cztery doby. Dzieje się tak dzięki temu, że wziął je w opiekę Bóg chrześcijan, w którego wierzy Jordan (w tekst zostały wplecione zdania o Krzyżu i nadaniu światu prawa miłości). Jordan intonuje liryczną pieśń, wyrażającą tęsknotę za rodzinnym „zielonym domkiem”, leżącym wśród „nadwiślańskich pól”. W następującym dalej dialogu Jordana z Bojtomirem nawiązuje się kolejny wątek opery – nawrócenia starego kapłana na wiarę chrześcijańską. Dialog kończy się sugestywną sceną ich wspólnej modlitwy. Tymczasem nadchodzi wieść, że bohaterski bard, który swą pieśnią wiódł Litwinów do boju, poległ w walce. Bojtomir i Surjata wyspiewują na zmianę z chórem strofy trenu żałobnego. Wnoszą omdłego lirnika, a wtedy okazuje się, że jest on tylko ranny. Nie oznacza to wyratowania od śmierci, ponieważ w tym samym momencie ważą się jego losy. Surjata, pałając żądzą zemsty za nieodwzajemnioną miłość, oskarża Trójdana o sprzyjanie chrześcijanom i podburza lud, by wtrącić go do więzienia. „W ciemne pieczary wtrąćmy go wraz” – wtóruje chór. Ostatnia strofa oznajmia wyrok: „Biada ci, bardziej! Na stos, na stos!”⁵⁸. Trójdan przychodzi do przytomności w odpowiedniej chwili, wysłuchuje wyroku, ale i pocieszającego proroctwa Bojtomira: gdy zapłonie stos, przyjdzie Anioł i zagasi go swym skrzydłem.

Dalszy ciąg akcji, przebiegającej już w akcie III, to początek spełniania się tej przepowiedni. Zaczyna się ten akt zmianą scenerii – jesteśmy we wnętrzu świątyni, przy ołtarzu z płonącym Zniczem strzeżonym samotnie przez Aleksotę. Po krótkim recytatywie następuje pieśń mówiąca o „tajemnej mocy”, która trzyma ją w samotnej służbie ołtarza i nie pozwala na poddanie się ziemskiemu uczuciu. Nadchodzi Surjata z dobrą wieścią o odparciu Krzyżaków i zapowiedzią lepszych czasów, kiedy Litwini będą mogli „przekuć lemiesz na pługi”⁵⁹. Przy okazji czyni aluzję do zakusów na wiarę praojców,

jednak Aleksota nie widzi takiego zagrożenia, czując się zdolną do obrony Znicza. Jej przekonanie wykorzystuje Surjata, by powiedzieć kapłance – w następującym duecie – misję wydania wyroku na zdrajcę. Aleksota, nie wiedząc, kim jest skazaniec, zgadza się, choć czuje trwogę – wszak „krew człowieka spadnie mi na głowę”⁶⁰. W kolejnej scenie (trzeciej) do świątyni przyprowadzają związanego Trójdana. Wychodzi na jaw, że jest on obiektem miłości Aleksoty, która broni dobrej sławy ukochanego. Z kolei Trójdan zarzuca Litwinom nieuznanie własnych zasług. Pozostawszy sama (scena czwarta), kapłanka rzuca wyzwanie Zniczowi: jeśli nie uchroni niewinnego – niech przepadnie. W tym momencie odzywa się grzmot, płomień Znicza słabnie. „Chwila grobowej ciemności już bliska”⁶¹ – jak wyśpiewuje Aleksota. W momencie, gdy zapada ciemność, zapada i kurtyna. Aleksota w popłochu ucieka ze sceny.

Początek aktu IV przynosi „szekspirowską” odmianę – z kręgu litewskiej elity przenosimy się w środowisko najniższych warstw społecznych. Pierwsza scena tego aktu rozgrywa się w więzieniu, do którego wtrącono również Aleksotę za to, że dopuściła do zgaśnięcia Znicza. Między strażnikami trwa kłótnia, po której stronie stanąć – czy aby nie po stronie „tego, kto nam płaci”⁶²? Duet strażników pisany jest częściowo wierszem z rymami męskimi, podkreślającymi brutalność ich mowy. W więzieniu zjawia się Wigunt, pragnąc widzieć się z Aleksotą. Za chwilę przybywa tam również Surjata. Uchodzą tajemnym przejściem w chwili, gdy do więzienia wkraczają Bojtomir i Jordan z żądaniem przyprowadzenia obojga więźniów. Rozpoczyna się rozmowa, prowadząca do kulminacji. Jest nią deklaracja przyjęcia wiary Krzyża przez Bojtomira, Trójdana i Aleksotę. Gdy zapłonie stos, „On was ogarnie cudownym ramieniem / Z niego to spływa łaski wieczny źródło”⁶³ – śpiewają w kwartecie uczestnicy omawianej sceny. Akt kończy się chóralnym uwielbieniem nowego Boga.

Zamykający sztukę akt V przynosi szczęśliwe rozwiązanie akcji. Wajdeloci wznoszą na szczycie świętej góry stos ofiarny. Widok ten raduje Surjatę, stojącą w oknie swej komnaty. „Wnet na tym stosie wiarołomna spłonie”⁶⁴ – tymi słowami zaczyna się jej popisowa aria. Egzekucja następuje z chwilą pojawienia się zorzy porannej. Wajdeloci przyprowadzają skazańców. Pochód trwa na tyle długo, by w tym czasie chór mógł jeszcze raz opisać ich winę. Surjata na stronie podziwia odwagę Trójdana i Aleksoty. W łatwym do przewidzenia momencie, gdy ofiary wchodzą na stos, wkracza kontrpochód chrześcijan, wiedziony przez Jordana, który – łamiąc reguły operowej dramaturgii – zapowiada, że nic nikomu się nie stanie. I rzeczywiście, gdy płomienie zaczynają ogarniać ofiary, obie zapadają się w głąb stosu. „Cud bogów” – krzyczą Wajdeloci, lecz Jordan protestuje, że to „Bóg chrześcijański w pomoc im przybywa”⁶⁵. W tym momencie słychać głos trąb – nadsłuchują rycerze litewscy na czele z Wiguntem, który oznajmia im swoje nawrócenie, przeklinając dawnych litewskich bogów. Surjata podejmuje ostatnią próbę

przekabacenia tłumu, lecz lud odrzuca ją i opowiada się po stronie przemienionych bohaterów. Surjata ginie przebita mieczem. Ponownie słyhać odgłos trąb – to nadciąga Jordan z hufcem polskich rycarzy, którzy przybyli na jego wezwanie, by bronić Litwy i Krzyża. Na znak Jordana rozsuwa się ofiarny stos. U jego podnóża ukazuje się kamienna kapliczka. Przy jej ołtarzu Bojtomir wznosi ręce nad Trójdanem i Aleksotą, tłumacząc, że to on ich ocalił w imię Pana. Rozrywa koszulę, ukazując złoty krzyż zawieszony na szyi. Rozlega się wezwanie: „Litwo, na kolana”⁶⁶! Wszyscy upadają na ziemię, podejmując zaintonowaną przez Wigunta modlitwę do Boga, który miłością zbawił świat.

Gest rzucania się na kolana był też charakterystyczny dla rewolucji moralnej, co utrwala m.in. karton Artura Grottgera z cyklu *Warszawa II*, zatytułowany *Lud na cmentarzu*, a stanowi on swego rodzaju stację na drodze czy „w procesie «zbratania stanów i narodów»”⁶⁷. W Kownie lud próbujący wejść na most „potrącany, pchany, bity nahajkami, ukląkł i zaintonował pieśń”⁶⁸. Klękano przecież i śpiewano także w innych momentach manifestacji. Podobnie w *Aleksocie*, w której klęka się też w zakończeniu aktu IV. Polak Jordan zwraca się do Trojdana i Aleksoty:

A teraz dziatki z miłością i wiarą
Panu Zastępów oddajmy hołd żywy,
Klęknijmy razem – o znam ja pieśń starą,
Którą brzmiały nasze nadwiślańskie niwy.
Ona w niedoli, gdy siły nie starczą,
Jedną wiernych obroną i tarczą.

Po czym „wszyscy klękają”, a chór intonuje pieśń:

Kto się w opiekę odda Panu swemu
A całym sercem szczerze ufa Jemu [...]”⁶⁹.

Dalsze słowa libretta odbiegają od powszechnie znanych, stając się parafrazą parafrazy, ale już te dwie zacytowane *in extenso* linijki wystarczą, by rozpoznać Psalm 91 w kształcie nadanym mu przez Jana Kochanowskiego. Można się domyślać, że i muzyka Moniuszki parafrazowałaby w tym miejscu melodię, na którą modlitwę tę śpiewano. Odbiorcę opery w połowie XIX wieku poruszyły jej dźwięki od razu, zresztą i dziś przecież niejedynemu słuchacz wiedziałby, co to za „pieśń stara”. Ale na początku lat 60. XIX stulecia miała ona jeszcze inne znaczenie. Brzmiała w niej bowiem nie tyle nuta dawności, skądinąd przecież w ogóle nie średniowiecznej, ile nowości – odzywało się w niej echo wypadków najświeższej daty. Psalm „Kto się w opiekę” śpiewano podczas uroczystości patriotycznych i manifestacji, między innymi pod Horodłem 10 października 1861 roku, kiedy wielotysięczny tłum przybyszów ze wschodnich i zachodnich ziem Rzeczypospolitej upamiętniał i odnawiał akt unii 1413 roku⁷⁰.

W *Aleksocie* pieśń ta otrzymała funkcję muzycznej pieczęci, uwierzytelniającej ścisły związek dzieła na pozór historycznego ze współczesnością. Historia wyobrażona w dramacie, zamierzenie niehistorycznym, z rzeczywistością końca XIV wieku nie ma prawie nic wspólnego, nie stanowi jednak wyłącznie przebrania współczesności, którą równie dobrze można by ukazać w innym kostiumie. Zgodnie z koncepcją kompozytora mówi ona o wierze chrześcijańskiej, wprowadzonej na Litwę za pośrednictwem Polski, jako wartości podstawowej, której należy bronić i której właśnie mieszkańcy obu krajów bronią jako źródła innych wartości, takich jak autentyczna wolność i ofiarna miłość. Wprowadzona bez przemocy wydobywa ona z bohaterów to, co już wcześniej przeczuwało ich serce. Bard Trójdan w pierwszym akcie śpiewa:

Wiem, że ten ogień, co w mej duszy płonie,
Stokroć od Znicza świętszym tleje żarem⁷¹,

a wtóruje mu kapłanka Aleksota:

Tu żar[,] co w sercu tak potężnie tleje,
Czyżby ta miłość i moje nadzieje
Świętszym od Znicza miały być płomieniem?⁷²

– by po chwili potwierdzić prawdę tych słów w duecie. Jordan ukazuje im właściwy sens tych przeczuć w krzyżu, a w końcowej scenie dramatu obwieszcza jego ocalającą moc wszystkim Litwinom, którzy wznoszą chóralną modlitwę do „Boga miłości”, prosząc o objęcie ich ramionami krzyża i wybawienie z „oblędu nocy”⁷³, nocy carskiej niewoli – w domyśle – niszczącej rozumność i gwałcącej godność człowieka.

Zwiążanie nadziei na wolność z krzyżem znajduje motywację nie tylko w głębokiej religijności Moniuszki, ale i – co dla zamysłu dzieła ważniejsze – symbolice dążeń wolnościowych na Litwie w czasie przedpowstaniowym. Pod wrażeniem manifestacji warszawskich z 1861 roku, podczas których Rosjanie nie cofnęli się przed pohańbieniem krzyża i profanacją kościołów, rozlepiano plakaty i kolportowano ulotki z przełamanym krzyżem i odezwaniami do obrony prawdziwej wiary przed jej wrogami, Moskalami⁷⁴; ich odpowiednikami w *Aleksocie* są uciekający się do gwałtu, fałszywi chrześcijanie, czyli Krzyżacy. Współorganizator uroczystości w Kownie i Aleksocie, poeta, działacz wolnościowy i powstaniec Mikalojus Akelaitis [Mikołaj Akielewicz], był projektodawcą znanego wizerunku herbów Polski i Litwy, zwieńczonych koroną z przełamanym drewnianym krzyżem. Pod obrazem znajdują się data: 12 sierpnia [1861 roku], i szarfa z napisem: „Zjednoczenie wieczne”. W tym świetle drugi tytuł libretta – „Jordan, czyli krzyż na Litwie”⁷⁵ – odnosi się równocześnie do początków wiary na Litwie oraz do jej aktualnej obrony. Wydobywa przy tym wymiar chrześcijański dzieła i radykalizuje je

na wzór plakatu. Podobnie więc jak *Aleksota* gra sensami odsyłającymi zarówno do przeszłości, jak i teraźniejszości, ale gubi wieloznaczność tamtego tytułu. W nim bowiem zawiera się idea miłości, która łączy świat pogański i chrześcijański, w tym drugim osiąga wyższą postać, ale nie unicestwia pierwszego, gdyż w swej istocie jest siłą przemieniającą, a nie niszczącą.

Włodzimierz Poźniak, który – jako ostatni przed Witoldem Rudzińskim – miał w rękach fragment rękopisu *Jordana* z poprawkami, notatkami i dyrektywami kompozytorskimi Moniuszki, zauważył, że od *Aleksoty* twórca płynnie przeszedł do *Parii*, wykorzystując w niej całe fragmenty wcześniejszego dzieła, oczywiście z pomocą Jana Chęcińskiego, który jednocześnie pisał swoje nowe libretto i przekształcał stare – Pruszkowej. W operze z akcją osadzoną w Indiach muzyk wyzyskał też fragmenty *Mildy*. Czy zatem – wzięwszy pod uwagę dość rozpowszechnione w epoce romantycznej przekonanie o indyjskiej genezie Litwinów i ich wierzeń, głoszone między innymi przez Mickiewicza w *Wykładach o literaturze słowiańskiej* – nie należałoby spróbować odczytania *Parii* jako kolejnego utworu Moniuszki poświęconego Litwie?

- 1
Karol Estreicher, *Teatr i repertuar*, „Józefa Ungra Kalendarz Warszawski Popularno-Naukowy Ilustrowany”, Warszawa 1863, s. 115.
- 2
Ibidem.
- 3
Włodzimierz Poźniak, *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22, s. 234–251.
- 4
Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 358.
- 5
Zob. np. Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura i literaci w życiu i twórczości Stanisława Moniuszki*, „Edukacja Muzyczna” 2019, z. 14, s. 90, doi: <https://doi.org/10.16926/em.2019.14.04>.
- 6
Ustalenia Poźniaka znakomicie spożytkował Grzegorz Zieziula w rozprawie *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2020, s. 204–210.
- 7
Rola podkreśleń w rękopisie: kredką, piórem, ołówkiem – to odrębna kwestia, którą będzie musiał rozpatrzyć edytor Aleksoty, jeśli dojdzie do jej wydania.
- 8
Dokładny opis zeszytu umieścić też w swoim artykule Włodzimierz Poźniak, op. cit., s. 244.
- 9
Od dołu etykieta jest w środku na prawie całej długości rozdarta, a od dołu zagięta, ale nie jest trwale uszkodzona.
- 10
Pamiętka od p. Seweryny z Pruszków / Duchyńskiej / Libretto (z objaśnieniem) / do opery „Aleksota” przygotowana / nie dla Moniuszki w r. 1862. / (rękopis)
- 11
4/V 1903
- 12
Od p. Seweryny z Pruszków Duchyńskiej z Paryża / w darze dla sekcji im. Moniuszki otrzymane w 1903 r. / Zahorowski.
Błąd polegający na zastąpieniu panieńskiego nazwiska pisarki nazwiskiem jej pierwszego męża nie zdarzył się wyłącznie Zahorowskiemu. Ostatnio tak samo pomyliła się Anna Wypych-Gawrońska w przywołanym już tu artykule.
- 13
Podziękowano 28/IV 1903 n^o 445.
Na tymże marginesie znajduje się jeszcze jedna uwaga Zahorowskiego – z zastanawiającą datą: 19/II 1903.
- 14
Seweryna Duchyńska do W. Zahorowskiego. List z 30 kwietnia 1903 r.; w: Seweryna Duchyńska, „Aleksota”, rkp. w zbiorach WTM, sygn. [R 1257 M](#), s. 1–2.
- 15
Słowa tego dramatopisarka używa dwukrotnie – w liście na s. 2 i we wstępie – na s. 1.
- 16
S. Duchyńska, „Kilka słów o wspólnych pracach moich ze Stanisławem Moniuszką”, w: „Aleksota”, s. 1 [5].
- 17
Maria Berkan-Jabłońska, *Weredyczki, sawantki, marzycielki, damy... W kręgu kobiecego romantyzmu. Studia i szkice z kultury literackiej kobiet okresu międzypowstańowego*, Łódź 2019, s. 90–98. Wcześniej oprócz tej badaczki (eadem, *Edukacyjny projekt Seweryny Duchyńskiej, wiernej uczennicy Hoffmanowej. O „Rozrywkach dla Młodocianego Wieku” z lat 1856–1863 (rekonasans)*, w zbiorze: *Stolice i prowincje kultury. Księga Pamiątkowa ofiarowana Pani Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. Jacek Brzozowski, Marek Skrzypczyk, Mirosław Stanisław, Warszawa 2012) Duchyńską zainteresował się Tadeusz Bujnicki, „Wieszczka” Seweryna Duchyńska, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1998, z. 92–93. Zob. też popularyzujący tę postać artykuł Barbary Konarskiej-Pabiniak, *Seweryna Duchyńska – literatka i patriotka*, „Notatki Plockie” 2015, nr 2.
- 18
Wówczas jeszcze Pruszkową, pomimo piętnastoletniej już rozłąki z pierwszym mężem – Tadeuszem Pruszkim. Po jego śmierci wyszła w 1864 r. za Franciszka Duchyńskiego.
- 19
Lucjan Siemiński, *Znaczenie kobiet w literaturze i poezji pani Pruszkowej*, w: idem, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, Warszawa 1859, t. 1, s. 260, 262.
- 20
S. Duchyńska, „Kilka słów...”, op. cit., s. 2 [6].
- 21
Ibidem.
- 22
Utwór zdobył szerokie uznanie; zob. m.in. opublikowaną online notatkę pamiętnikarską uczestnika nabożeństwa, Ambrożego Grabowskiego, zawierającą oprócz tekstu utworu i opisu okoliczności jego wykonania wyrazy najwyższej czci dla autorki („Notatka Ambrożego Grabowskiego dotycząca żałobnego nabożeństwa za duszę Syrokomli”, rkp. w: Zbiór Ambrożego Grabowskiego, Archiwum Narodowe Kraków, sygn. 29/679/48; <https://archiwalneopowiesci.ank.gov.pl/wystawa/romantycy-polscy-w-zasobie-archiwum-narodowego-w-krakowie/tworczosc-krajowa/wladyslaw-syrokomla/>, dostęp: 23 VIII 2024). Pruszkowa, wedle relacji jej samej, kwestowała podczas nabożeństwa na rzecz wdowy i sierot po Kondratowiczu.
Kompozycję Moniuszki ze słowami Pruszkowej dedykowaną pamięci Syrokomli wydali Gebethner i Wolff w 1863 roku pod tytułem *Wieczny pokój lirnikowi*.
- 23
„– Jaki ma być przedmiot utworu – zapytałam niespokojnie.
– Unia Polski z Litwą – odparł Moniuszko” („Kilka słów...”, op. cit., s. 5 [9]).
Zdaniem Franciszka Ziejki do zainteresowania problematyką inijną i intensyfikacji obchodów rocznicowych

przyczyniła się walnie publikacja w latach 1855–1856 „opowiadania historycznego” Karola Szajnochy *Jadwiga i Jagiełło* (F. Ziejka, „*Przy lackim orle, przy koniu Kiejstuta, Archanioł Rusi na poręczach błys!*”, *Tradycje unii horodelskiej w życiu narodowym czasów niewoli*, „Niepodległość i Pamięć” 2013, nr 3–4, s. 54 i nast.).

24
Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. 2, Kraków 1961, s. 358.

25
Pruszkowa zastanawiała się nad podsunięciem Moniuszce najbardziej znanych wątków – małżeństwa Jagiełły nad Krzyżakami i księcia Janusza Mazowieckiego z córką Kiejstuta a siostrą Witoldową” („*Kilka słów...*”, op. cit., s. 6 [10]).

26
Seweryna Duchńska, *Pisma. Pamiętnik. Poezje*, Lwów 1893, s. 129.

27
„*Kurier Warszawski*” 1862, nr 264, s. 1.

28
W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. 2, op. cit., s. 357.

29
W tym miejscu przeprawiła się w 1812 r. armia Napoleona. Wydarzenia sierpniowe dość szczegółowo przedstawił Bolesław Limanowski, posiłkując się relacją świadka i oddając też towarzyszącą im egzaltację: „Dziewczęta [...] weszły na most i na ostatnich deskach przed wodą ukłękły. Procesja idąca z Królestwa, przy odgłosie dzwonów w Kownie, weszła także na most i zaśpiewała hymn: *Boże coś Polskę*. «Odpowiada nam – pisze jeden ze współczesnych – 3000 Litwinów, grzmi powietrze od tych połączonych odgłosów, drży ziemia, wtórują im łkania serdeczne, kropią fzy rzęsiste oba nadbrzeża Niemna i spływają do wód jego, mieszając się w nich razem, a równocześnie pochylają się ku sobie z obu stron chorągwie, błogosławią z obu stron krzyżami i kropidłami kapłani, lud pada na kolana, dziewice z ostatnich desek mostu oddają sobie wzajemne pokłony, Litwa zarzuca bukietami i wieńcami Polskę, Polska nawzajem Litwę; a Niemen wieńce i bukiety unosi i miesza je z sobą i łączy tak jak serca Polski i Litwy połączone z dawną, biją w tej chwili ku sobie” (*Historia ruchu narodowego od 1861 do 1864 r.*, t. 1, Lwów 1882, s. 107–108. Na temat przedpowstaniowego ruchu *non violence*, w tym procesji zob. m.in. Maciej Kozłowski, *Krajobrazy przed bitwą*, Kraków 1985.

30
„*Aleksota*”, op. cit., s. 2 [16].

31
Witold Rudziński, op. cit., s. 297.

32
Zob. m.in. B. Limanowski, *Historia...*, op. cit., t. 1, s. 107: „Przed wejściem na most kozacy znowu zaskoczyli drogę ludowi. Potrącany, pchany, bity nahajkami, ukłękł i zaintonował pieśń. Podziało to ogromnie na kozaków: pozdejmowali czapki i zaczęli się zegnać; wreszcie cofnęli się”.

33
S. Duchńska, *Pisma*, op. cit., s. 128.

34
„*Kilka słów...*”, op. cit., s. 5 [9].

35
Pruszkowa zapamiętała, że Moniuszko prosił ją o wyszukanie legendy ludowej poświęconej któremuś z trzech przełomowych wydarzeń z dziejów obojga narodów: wątkowi chrystianizacji Litwy, zwycięstwa Jagiełły nad Krzyżakami lub „połączenia dwóch ludów niegdyś wrogich” („*Kilka słów...*”, op. cit., s. 6 [10]). Wydawało się z początku, że legendy takiej nie sposób znaleźć. Trudno dać wiarę temu wspomnieniu.

36
A.P. [Aleksander Połujański], *Alexota*, w: *Encyklopedia powszechna*, t. 1, Warszawa 1859, s. 428.

37
Teodor Narbutt, *Dzieje starożytne narodu litewskiego*, t. 1: *Mitologia litewska*, Wilno 1835, s. 61. O kowieńskich XX-wiecznych śladach romantycznej wiary w istnienie Aleksoty zob. J. Prusinowska, *Mitonimia międzywojennej Kowna*, „*Acta Balto-Slavica*” 2022, nr 46, s. 5.

38
Milda: kantata mitologiczna. Z poematu „Witolorauda” J.J. Kraszewskiego, Warszawa 1859, s. 3–4; w wydaniu I z 1848 r. lokalizacja ta jest dodatkowo podkreślona w słowie wstępnym.

39
Józefina O. [J. Osipowska], *Wajdelotka, czyli Dolina Axeloty. Powieść z pierwszej połowy trzynastego wieku, oparta na podaniach z kronik litewskich*, Warszawa 1844, s. 113 i nast.

40
S. Duchńska, *Pisma*, op. cit., s. 124–125; M. Berkan-Jabłońska, *Werdeczki...*, op. cit., s. 91.

41
Zob. Katarzyna Westermark, *Wacław Aleksander Maciejowski jako komparatysta. O uzupełnieniach do rozprawy „Obraz literatury średniowiekowych ludów, a mianowicie Słowian i Niemców” Frédérica Gustava Eichhoffa*, „*Tekstualia*” 2022, nr 1; Lucjan Siemieński, *Literatury północne. Eichhoff, Maciejowski i P. Pruszkowa*, w: idem, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858*, Warszawa 1859, t. 2.

42
K.W. Wóycicki, „*Witolorauda” J.J. [sic!] Kraszewskiego pod względem historycznym*, „*Biblioteka Warszawska*” 1841, t. 2, s. 170–185.

43
Stanisław Moniuszko do żony, Aleksandry. List z 13 maja 1858 r., w: S. Moniuszko, *Listy zebrane*, oprac. W. Rudziński, Magdalena Stokowska, Kraków 1969, s. 306.

44
Aleksander Połujański, *Wędrówki po guberni augustowskiej w celu naukowym odbyte*, Warszawa 1959, s. 346–347.

45
Ibidem, s. 347; podkreślenia w tym cytacie pochodzą od autorów artykułu.

46
Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. IV: *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, Warszawa 1995, s. 370.

47
„Aleksota”, op. cit., s. 3 [16] – przyp. red.

48
A. Połujański, *Wędrówki...*, op. cit., s. 347–350; według Połujańskiego w *burtynikasie* (lit. *burtininkas* – wróżbita) można widzieć „barda litewskiego”, „signota lub sygnota oznaczał mnicha[,] czyli kapłana”, a *chautury* to „dziady po umarłych, stypa pogrzebowa” (s. 348–349).

49
„Kilka słów...”, op. cit., s. 8–9 [12–13].

50
Tuż po II wojnie światowej niekompletny, zawierający tylko I akt libretta manuskrypt zatytułowany *Jordan*, czyli *Krzyż na Litwie* był przedmiotem studiów Włodzimierza Poźniaka w wspomnianym już tu artykule *Niezrealizowane projekty operowe Moniuszki*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21/22.

51
Tekst *Nijoły* na podstawie *Witoloraudy* przygotował już sam autor poematu – Kraszewski.

52
„Kilka słów...”, op. cit., s. 2 [6].

53
W niedalekiej przyszłości umiejętności nabyte od Moniuszki wykorzysta w przygotowaniu libretta do opery Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego *Monbar, czyli Flibustierowie*.

54
Stanisław Moniuszko do Józefa Ignacego Kraszewskiego, list datowany w Wilnie 27 lipca 1854 r., w: S. Moniuszko, *Listy zebrane*, op. cit., s. 198.

55
„Aleksota”, op. cit., s. 16 [23].

56
Ibidem, s. 22 [26].

57
Ibidem, s. 27 [28].

58
Ibidem, s. 38–39 [34].

59
Ibidem, s. 42–43 [36].

60
Ibidem, s. 46 [38].

61
Ibidem, s. 52 [31].

62
Ibidem, s. 53 [41].

63
Ibidem, s. 65 [47].

64
Ibidem, s. 11 [50].

65
Ibidem, s. 77 [53].

66
Ibidem, s. 84 [57].

67
Zob. Mariusz Bryl, *Cykle Artura Grottgera. Poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 172; karton ten wyraźnie nawiązuje do pogrzebu Pięciu Poległych.

68
B. Limanowski, *Historia...*, op. cit., s. 107.

69
„Aleksota”, op. cit., s. 68 [49].

70
F. Ziejka, op. cit., s. 60.

71
„Aleksota”, op. cit., s. 18 [24].

72
Ibidem, s. 19 [24].

73
Ibidem, s. 85 [57].

74
Por. Aldona Prašmantaitė, *Perlaužto kryžiaus kodus. Lietuviški 1862 metų plakatai*, Wilno 2019.

75
W. Poźniak, *Niezrealizowane projekty...*, op. cit., s. 244, 247–250.

ABSTRACT

Held among the Moniuszko papers in the Warsaw Music Society archives is the libretto to the planned – but ultimately not written – opera *Aleksota*, penned by Seweryna Pruszkowa, which since 2023 has also been available in digital form on the website Polish Music Heritage in Open Access. It combines motifs taken from romantic Lithuanian mythology with fictional episodes from the history of the country's Christianisation. The libretto was discussed and analysed by Włodzimierz Poźniak, but since he published the results of his research (1948), crucial new questions have arisen, which the authors of this article attempt to answer. They concern above all the origins of Moniuszko's idea for a 'Lithuanian opera' and specific circumstances behind the project. They seem to be directly linked to the wave of patriotic, democratic and solidarity demonstrations which – having swept the lands of the former Commonwealth of Poland-Lithuania over the course of the year 1861 – on 12 August reached Kaunas and nearby Aleksota and came together on a bridge over the river Niemen. The authors go on to indicate the literary sources for the libretto, and especially a work by Aleksander Połujański which they came across, attempting to answer the question as to the musical concept behind the opera, which Moniuszko elaborated with Pruszkowa before the outbreak of the January Uprising and her subsequent departure for Paris.

KEYWORDS

Stanisław Moniuszko, Seweryna Pruszkowa, Polish opera in the nineteenth century, opera librettos, the Union of Poland and Lithuania, the patriotic movement in Polish lands

ABSTRAKT

Wśród papierów po Moniuszce przechowywanych w archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego znajduje się, od 2023 r. dostępne również w postaci cyfrowej na portalu „Dziedzictwo Muzyki Polskiej w Otwartym Dostępie”, libretto do zamierzonej, a ostatecznie niepowstałej opery *Aleksota*, napisanej przez Sewerynę Pruszkową. Łączy ono wątki zaczerpnięte z romantycznej mitologii litewskiej oraz fikcyjne epizody z dziejów chrystianizacji kraju. Libretto zostało niegdyś omówione i zanalizowane przez Włodzimierza Poźniaka, jednak od czasu gdy opublikował on wyniki swoich badań (1948), pojawiły się nowe, istotne pytania, na które próbują odpowiedzieć autorzy artykułu. Dotyczą one przede wszystkim genezy Moniuszkowskiego pomysłu na „operę litewską” i konkretnych okoliczności powstania projektu. Te wydają się bezpośrednio związane z falą manifestacji patriotycznych, demokratycznych i solidarystycznych, które – objawwszy w trakcie 1861 r. ziemie dawnej Rzeczypospolitej – 12 sierpnia dotarły też do Kowna i pobliskiej Aleksoty i połączyły się na moście nad granicznym Niemmem. W dalszym ciągu autorzy wskazują źródła literackie libretta, a zwłaszcza odnanależoną przez siebie pracę Aleksandra Połujańskiego, próbując odpowiedzieć na pytanie o koncepcję muzyczną opery, nad którą Moniuszko pracował z Pruszkową przed wybuchem powstania i jej późniejszym wyjazdem do Paryża.

SŁOWA KLUCZOWE:

Stanisław Moniuszko, Seweryna Pruszkowa, opera polska w XIX wieku, libretta operowe,unia polsko-litewska, ruch patriotyczny na ziemiach polskich

MAGDALENA DZIADEK

ur. w 1961 r. w Bielsku-Białej, ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach (dyplom z wyróżnieniem, 1984). W 1991 r. obroniła w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie dysertację doktorską poświęconą warszawskiej krytyce muzycznej z lat 1810–1890. W 2004 r. zrealizowała także przewod habilitacyjny. Od 1992 r. prowadzi samodzielną działalność naukową, skupiając się na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i pierwszej połowy XX w. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914* (2002), zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce w XIX w. oraz w Polsce i w Niemczech w dwudziestoleciu międzywojennym, dwutomową monografię dziejów warszawskiego uniwersytetu muzycznego, nadto kilka innych książek poświęconych historii polskiej kultury muzycznej – ostatnio popularną monografię *Podróż przez dźwięki. Śladami Stanisława Moniuszki* (2020), będącą efektem podjęcia – wspólnie z prof. Radosławem Okulicz-Kozarynem – prac nad nową, kompletną edycją korespondencji tego kompozytora. Jest profesorem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN

profesor, pracownik Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej UAM, współpracownik Zakładu Bałtologii UAM; ostatnio opublikował tom szkiców o literaturze przełomu XIX i XX w. *Tropami bractwa wielkiego dzwonu* (2020; wraz z Małgorzatą Okulicz-Kozaryn), antologię *Estetyka „zdrowego rozsądku”?* (2020; z Tadeuszem Budrewiczem) oraz, jako współredaktor, zbiory artykułów *Oddźwięki – odbicia – odcienie. Wiek XIX wobec sztuk* (2020) i *Wykrzesać pokrewieństwo burzy. Drogi Jana Kasprowicza do wielkości* (2021), przygotował do wydania *Korespondencję* Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa (t. 1, Kowno 2019; współpraca: Nijolė Adomavičienė, Petras Kimbrys, t. 2 w druku) i antologię *Czasy wytrwale poetyckie. Wiersze z prasy lat 1864–1894* – w ramach grantu NPRH „Poezja na marginesie cywilizacji” (wraz z Katarzyną Kościewicz i Dawidem M. Osińskim). Stanisławowi Moniuszce poświęcił dotąd kilka prac: *Stanisław Moniuszko i kanon litewskiej literatury krajowej*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński, Elżbieta Nowicka (2005); *Narodowy kompozytor nieistniejącego kraju. Stanisław Moniuszko i wskrzeszenie Wielkiego Księstwa Litewskiego w pieśni*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka (2014); *Stanisław Moniuszko w szkole litewskiej. Wokół pierwszego „Śpiewnika domowego”*, w zbiorze: *Życie – Twórczość – Konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek (2019); *Станіслаў Манюшка пакідае Вялікае Княства Літоўскае*, w: *Мастацкая прастора Еўропы XIX – пачатку XXI ст. і Станіслаў Манюшка* (2021).