



Meduza *Ludomira Różyckiego* — *od genezy do rekonstrukcji*

TOMASZ BARSZCZ

Uniwersytet Warszawski

University of Warsaw

✉ t.barszcz@uw.edu.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0001

Losy *Meduzy*, drugiej opery Różyckiego, są najbardziej tragiczne spośród losów wszystkich jego dzieł scenicznych, które zostały spalone podczas II wojny światowej — właśnie materiały tej opery uległy największemu zniszczeniu. Ta obecnie najmniej pierwotna w kształcie ze wszystkich siedmiu oper została zrekonstruowana przez autora na początku lat 50. jako ostatnie odtworzone przed śmiercią dzieło. Aż do 2024 pozostawało ono całkowicie zapomniane w praktyce wykonawczej.

Celem niniejszego artykułu jest kompleksowe omówienie tej opery, łączące prześledzenie jej dramatycznych dziejów — od powstania utworu w latach 1908–1911, aż po współczesne przywrócenie go do życia muzycznego — ze szczególnym zwróceniem uwagi na genezę dzieła, jego strukturę dramaturgiczną, recepcję oraz ogólną charakterystykę zastosowanych środków kompozytorskich.

Geneza

Meduza jest przykładem opery powstałej w ścisłej współpracy z librecistą; w tym przypadku był nim pisarz, poeta i dramaturg przełomu XIX i XX wieku, Cezary Jellenta — „prometejczyk” (określenie Benedykta Hertza)

odważnie wyrażający bunt przeciwko ciasnym normom krępującym wolność ducha, myślenia i poglądów. Bunt ten znajdował również wyraz w odniesieniu do muzyki, której najnowsze tendencje autor *Linii Hofera* śledził na bieżąco. Znana jest choćby recenzja pisarza z 1907 roku dotycząca koncertu Młodej Polski w Berlinie, opublikowana w „Dzienniku Poznańskim”, w której poparcie zyskują wchodzący na scenę życia muzycznego młodzi kompozytorzy spod znaku Spółki Nakładowej „Młoda Polska w muzyce”¹. W późniejszych latach Jellenta w słynnym sporze o kierunek rozwoju Filharmonii Warszawskiej zdecydowanie stanął po progresywnej stronie przeciwników Aleksandra Rajchmana. Zapoznawał się też z nowo wykonywanymi dziełami europejskiej moderny.

Z „Dziennikiem Poznańskim”, z którego pochodzi recenzja berlińskiego koncertu młodopolan, pisarz był związany od pewnego czasu. W 1906 roku opublikował na łamach tej gazety dramat *Meduza* w formie jednoaktówki w dwóch odsłonach, wydanej w odcinkach w ośmiu osobnych numerach, która stała się załącznikiem późniejszej opery². Następnego roku ukazał się jego cykl rozpraw o filozofii Friedricha Nietzschego. W kolejnych latach Jellenta stał się dominującym autorem działu kulturalnego „Dziennika”, który w 1908 roku uruchomił stały „Dodatek Literacki i Artystyczny”, prawie od razu przemianowany na „Literaturę i Sztukę”. W bogato zdobionym ilustracjami, drukowanym na dobrym papierze apendyksie publikowano modernistyczną poezję i prozę oraz prace krytycznoliterackie aż do 1914 roku. Twórca *Meduzy* zajmował się działem muzycznym i oprócz szkiców o Piotrze Czajkowskim czy Robertcie Schumannie napisał recenzję z drezdeńskiej prapremiery *Elektry* Richarda Straussa, na której pojawił się osobiście³; jednak była to recenzja nietypowa, łącząca podziw z jednoczesną dezaprobatą.

1 Cezary Jellenta, *Koncert młodo-polski w Berlinie*, „Dziennik Poznański” 1907 nr 70 (24 III).

2 Idem, *Meduza. Dramat w 1 akcie, w 2 odsłonach*, „Dziennik Poznański” 1906 nry 261 (15 XI), 263 (17 XI), 265 (20 XI), 268 (24 XI), 271 (28 XI), 274 (1 XII), 276 (4 XII) i 278 (6 XII).

3 Idem, *Elektra*, „Dziennik Poznański” 1909 nr 54 (7 III, dodatek). Prapremiera *Elektry*, jednoaktowej tragedii, miała miejsce 25 I 1909 r.

Związki Jellenty z Różyckim zawiązały się w Berlinie⁴ przed pierwotną publikacją *Meduzy*, w maju 1906 roku. Był to czas, gdy kompozytor, przebywając od kilku miesięcy w stolicy Niemiec, wraz z żoną Stefanią oraz nowo poznanym krytykiem wyruszył w trasę koncertową po środkowo-wschodnich terenach Cesarstwa. Koncerty miały miejsce w Lipsku, Dreźnie, Köthen oraz Poznaniu (Posen), a całe tournée trwało kilka miesięcy i skończyło się w październiku. Jellenta z roli krytyka wszedł w rolę śpiewaka i wraz ze Stefanią — również śpiewaczką, uczennicą Selmy Nicklass-Kempner i Loli Beeth — wykonywał na przemian dopiero co powstałe pieśni Ludomira, który skądinąd akompaniował obojgu na fortepianie⁵. W opisie tej wędrowki artystycznej, zamieszczonej w „Gazecie Polskiej”, przywołane zostały słowa Ludwiga Hartmanna, który z okazji drezdeńskiego koncertu napisał, że popis całej trójki był rodzajem „nowoczesnego wyznania wiary”⁶.

Niemieckie tournée stało się impulsem do nawiązania relacji twórczych między kompozytorem a późniejszym librecistą. Różycki zafascynował się opublikowanym dramatem i zdecydował się przerobić go na operę. Genezę szczegółowo opisała Stefania, wspominając o pierwotnej inspiracji — wspólnej lekturze powieści *Leonardo da Vinci. Zmartwychwstanie bogów* Dmitrija Mereżkowskiego, rosyjskiego symbolisty i przedstawiciela srebrnego wieku w kulturze rosyjskiej⁷. Na język polski dzieło zostało

4 Tak twierdzi Stefania Różycka, zob. eadem, *Pamiętnik z lat 1904–1962*, maszynopis, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 13317/II, s. 102. Posługuję się paginacją odręczną tego dokumentu.

5 Tournée po Niemczech miało również znaczenie finansowe — pozwoliło Różyckiemu uniezależnić się od Spółki Nakładowej i uniknąć zmiennej (nie)przychylności Grzegorza Fitelberga. Było to istotne wobec narastających od 1907 r. sporów między członkami świeżo zawiązanej grupy.

6 Adolf Nowaczyński, *Nowa muzyka polska. Berlin, we wrześniu*, „Gazeta Polska” 1906 nr 270 (4 x). Przywoływany Ludwig Hartmann (1836–1910) był jednym z najbardziej znanych niemieckich krytyków muzycznych, swego czasu gorącym zwolennikiem muzyki Wagnera i Richarda Straussa. Przez przeszło 50 lat działał w Dreźnie, gdzie pozostał aż do śmierci. Wspierał młodych śpiewaków tamtejszej Semperoper.

7 W powieści tej zaczytywał się również Szymanowski, zob. jego list do Stefana Spiessa z 6 VII 1910 r., w którym autor *Hagith* pisał m.in.: „Przeczytałem teraz kilka książek,

przełożone po raz pierwszy w 1902 roku przez Eugenię Żmijewską. Porusza ono wątek obecny w późniejszej *Meduzie*, mianowicie dramat artysty-geniusza, „olbrzyma” wśród ludzi, który jest jednocześnie podziwiany i pogardzany przez społeczeństwo.

Różycka wspomina, że mimo początkowej obojętności powieść absolutnie ich urzekła. Zwracała uwagę, że jest to „wspaniały dokument epoki włoskiego odrodzenia, łączący całe bogactwa sztuki ówczesnych Włoch”⁸. W finalnej wersji operowej nie pozostały jednak prawie żadne związki z dziełem Mereżkowskiego, niemniej było ono jednym z pierwszych impulsów twórczych — prawdopodobnie ze względu na poruszaną problematykę wybitnej, niezrozumianej jednostki. Zdecydowanie mocniej na kompozytora oddziałał sam dramat, a właściwie jego sedno — „pokrewność atmosfery, a nade wszystko treść konfliktu, w której dzieło sztuki dzięki swej sile magnetycznej — zabija”⁹. To idea mitycznej Meduzy, jednej z trzech Gorgon zamieniającej ofiary w kamień niosącym śmierć spojrzaniem. Tak Stefania pisze o poszukiwaniu znaczenia tej idei, która stała się rdzeniem zarówno dramatu, jak i późniejszego libretta:

Według Dantego — Meduza zabija samym wejrzeniem. Znaczenie Meduzy bardziej nowocześnie — tragiczne, w duchu średniowiecznym niesamowite — było istoty zaczarowującej momentalnie na śmierć. Ten konflikt niewymownej grozy jest treścią libretta *Meduzy*¹⁰.

W zamierzeniu dzieło miało być pierwszą częścią trylogii „muzyczno-dramatycznej”, w ramach której drugie i trzecie ogniwo stanowiłyby opery — czy raczej dramaty muzyczne, by posłużyć się oryginalnym

które pewnie znasz i o których chętnie bym z Tobą pomówił. *Leonardo da Vinci* Mereżkowskiego jest bajeczny. Ale specjalną miałem satysfakcję z *La rotisserie de la Reine peaugue* [Anatole’a] France’a”. Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. 1: 1903-1919 [dalej: KOR I], oprac. Teresa Chylińska, Kraków 2007, s. 240.

8 S. Różycka, op. cit., s. 101.

9 Ibidem, s. 102.

10 Ibidem.

nazewnictwem Jellenty¹¹ — poświęcone innym postaciom odrodzenia. Różycki chciał poświęcić drugą część włoskiemu pisarzowi, którym był Pietro Aretino, nazywany „biczem książąt” ze względu na swoją twórczość satyryczną, trzecią natomiast — Michałowi Aniołowi¹².

Także późniejszy librecista zgłębiał motywy historyczne Meduzy. W manifestie programowym z 1908 roku „*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*”. *Tok energii w poezji polskiej* — tekście niedocenionym, noszącym przebliski ekspresjonizmu rodzącego się w literaturze polskiej około dekadę później — pojawił się fragment poświęcony tej postaci stanowiący jednocześnie zakończenie tekstu:

Spojrzenie oczami dynamiki na całą sztukę — jak wnet odpadnie pół świata kłamstw, jak urośnie sfinksowa, tajemnicza niespodzianką, urągliwa, nieprzystępna każda twarz Leonarda da Vinci! Jak tam walczą z sobą dusze wielorakie w jednej, jak się zmieniają pod patrzącym okiem wyrazy oblicza, jaka zapowiedź czegoś straszliwego, co się stanie i może okamieni widza wejrzaniem Meduzy!

Był czas, kiedy sztukę grecką miano za panteon pleśniejących w wiecznej harmonii posązków. I kazano się od niej uczyć — estetycznego snu. Ale przyszedł oto „Fryderyk Niewczesny” Nietzsche, i od razu spojrzawszy z innej, z właściwej strony na marmury greckie i na dramata greckie, dostrzegł, że przez nie jak przez wydrążoną pieczarę potok górski, przepływa z łona ziemi i lasów niespokojna, niepohamowana, niezmiernie bolesna i upojna, jak Wiosna — moc powszechnego ognia i moc Boga Dionizosa¹³.

-
- 11 Oczywiście nie chodzi tu o wagnerowski dramat muzyczny *sensu stricto*, co nie zmienia faktu, że wpływów myśli Wagnera nie można wykluczać w całej twórczości zarówno kompozytora, jak i librecisty.
- 12 *Kronika. Ludomir Różycki pracuje nad nową operą p.t.: „Meduza”*, „Młoda Muzyka” 1909 nr 18 (15 IX). Wcześniejsza zapowiedź pracy nad dziełem pojawiła się w „Scenie i Sztuce” 1909 nr 29 (17 VII). W tej nocie prasowej pojawia się doprecyzowanie, która z kolejnych części dotyczy którego twórcy, oraz wzmianka o pierwotnym źródle informacji — „Berliner Börsen Courier”.
- 13 Cezary Jellenta, „*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*”. *Tok energii w poezji polskiej*, w: idem, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912, s. 19–20. Fraza „nie Pieśń Sen, lecz Pieśń Mocarza” pochodzi z LIX strofy Pieśni II *Króla-Ducha*, co po raz kolejny wskazuje na młodopolski kult Słowackiego — obecny zresztą w twórczości kompozytora, który poświęcił patronowi epoki poemat na fortepian *Balladyna* oraz późniejszą operę *Beatrix Cenci* opartą na libretcie będącym połączeniem dramatów Słowackiego i Percy’ego Bysshe Shelleya. Swoją drogą, sam Shelley jest autorem poematu poświęconego

O swoich poszukiwaniach pisarz wspominał także w niedatowanym liście do Różyckiego z tego samego, 1908 roku, w którym mowa o pracy nad librettem:

Trylogię tylko notowałem i szperałem w książkach. Doszedłem do bardzo ważnych spostrzeżeń i zbadałem, że miałem trafną intuicję — gdyż idea Meduzy była właściwą i M. Aniołowi — i w ten sposób znalazłem wewnętrzne, głębokie połączenie wszystkich tych cieni. Znalazłem ślady, że idea Meduzy nieświadomie błąkała się w całym renesansie — jako symbol nadludzkiej, boskiej lub demonicznej siły samego rozumu i geniuszu. Są to ciekawe rzeczy — i byłoby dobrze, żeby Pan na wszelki wypadek umieścił gdziekolwiek temat Meduzy, jako jeden z głównych leitmotywów, a właściwie najgłówniejszy — jeżeli w ogóle myśl Panu kielkowała o Trylogii¹⁴.

Z kolei wydanie w 1912 roku pierwotnego dramatu Jellenty w zmodyfikowanej wersji — o czym szerzej będzie mowa w dalszej części artykułu — otwiera motto zaczerpnięte z dziewiątego rozdziału *Piekle Boskiej komedii* Dantego poświęcone tytułowej postaci:

Venga Medusa — —

Volgiti indietro, e tien lo viso chiuso,
Che se il Gorgon si mostra, e tu 'l vedessi,
Nulla sarebbe del tornar mai suso¹⁵.

Jellenta okazał się fascynatem włoskiego odrodzenia, co potwierdziła Różycka na kartach swoich wspomnień, pisząc w kontekście postaci Leonarda da Vinci, że autor *Wizji Madonny* osobiście widział fresk *Ostatniej*

zaginionemu dziś obrazowi *Meduza*, którego autorstwo przypisywane jest Leonardowi da Vinci.

- 14 List Jellenty do Różyckiego z 1908 r., niedatowany, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie — Archiwum Kompozytorów Polskich [dalej: BUW-AKP], sygn. K-XXXXII / 71. Podkreślenia autora listu.
- 15 Cezary Jellenta, *Meduza. Fantazja dramatyczna w 3 aktach*, Kraków-Warszawa 1912, s. 1. Korzystam z przekładu Jarosława Mikołajewskiego:
„Niech przyjdzie Meduza [...]
Odwróć się wstecz i miej oczy zamknięte,
bo jeśli Gorgona się pokaże, a ty byś ją zobaczył,
nic by już nie było z powrotu na górę”.

wieczery w mediolańskim klasztorze dominikańskim Santa Maria delle Grazie — ówczasie, zgodnie z relacją autorki, bardzo niszczącym na skutek zaniedbania przez zakonników, a także działania stacjonujących w Mediolanie wojsk francuskich, które „urządziły tam sobie stajnię”¹⁶.

Wypada dodać, że jedną z wielu przenikających się inspiracji była również wzmianka Giorgia Vasariego zamieszczona w *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* — tekście bardzo znanym już w momencie pierwotnego wydania w XVI wieku. Chodzi o fragment, w którym mowa o nieukończonym obrazie olejnym Meduzy autorstwa Leonarda. Jellenta wiedział, że dzieło to nie zachowało się do jego czasów; zresztą do dziś uważane jest za najprawdopodobniej zaginione.

Proces twórczy

Meduza Różyckiego powstawała najprawdopodobniej kilka lat. Zachowała się częściowo korespondencja kompozytora z Jellentą, obecnie przechowywana w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie i składająca się z 11 pozycji¹⁷: dziewięciu listów Jellenty do Ludomira, jednego listu i kartki pocztowej librecisty do Stefanii Różyckiej oraz kontraktu regulującego tantiemy i prawa do druku utworu. Niestety nie wszystkie dokumenty są datowane, co utrudnia ustalenie chronologii pracy, ale z korespondencji wynika, że praca nad librettem trwała co najmniej od stycznia 1908 do stycznia 1912 roku. Zachowane źródła zawierają szczegóły dotyczące zmian dokonanych w oryginalnym dramacie ze względu na jego adaptację na libretto.

Marcin Kamiński, dotychczas najwnikliwszy biograf kompozytora, twierdzi, że pierwsze szkice *Meduzy* powstały w Berlinie ok. 1908 roku i że całość została dokończona we Lwowie w latach 1909–1911. Trudno zweryfikować te informacje, ponieważ nawet w korespondencji czy

16 S. Różycka, op. cit., s. 103.

17 Ludomir Różycki, *Korespondencja z lat 1904-1951*, BUW-AKP, sygn. K-XXVIII-XXXIV = mf. 7370-7371a-c. Korespondencja z Jellentą opatrzona jest sygnaturami K-XXXII / 68-78.

przywoływanych wspomnieniach Stefanii nie zachowały się żadne informacje na ten temat. Kamiński uważa jedynie, że Różycki był zachęcony sukcesami spowodowanymi berlińskim koncertem Młodej Polski 30 marca 1906 roku i zaczął marzyć o napisaniu opery, co miało wynikać jeszcze z pomysłów dziecięcych. Twierdzi, że niemal równolegle powstały wtedy dwa projekty — jednym był wysnuty z (przede wszystkim) dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Bolesław Śmiały*, drugim natomiast stała się wynikająca z zawartej przyjaźni z Jellentą *Meduza*¹⁸. Tezę o berlińskich początkach opery potwierdzają Józef Kański¹⁹ i Adam Wieniawski, pierwszy biograf kompozytora²⁰. Ewa Hauptman-Fischer dodatkowo datuje początek znajomości Różyckiego z Jellentą na początki 1906 roku, wkrótce po emigracji tego drugiego do Berlina²¹. Jedynym wyjątkiem jest katalog tematyczny dzieł Różyckiego, w którym podany jest rok 1908 jako czas powstania pierwszych szkiców i rok 1911 jako okres ukończenia opery w Warszawie²². Wydaje się więc w miarę pewne założenie, że pomysł napisania opery zrodził się co najmniej w 1906 roku.

Warto zauważyć, że w czasach Młodej Polski powstały różne dzieła nawiązujące do kultury włoskiego odrodzenia, takie jak prolog symfoniczny *Bianca de Molena* op. 6 Mieczysława Karłowicza czy *Donna Aluica* Jerzego Żuławskiego. W obrębie całego Jugendstilu znajdziemy sporo dzieł operowych osadzonych w renesansowych realiach, m.in. *Medyceuszów* Ruggera Leoncavalla (wyst. Mediolan 1893), *Palestrinę* Hansa Pfitznera (Monachium 1917), *Naznaczonych* Franza Schreкера (Frankfurt nad Menem 1918), *Violantę* Ericha Korngolda czy *Ucztę szyderców* Umberta Giordana (Mediolan 1924)²³.

18 Marcin Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987, s. 45.

19 Józef Kański, *Ludomir Różycki*, Kraków 1955, s. 32.

20 Adam Wieniawski, *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928, s. 17.

21 Ewa Hauptman-Fischer, „Meduza” Ludomira Różyckiego. *Modernistyczna koncepcja sztuki w renesansowej osnowie*, w: *Opera wobec historii*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2012, s. 142.

22 Iwona Pitwoń-Bias, *Katalog tematyczny dzieł Ludomira Różyckiego*, praca magisterska, maszynopis, Katowice 1975/1976, brak sygn., s. 79.

23 Warto wspomnieć, że do dramatu będącego podstawą *Ucztę szyderców* (*La cena della beffe*) Sema Benellego rozważał napisanie muzyki Szymanowski.

Odpowiedniki artystowskiej postaci Leonarda znajdziemy w bohaterach innych dzieł pokrewnych czasowo i tematycznie — np. artystach malarzach (*Mathis der Maler* Paula Hindemitha) czy kompozytorach (*Der ferne Klang* Schreкера, *Palestrina* Pfitznera). Należy wspomnieć również o *Fantastach* Henryka Opieńskiego do niedokończonego projektu autora *Wyzwolenia*. Z mistycznymi właściwościami dzieła malarskiego obecnymi w *Meduzie* można spotkać się w dziełach XIX-wiecznych — wystarczy przywołać *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde’a, *Portret owalny* Edgara Allana Poeego czy wcześniejszą *Pogankę* Narcyzy Żmichowskiej — powieść prekursorską jak na polskie warunki lat 40. XIX wieku.

Druga chronologicznie opera Różyckiego zrodziła się na kanwie fantazji dramatycznej. Pierwotny dramat Jellenty, który jak już wspomniano, był opublikowany w „Dzienniku Poznańskim”, miał być również drukowany w odcinkach na łamach „Ateneum” w roku 1907. Tak wynika z kontraktu zawartego między Różyckim a Jellentą, w którym pada następujące postanowienie: „P. Jellenta ma prawo drukować *Meduzę* tylko w takiej formie, jak wydana ona została w „Ateneum” w roku 1907. Postanowienie to jednak upada, gdyby *Meduza* do lipca 1911 roku wystawiona nie była”²⁴. Wystawienie opery nastąpiło przeszło rok później. Jednak samo „Ateneum” prowadzone przez Jellentę przerwało działalność w listopadzie 1905 roku z powodu carskich represji, po których pisarz emigrował do Niemiec i przebywał tam aż do amnestii w roku 1913. Pismo nie funkcjonowało do grudnia 1907 roku, z kolei sam dramat ukazał się na łamach dwumiesięcznika, ale na początku roku 1908, w pierwszym zeszycie (styczeń–luty).

Libretto Jellenty to stosunkowo rzadki przypadek dokonanej przez samego autora adaptacji utworu literackiego do opery²⁵. Praca nad librettem trwała dość długo. Różycka wspominała o zdolnościach oratorskich Jellenty, który często deklamował jej mężowi obszernie ustępy tekstu. Powodowało to całkowite zatracenie kompozytora, co nie oddziaływało dobrze na

24 Kontrakt sporządzony między Różyckim a Jellentą, sygn. K-XXXII / 75.

25 W twórczości Różyckiego taki przypadek miał miejsce dwa razy, bo *Eros i Psyche* również oparty jest na dramacie Żuławskiego zmodyfikowanym przez samego pisarza.

Stefanię zmęczoną nieustannym napięciem twórczym Ludomira²⁶. Nie wiele wiemy o współpracy kompozytora z pisarzem ponad to, co zawierają wspomniane listy, ale z relacji żony wynika, że w dramacie przerabianym na libretto największe wrażenie wywarły na Różyckim prorocze słowa duchów (w wersji operowej — Rapsoda) otaczających Leonarda w jego pracowni w scenie otwierającej akt II²⁷.

Praca nad librettem postępowała, a ponieważ *Meduza* miała prapremierę dopiero pod koniec 1912 roku, cytowany punkt postanowienia ograniczający możliwości jej druku okazał się nieważny i prawdopodobnie z tego powodu oraz z powodu nieporozumień rodzących się stopniowo między kompozytorem a pisarzem pojawiła się w 1912 roku nowa wersja dramatu²⁸, która obok drukowanej wersji libretta zawierała obszernie przypisy Jellenty (pisarz określał w nich *Meduzę* jako dramat muzyczny²⁹). Do tego należy dodać niemieckojęzyczną wersję libretta, która na pewno była gotowa już pod koniec 1909 roku, co wynika z listu kompozytora do Adolfa Chybińskiego datowanego na 28 listopada³⁰.

Muzyka do *Meduzy* została ukończona najprawdopodobniej w 1911 roku, co potwierdza informację znajdującą się w katalogu tematycznym. Dysponujemy bowiem zachowanym listem Szymanowskiego do Różyckiego z 17 czerwca 1911, pisany z Wiednia, z którego wynika, że Ludomir skończył swoje drugie dzieło operowe: „Słyszałem, żeś już skończył *Meduzę*? Czy to prawda? Jestem bardzo ciekaw”³¹.

W roku 1912, po kilkuletnim pobycie we Lwowie zainicjowanym prapremierą dramatu muzycznego *Bolesław Śmiały*, kompozytor powrócił do Warszawy i w styczniu wziął udział w koncercie kompozytorskim, na

26 S. Różycka, op. cit., s. 102.

27 Ibidem.

28 C. Jellenta, *Meduza...*, op. cit.

29 Oczywiście zdają sobie sprawę z płynności terminologicznej i nie traktują tego terminu genologicznie.

30 List Różyckiego do Chybińskiego z 28 XI 1909 r., Biblioteka Jagiellońska, depozyt PWM, sygn. R17 / 86.

31 KOR I, s. 305. Jest to list, w którym Szymanowski wraz z Fitelbergiem proponują Różyckiemu dołączenie do wiedeńskiej firmy wydawniczej Universal Edition Emila Hertzki.

którym zaprezentowano jego dotychczasowe utwory³². Koncert ten, podobnie zresztą jak kilka miesięcy późniejsze prawykonanie *Meduzy*, nie odniósł sukcesu nawet mimo wsparcia dawnego przeciwnika młodopolan, Polińskiego, który narzekał na rzędy pustych krzeseł³³. Wydarzenie odbyło się 2 stycznia 1912 w sali Filharmonii Warszawskiej, orkiestrę prowadził Różycki, a momentami był solistą fortepianowym lub akompaniatorem. Utwory na skrzypce wykonał Józef Ozimiński, wychowanek Stanisława Barcewicza. Nielicznie zgromadzona publiczność z entuzjazmem przyjmowała bogaty program złożony ze *Stańczyka*, *Bolesława Śmiałego* (poematu symfonicznego), *Anhellego*, *Pana Twardowskiego*, preludium symfonicznego *Mona Lisa Gioconda*, *Dwóch nokturnów* op. 30 na skrzypce i fortepian, kilku utworów fortepianowych oraz prologu symfonicznego *Warszawianka* wykonanego po raz pierwszy w Warszawie³⁴. Po koncercie nastąpiła żywiołowa owacja o zabarwieniu politycznym, a Różycki otrzymał wieniec laurowy przepasany białą-czerwoną szarfą. Przy okazji wydania kompozytor nawiązał rozmowy z dyrekcją Teatru Wielkiego, która nie czyniła żadnych trudności i zgodziła się wystawić *Meduzę* jesienią. Być może, pamiętając przykre doświadczenia z *Bolesławem Śmiałym*, który po kilkunastu lwowskich przedstawieniach spadł z afisza mimo powodzenia u publiczności i krytyki, Różycki nie zabiegał o wystawienie kolejnego dzieła na tamtejszej scenie. Zdecydował się nawiązać kontakty właśnie z operą warszawską, którą wówczas kierowali Rosjanie Jerzy Małyszew i Siergiej Metaxian, na ogół bardzo życzliwie nastawieni do twórczości młodych kompozytorów polskich. Kontakty z Warszawą zostały nawiązane z wyprzedzeniem — już pod koniec 1911 roku Różycki planował wyjazd

32 S. Różycka, op. cit., s. 101-102.

33 Aleksander Poliński, *Koncert kompozytorski Ludomira Różyckiego*, „Kurier Warszawski” 1912 nr 3 (31).

34 Utwór do dziś zaginiony, inspirowany dramatem Wyspiańskiego. Stefania we wspomnieniach pisze, że na koncercie wykonywano „cały dorobek ówczesny kompozytora”, po czym wymienia jedynie *Anhellego*, *Stańczyka*, *Pana Twardowskiego*, „Nokturn na skrzypce” oraz „utwory fortepianowe”. Z kolei w artykule Polińskiego mowa o wykonaniu *Bolesława Śmiałego*, *Pana Twardowskiego*, *Anhellego*, *Warszawianki* i *Mony Lisy Giocondy* oraz *Dwóch nokturnów* na skrzypce i fortepian.

ze Lwowa. Powrócił jednak jeszcze na kilka miesięcy do stolicy Galicji, dyplomatycznie prosząc o urlopy w konserwatorium i operze³⁵. Latem, po krótkim wypoczynku w górach, Różyccy znaleźli się ponownie w rodzinnym mieście, gdzie chwilowo zamieszkali u rodziców Stefanii.

Prapremiera i recepcja

Pierwsze wykonanie *Meduzy* miało miejsce wieczorem 26 października 1912 roku³⁶. Przedstawieniem dyrygował Pietro Cimini, który poświęcił na przygotowania aż 32 próby. Z maja 1912 roku zachował się list Różyckiego do Stefanii ze słowami: „Dzisiaj studiujemy *Meduzę* cały dzień, prawdopodobnie będę musiał pojechać do Warszawy”³⁷. W przygotowaniach uczestniczył także reżyser Mikołaj Lewicki. Według relacji podczas prapremiery sala była zapełniona do ostatniego miejsca. Prapremiera otrzymała świetną obsadę; w roli Leonarda wystąpił wybitny polski śpiewak Ignacy Dymas, tenor bohaterski, którego silny głos doskonale brzmiał solo i w duetach z Gasparą³⁸. Tę postać z kolei zagrała Melania Wohl-Lewicka, Demelę była Jadwiga Lachowska, a w mniejsze role wcielili się Michał Prawdzic, Gabriel Gorski, Zygmunt Mossoczy i Wiktor Grąbczewski.

35 Świadczy o tym zachowany list Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego do kompozytora z 1 VI 1912 r., w którym urlopy zostają zatwierdzone i w którym jest mowa o podaniu Różyckiego złożonym 27 III. Decyzja o udzieleniu rocznego urlopu od 1 IX jest datowana na 31 V.

36 Wszystko wskazuje na to, że Kornel Michałowski w swoim leksykonie polskich oper źle datuje prapremierę *Meduzy* (22 X) — chyba że jest to błąd druku, ale wydaje się to bardzo mało prawdopodobne. W każdym innym źródle jako data prapremiery podany jest 26 X. Oczywiście informacje o czasie powstawania opery zawarte w leksykonie, tj. lata 1910–1911, wobec konfrontacji z innymi źródłami stają się nieaktualne.

37 List Różyckiego do Stefanii, sygn. K-XXVIII / 75. Stanisława Pogodzińska, która jako kierowniczka nieistniejącego już Archiwum im. Ludomira Różyckiego w Katowicach sporządziła trzytomowy maszynopis (odpis) oryginalnych listów kompozytora do żony z lat 1904–1938 (znajdujących się dziś w BUW-AKP), datuje list na 22 V 1912 w Krakowie. Dziś na oryginale pieczętka jest zatarta / zdarta, więc informacja o dacie opiera się jedynie na przekazie Pogodzińskiej.

38 Dymas śpiewał również w późniejszych operach Różyckiego, *Casanovie* i *Beatrix Cenci*.

Opera początkowo odniosła sukces i została oceniona pozytywnie nawet przez Polińskiego. Różyckiego wywoływano wiele razy. Nie wiadomo, ile było przedstawień — z pewnością co najmniej pięć, bo tyle widział ich Józef Rosenzweig; Kamiński wspomina z kolei o kilkunastu³⁹. Po tych przedstawieniach oraz chwilowym wznowieniu w kwietniu 1914 roku dzieło wypadło z repertuaru na zawsze i nigdy więcej nie zostało wystawione. Po prapremierowym pokazie *Meduzy* kompozytor często chodził do Teatru Wielkiego na kolejne przedstawienia przyjmowane przez publiczność z dużym entuzjazmem, odwiedzał także Filharmonię. Rozczarowań nie zrekomensowała mu nawet przyznana w czerwcu 1912 roku I nagroda za poemat symfoniczny *Król Kofetua* w ramach konkursu kompozytorskiego rozpisanego na 10-lecie istnienia Filharmonii (sezon 1911/1912).

Podobno głównym powodem zdjęcia opery z afisza był wyjazd Różyckiego do Berlina⁴⁰, choć wydaje się, że decyzja o ponownej emigracji była raczej wynikiem niekorzystnego przebiegu spraw w Polsce, a nie jego przyczyną⁴¹. Wiadomo, że *Meduza* była grana w Teatrze Wielkim jeszcze na początku 1913 roku. Poliński relacjonował, że powodem zaprzestania przedstawień była ciąża Melanii Wohl-Lewickiej, której nie zapewniono zastępstwa. Były również plany wystawienia opery w Petersburgu⁴² oraz Londynie. Według „Tygodnika Polskiego” innym powodem miały być gościnne występy Mattia Battistiniego, które rzekomo zmniejszyły zainteresowanie dziełem⁴³. W wielu recenzjach wyrażano nadzieje na długie, niestety niespełnione, utrzymanie się dzieła w repertuarze.

Po roku 1913 drogi Różyckiego i Jellenty się rozeszły. Autor libretta będzie jeszcze pisał o muzyce przez następne lata, a nawet zajmie się sporządzaniem scenariuszy spektakli baletowych, np. do *Lality* Adama Wieniawskiego wystawionej w 1925 roku. Z twórcą *Erosa i Psyche* nie nawiąże

39 M. Kamiński, op. cit., s. 194.

40 Ibidem.

41 Na decyzję o wyjeździe mocno wpłynęło zawieszenie działalności Spółki Nakładowej oraz ostateczne nieprzystąpienie przez Różyckiego do podpisania kontraktu z Universal Edition wraz z Szymanowskim i Fitelbergiem.

42 *Teatr lwowski w Petersburgu*, „Przegląd Muzyczny” 1913 nr 16/17 (1 IX).

43 Władysław Baranowski, *Nowa opera polska*, „Tygodnik Polski” 1912 nr 39 (7 XI).

już jednak współpracy. Różycki natomiast, jak wspomniano, zdecydował o ponownym osiedleniu się w Berlinie. Tym razem pozostanie w stolicy zjednoczonych Niemiec kilka lat. Różyccy wyjechali prawdopodobnie na przełomie lutego i marca 1913 roku i w Berlinie wynajęli dość obszerne mieszkanie przy Ringbahnstrasse 10, a więc zjawili się tam przeszło rok przed wybuchem wojny. Kompozytor, dysponując funduszem barona Leopolda Kronenberga, zajął się wydaniem opery. Wobec braku zainteresowania wydawców tak kosztownym przedsięwzięciem zdecydował się na prywatne wydanie wyciągu fortepianowego przez firmę Ericha Oesterhelda. Wydano ok. 200 egzemplarzy, które rozesłano do teatrów europejskich i do Muzeum Leonarda da Vinci w Pawii.

Prasa poświęciła zapowiedziom i wykonaniom *Meduzy* wiele artykułów, powodzenie opery było bowiem bardzo duże, a artykuły — zazwyczaj pochlebne. Oczywiście zdarzały się uwagi krytyczne, jak np. w liście Szymanowskiego do Fitelberga przebywającego w Wiedniu, pisany z Tymoszwówki 10 listopada 1912 roku:

Czytałeś zapewne o *Meduzie*, miałem prywatne wiadomości, że to straszne okropieństwo. Krytycy nie wiedzą jakoby, co o tym pisać (oprócz Pol. [ińskiego], z którego artykułu zaśmiewałem się godzinę). Czy Ci jeszcze Lura nie proponował *Meduzy* do Wiednia?⁴⁴

Opinia ta, niepozbawiona ironii, kontrastuje z polskimi recenzjami — na gruncie krajowym opera była pomysłem dość świeżym i ciekawym. Rosenzweig był pod wrażeniem *Meduzy*, chwalał ją wraz z *Megaë* Wieniawskiego jako dwie ostatnie polskie opery powstałe przed Wielką Wojną. Krytyk utyskiwał jednak na brak polskości — być może na jego opinię wpływ miały poglądy jako członka Narodowej Demokracji. Po pięciokrotnym wysłuchaniu zmienił jednak zdanie i uznał, że jedyna wybitność dzieła Różyckiego leży w technice instrumentacji i harmonizacji⁴⁵. Roman Chojnacki uważał *Meduzę* za nieodstającą poziomem od obcych

44 KOR I, s. 404.

45 Józef Rosenzweig, *Warszawska kronika muzyczna*, „Sztuka” 1913 t. 3, z. 7 (styczeń).

oper europejskich wystawianych na polskich scenach⁴⁶. Dostrzeżono nie tylko walory instrumentacji i harmonii, lecz także melodii. Wielkie wrażenie zrobiła muzyka aktu II ze sceną malowania portretu oraz złowroźny motyw Meduzy z III aktu. Tematyka libretta dobrze korespondowała z charakterem muzyki, a osadzenie akcji w renesansowej Italii sprzyjało wykorzystaniu tradycji opery włoskiej II połowy XIX wieku. Z kolei współczesne Różyckiemu modernistyczne motywy literackie znalazły muzyczne odpowiedniki w nowoczesnym stylu kompozytorskim. Poliński w swojej recenzji określił muzykę *Meduzy* „eufoniczną” i „eurytmiczną” i przeciwstawił ją „dziwactwom” szkoły niemiecko-francuskiej⁴⁷.

Dekoracje do *Meduzy* tworzyli dwaj artyści, Stanisław Jasiński (Prolog / akt I⁴⁸ i akt I/II) oraz Aleksander Kozłowski (akt II/III). W recenzjach poświęcono niewiele uwagi warstwie wizualnej, wspomniano jedynie o wspólnych dekoracjach i stylowych kostiumach (Poliński)⁴⁹ oraz o starannych dekoracjach — szczególnie widoku pracowni w I/II akcie (Opieński)⁵⁰.

O reżyserii Lewickiego nie zawsze pisano pozytywnie. Wspomniano o trudnościach inscenizacyjnych, takich jak nagle przyciemnienie świateł w II/III akcie⁵¹ czy problem duchów samobójców, których według Rosenzweiga było za dużo — stały „pod rząd, kiwając się sennie w takt muzyki” i „[hazyły] po scenie tam i z powrotem, jakby nie wiedziały, co począć z sobą”⁵². Problemem było też umieszczenie obrazu Meduzy w kwadratowej niszy, przez co nie był on widzialny dla większości widzów. Do tego

46 Roman Chojnacki, „*Meduza*”. *Dramat muzyczny w 3-ach aktach Ludomira Różyckiego. Libretto podług dramatu Cezarego Jellenty*, „Przegląd Muzyczny” 1912 nr 22 (15 XI).

47 Aleksander Poliński, „*Meduza*”. *Opera fantastyczna w 3-ach aktach Ludomira Różyckiego; tekst Cezarego Jellenty*, „Kurier Warszawski” 1912 nr 299 (28 X).

48 Posługując się alternatywnym oznaczeniem ze względu na różne wersje *Meduzy* — pierwotną, z Prologiem i dwoma aktami, oraz zrekonstruowaną po II wojnie światowej, trzyaktową. Zasadniczo Prolog w rekonstrukcji staje się aktem I, akt I aktem II, a akt II — III.

49 Ibidem.

50 Henryk Opieński, „*Meduza*”. *Dramat muzyczny w 3 aktach Ludomira Różyckiego. Libretto podług dramatu Cezarego Jellenty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1912 nr 44 (2 XI).

51 R. Chojnacki, op. cit.

52 Józef Rosenzweig, *Z opery. „Meduza”, opera fantastyczna w 3 aktach. Muzyka Ludomira Różyckiego. Libretto Cezarego Jellenty*, „Kurier Poranny” 1912 nr 299 (27 X).

Rosenzweig winił Lewickiego za brak zrozumiałości tekstu w Prologu / I akcie z wyłączeniem sceny duetu Leonarda i Gaspary. Inne niedociągnięcia były usuwane lub zmieniane na bieżąco wraz z kolejnymi przedstawieniami.

Cimini był chwalony prawie przez wszystkich, tylko Opieński zarzucał mu zamięłowanie do głośnych akordów instrumentów dętych oraz brak wyczucia subtelności w partyturze. W „Scenie i Sztuce” wspomniano, że Dygasowi udało się przebić przez potężne nieraz brzmienie orkiestry⁵³. Śpiewaczki Wohl-Lewicka i Lachowska zostały odebrane bardzo dobrze. Jedynie w „Miesiącu Ilustrowanym” i „Przeglądzie Muzycznym” mówiono o psuciu całości spektaklu przez pierwszą i o jej złym odtworzeniu roli Gaspary⁵⁴. Pozostałych wykonawców oceniono wyłącznie pozytywnie. Pisano na ogół o znakomitej znajomości techniki głosowej⁵⁵. O chórze i jego sporej roli — zwłaszcza w Prologu / I akcie — pisano z uznaniem, podobnie jak o orkiestrze.

Omawiając warstwę muzyczną *Meduzy*, krytycy wskazywali na wpływy Giacomo Pucciniego i Richarda Wagnera⁵⁶, choć zaznaczano również, że są pozorne i że wysuwa się spoza nich indywidualizm Różyckiego⁵⁷. Józef Reiss chwalił „fenomenalny dar instrumentalnej kolorystyki skąpanej w blaskach tycjanowych barw”⁵⁸ i określał dzieło „poematem dramatycznym”. Szczególnie zachwyciła końcówka aktu II/III ze sceną malowania portretu. Jeden z krytyków porównał akt I/II do słynnego aktu II *Tristana i Izoldy* ze względu na pokrewieństwo kilkudziesięciminutowej sceny zakochanych⁵⁹. Ogólnie jednak mówiono o nierówności artystycznej ogniwi.

53 Ignacy Chabielski, *Muzyka. Teatr Wielki. „Meduza”, opera w 3 aktach Różyckiego, treść Cezarego Jellenty*, „Scena i Sztuka” 1912 nr 45 (3 XI).

54 T.U.R., *Opera. „Meduza” opera w 3 aktach Lud. Różyckiego. Libretto C. Jellenty*, „Miesiąc Ilustrowany” 1912 nr 7 (listopad); R. Chojnacki, op. cit.

55 Jerzy Boczkowski, *Z muzyki. Teatr Wielki. „Meduza”. — Opera w 3-ech aktach — muzyka Ludomira Różyckiego, libretto C. Jellenty*, „Prawda” 1912 nr 46 (16 XI).

56 J. Rosenzweig, *Z opery. „Meduza”, opera fantastyczna w 3 aktach...*, op. cit.

57 W. Baranowski, op. cit.

58 Józef Reiss, *Festival muzyki polskiej w Krakowie. 25 i 26 kwietnia*, „Przegląd Muzyczny” 1912 nr 10 (15 V).

59 W. Baranowski, op. cit.

Najsurowiej oceniono libretto. Recenzenci krytykowali podział na trzy akty bez podziału na sceny, skróty służące kondensacji akcji oraz niesceniczność⁶⁰. W „Bluszczu” uznano, że słabe libretto — znacznie słabsze od muzyki — uniemożliwiło operze osiągnięcie należnego powodzenia⁶¹. Rosenzweig uznał tekst za nierówny: obok fragmentów poetyckich i wytwornych stylowo pojawiały się mniej udane ustępy komediowe II/III aktu (słynne „Himalaje i jajo”). Podobnie oceniał Władysław Baranowski: „Wiersz miejscami piękny (akt drugi), nie raz szwankuje pod względem rymu i rytmu”⁶². Krytyka fragmentów komicznych wydaje się jednak przesadzona. Tekst o „Himalajach i jaju” stanowił żart uczniów Leonarda z podkochującej się w bohaterze Demeli i miał naturalne uzasadnienie w kontekście sceny.

Niecałe dwa lata po prapremierze pojawiła się jeszcze jedna recenzja Polińskiego związana z krótkim wznowieniem *Meduzy*, w kwietniu 1914 roku⁶³. Autor utyskiwał w niej na społeczeństwo polskie, narzekając, że na pierwszym przedstawieniu reaktywowanej inscenizacji pojawiła się zaledwie garstka słuchaczy⁶⁴.

Libretto i struktura dramaturgiczna

Meduza jest określona w libretcie jako opera fantastyczna; w wyciągu fortepianowym dodano dookreślenie „Ein Renaissance-Märchen” [‘baśń renesansowa’] w dwóch⁶⁵/trzech aktach. W związku z prapremierą opery

60 J. Rosenzweig, *Z opery*. „*Meduza*”..., op. cit.; I. Chabielski, *Muzyka. Teatr Wielki*. „*Meduza*”, *opera w 3 aktach Różyckiego...*, op. cit.

61 Z.M., *Dwie nowe polskie opery*, „*Bluszcz*” 1913 nr 4 (25 1).

62 W. Baranowski, op. cit.

63 Roman Jasiński, *Na przełomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, Warszawa 1979, s. 151–152. Zgodnie z relacją Polińskiego pierwsze przedstawienie wznowionej opery miało miejsce 23 IV 1914.

64 Aleksander Poliński, *Z teatru i muzyki*, „*Kurier Warszawski*” 1914 nr 112 (24 IV).

65 W katalogu tematycznym *Meduza* dookreślona jest jako „baśń renesansowa w dwóch aktach z prologiem” (*Ein Renaissance-Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen*). Po powojennej rekonstrukcji stała się „operą fantastyczną”, choć w wielu wzmiankach

wydano równolegle libretto — oba druki, zarówno wspomniany wcześniej dramat, jak i wersja przeznaczona do przedstawienia wyszły w tym samym wydawnictwie Gebethnera i Wolffa. W wydaniu dramatu z 1912 roku Jellenta w zakończeniu zdystansował się od napisanego przez siebie libretta, co wydaje się wynikiem napięć narastających między nim a kompozytorem przy ustalaniu ostatecznej wersji tekstu:

Tekst użyty przez Ludomira Różyckiego do dramatu muzycznego *Meduza* zawiera znaczne skrócenia i przeróbki, uwarunkowane specyficzną naturą kompozycji operowej. Niniejszy przeto kształt *Meduzy* czytelnik raczej uważać za utwór samoistny, jedynie wyrażający w pełni koncepcję autora i pisany dla sceny dramatycznej⁶⁶.

Różnice między dramatem a librettem są niewielkie — znacznie mniejsze niż w przypadku *Erosa i Psyche*. Potwierdzają to Anna Wypych-Gawrońska i Marcin Gmys, według którego różnice nie są tak znaczne, jak sugerują zastrzeżenia Jellenty pozostawione w korespondencji z kompozytorem⁶⁷. W wersji przygotowanej do wykonania operowego pozostawiono zasadniczy rysunek wydarzeń. Zmiany dotyczą spraw kosmetycznych, takich jak określenia grup postaci — w dramacie są to Grupa 1, 2, 3 i 4, w librecie odpowiada im Chór. Dodatkowo mamy większą liczbę postaci, wraz z Rapsosem nieobecnym w pierwotnym dziele, a w wersji niemieckojęzycznej będącym Historykiem (*Historiker*). Jest on nowością, jednak w rzeczywistości kumuluje tekst przeznaczony w dramacie dla Trzech Głosów otwierających akt II (w operze — I/II). Warstwa tekstowa niekiedy zgadza się co do słowa, zwłaszcza we fragmentach monologów przekształconych w arie; w innych momentach następują przestawienia i skróty.

Po prapremierze Jellenta nadal chciał wprowadzać zmiany w librecie. W liście z 23 marca 1913 roku postulował zastąpienie Lodovica Sforzy

prasowych, tak samo jak we wspomnianym librecie, takie określenie pojawiało się pierwotnie, podobnie jak termin „dramat muzyczny”.

⁶⁶ C. Jellenta, *Meduza. Fantazja dramatyczna w 3 aktach*, op. cit., s. 67.

⁶⁷ Anna Wypych Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005, s. 237–238; Marcin Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, s. 325.

(zwanego „Il Moro”) postacią Leonarda w finale Prologu / I aktu⁶⁸. Uważał, że jednorazowe pojawienie się księcia Mediolanu — historycznego mecenasa głównego bohatera — bez wypowiedania jakiejkolwiek kwestii nie ma sensu. Orszak Sforzy służył bowiem jedynie epizodycznemu wzbogaceniu kolorytu. Postulat ten poparł krytyk Rosenzweig⁶⁹.

Jellenta, mimo że początkowo dał kompozytorowi wolną rękę („nie bardzo umiem dokonywać amputacji i operacji na własnym dziecku”⁷⁰), najwyraźniej nie był zadowolony ze wszystkich zmian. Różycki usunął również taneczną scenę zaklinalnia węży — prawdopodobnie za zgodą pisarza, który nie czynił z tego zarzutów, o czym wspomina Wieniawski⁷¹. Scena mogła nawiązywać do *Tańca siedmiu zasłon z Salome* Straussa, którą kompozytor widział w Dreźnie⁷². Według Wieniawskiego chodziło o zachowanie „czystości” stylu dramatycznego, choć usunięty ustęp stanowił artystyczne przygotowanie dalszej akcji.

Akcja *Meduzy* dzieje się w Pawii pod koniec xv wieku nad brzegami rzeki Ticino. W librecie mamy wymienione następujące postaci dramatu: Leonardo (tenor), Gaspara (sopran), Demela (mezzosopran), Luini (tenor liryczny)⁷³, Antonio (baryton)⁷⁴, Marco (tenor), Cesare (baryton), Andrea (bas) i Rapsod (baryton). Pozostałe postaci to Chór obejmujący artystów, poetów, rycerzy, szlachtę, mieszczan i tłum uliczny czy chór zamaskowanych. Postaciami historycznymi są wyłącznie Leonardo, Sforza i Luini⁷⁵.

68 List Jellenty do Różyckiego z 23 III 1909 r., sygn. K-XXXII / 74.

69 J. Rosenzweig, *Z opery. „Meduza”...*, op. cit.

70 List Jellenty do Różyckiego z 5 V 1908 r., sygn. K-XXXII / 69.

71 A. Wieniawski, op. cit., s. 24-25.

72 Zob. list Różyckiego do Zdzisława Jachimeckiego z 24 XI 1906 r. (KOR I, s. 124), z którego wynika, że kompozytor — jeśli ostatecznie nic mu w tym nie przeszkodziło — wybrał się na *Salome* 25 XI.

73 Dookreślenie rodzaju tenora oraz powiązanie Luiniego z Demelą więzami rodzeństwa pojawiło się dopiero w wydany librecie; nie miało miejsca w samym dramacie, także w jego druku z 1912 r.

74 W wydany librecie nie był wliczany do uczniów Leonarda (zmiana kosmetyczna).

75 Leonardo da Vinci i Lodovico Sforza to oczywiste postaci historyczne. Luiniego można utożsamić z jednym z malarzy tworzących pod wpływem Leonarda, Bernardinem Luinim (zm. 1532).

Pozostałe nie mają powiązania z rzeczywistością historyczną *sensu stricto*. Dodatkowo, zgodnie z prośbą Różyckiego, a wbrew intencjom Jellenty, zostały zmienione imiona uczniów Leonarda z fikcyjnych na historyczne.

Po uwerturze w postaci dawnego preludium symfonicznego *Mona Lisa Gioconda* operę otwiera instrumentalny wstęp, który w prawie niezmięnionej postaci powraca na koniec Prologu / I aktu. *Meduzę* rozpoczyna hymn na cześć życia, wiosny i miłości śpiewany wieczorną porą przez chór mieszany:

Ach witaj, wiosno! ściel
Kwietne kobierce!
Słyszycie słowika trel,
Bijące serce?

Szał wiosny, wiosny czar,
Bzów zmartwychwstanie!
Zdradny Erosa żar
Wziął królowanie.

Ach śmierci, przybądź! zleć!
Niech prędej skona,
Kogo pokryła śniedz,
Zdradziła wielbiona.

Niech z wszystkich zabrzmie łon
Hejnał adami,
Niech zmilknie, kto wiosny tron
Chce zlewać łzami!⁷⁶

Naprzemiennie następują dialogi i pieśni, akcja jest statyczna, a tematem przewodnim staje się wątek Gaspary i jej urokliwej mocy uwodzenia, której poddało się wielu młodzieńców. Schyłek dnia jest zwiastowany przez dźwięk dzwonów oraz chóralny śpiew rzemieślników sławiających kult życia i swojej sztuki na tle okrzyków na cześć przechodzącego orszaku Sforzy, będący kłamrą kompozycyjną domykającą Prolog / akt I:

Od cyrkla i kielni
Jak goście weselni,

⁷⁶ Wersja hymnu figurująca w drukowanej, ostatecznej wersji libretta z 1912 r.

Jak władcy udzielni
Na świat idziem żyć.

[...]

Wracamy do młota,
Marmuru i złota,
Niech kipi robota
Dla miasta stu wież!

Od cyrkla i kielni
Jak goście weselni,
Jak władcy udzielni,
Na świat idziem żyć!⁷⁷

Statyczna dramaturgia I aktu wynika z jego pierwotnie prologowego charakteru. Ciekawe, że zamknięcie drugiej pieśni chóralnej przywołuje dalekie reminiscencje kulminacji Mahlerowskich — szczególnie w momencie potężnej kulminacji kończącej cały akt.

W akcie II pojawia się postać fantastyczna Rapsoda, zapożyczona jakby z *Króla-Ducha* lub któregoś z dzieł twórcy *Wesela*, co wprowadza wyraźny pierwiastek fantastyczny. Rapsod oznajmia Leonardowi, że swój geniusz artysty będzie musiał przypłacić samotnością i wyniszczającym uczuciem tęsknoty za dawnym życiem, ponieważ taka jest cena nieśmiertelności i sekretu jego sztuki. Nastaje poranek i Leonardo się budzi. Od teraz jego faustowski wszechmiar wiedzy będzie go niszczył od wewnątrz⁷⁸. Jednocześnie owładnięty pięknem uwodzicielskiej Gaspary jest gotów oddać wszystko za choćby chwilę rozkoszy. W tekście pojawiają się odniesienia do Chrystusowej ofiary oraz do misy Graala. Gaspara oczekuje z kolei uznania wyłącznie dla siebie; ma być ona wyrażona za pomocą sztuki Leonarda (wątek malowania portretu). Inna z bohaterek, Demela, zakochana potajemnie w głównym bohaterze, ostrzega go przed uwodzicielską siłą

⁷⁷ Podobnie — wersja hymnu z druku wydanego w 1912 r.

⁷⁸ Jellenta słusznie zauważał, że Leonardo przez Niemców był nazywany włoskim Faustem. Zob. C. Jellenta, *Meduza. Fantazja dramatyczna...*, op. cit., s. 62.

Gaspary. Główny bohater postanawia jednak rozprawić się z nią samemu. W rozstrzygającym duecie z II aktu słyszy od niej następujące słowa:

„Wybrańcy bogów umierają młodo”
 Jeśli Meduzie dano mocą losów
 W głązy zamieniać grozą ócz i włosów —
 Ja zabić pięknem — mam od losów prawo,
 Ja — ludzkich hołdów ubóstwiana sławą!

Objawia się tu charakterystyczny i momentami bardzo „zużyty” w kulturze modernizmu wątek kobiety fatalnej — pięknej, lecz zimnej i destrukcyjnie oddziałującej na świat wartości mężczyzny. Co ciekawe, Leonardo, w przeciwieństwie do wielu współczesnych mu odpowiedników, nie ulega czarowi Gaspary. Może to wynikać z wątków nietzscheańskich w twórczości Jellenty, w ramach których artysta zwycięża siebie jako człowieka i pokramia biologiczną namiętność — oddaje (w *Meduzie* w ustępie *andante religioso*) „wszystek żar Prometea” za „jedną piieszczotę dłoni Gaspary”⁷⁹. Leonardo, podobnie jak Palestrina Pfitznera, to artysta świadomy swojej wartości, targany uczuciem do pożądanej kobiety, lecz jej się niepoddający. Obaj bohaterowie wywodzą się zresztą od Hansa Sachsa, który w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera potajemnie kochał Ewę. Wątki faustowskie i nietzscheańskie powracają na początku I/II aktu. Pierwsze pojawiały się już w pierwotnej jednoaktówce Jellenty, czym zapowiadały skądinąd późniejszy „głos nocy tej” z *III Symfonii* Szymanowskiego powstałej około dekadę później⁸⁰.

Akt III rozpoczyna się od jedyne w tej krótkiej operze komicznego fragmentu ensemblowego, który wykonują czterej uczniowie Leonarda — Marco, Antonio, Andrea i Cesare — oraz Demela. Następują przeróżne konfiguracje dialogów w ramach urozmaicenia akcji dramaturgicznej i konstrukcji fabuły, po czym uczniowie wraz z Demelą znajdują w pracowni Leonarda szkic nowego obrazu. Początkowo myślą, że jest to nowy szkic

79 W niemieckojęzycznej wersji libretta trop jest zatarty.

80 Cezary Jellenta, *Meduza. Dramat w 1 akcie, w 2 odstępach*, „Dziennik Poznański” 1906 nr 261 (15 X1).

Chrystusa z *Wieczery*, chwilę później — że to portret Gaspary. Zwołują lud, aby pokazać nowo namalowany przez mistrza obraz. Okazuje się jednak, że na płótnie widnieje mroczny wizerunek Meduzy, namalowany przez Leonarda w celu unicestwienia niedoszłej wybranki. Mieszkańcy, widząc śmiertelny wizerunek, uciekają przerażeni — wiedzą, że wzrok najmłodszej z Gorgon zamieniłby ich w kamień zgodnie ze starogreckim mitem. Zabójczej sile obrazu ulega jednak sama Gaspara, która pojawia się w pracowni po ucieczce ludu i w końcowym ustępie, po długiej rozmowie z Leonardem, ginie rażona niejako własnym wizerunkiem, a finalnemu odsłonięciu obrazu towarzyszą dysonujące, potężnie kulminujące akordy orkiestry. Zakończenie pod względem intensywności i ekspresji przypomina fragmenty *Salome* czy *Elektry*, choć Poliński porównywał *Meduzę* raczej do *Kawalera z różą*.

Jak można zauważyć, akcja *Meduzy* nie jest zbyt rozbudowana, raczej statyczna i uboga w zdarzenia. Dominują pieśni i ariosa głównych postaci wyrażające ich uczucia i rozterki. Dużą rolę odgrywa chór, który komentuje wydarzenia i niesie znaczny ładunek dramaturgiczny. Jedyną odmianą jest ensemblowy początek aktu III.

Charakterystyka muzyczna⁸¹

a) Struktura i forma

Choć dramat Jellenty, na wskroś modernistyczny, spełnia postulat sztuki niemal jawnie ekspresjonistycznej, a co najmniej wpisującej się w ramy „mglistej” młodopolszczyzny, partytura opery do adaptowanego libretta wydaje się bliższa estetyce Pucciniego czy muzyce spod znaku Wagner–Strauss. Aria Gaspary z I aktu w kulminacyjnym momencie przypomina nasycone emocjonalizmem partie Toski. Muzyka ma charakter raczej późnoromantyczny — w zakresie melodyki i kantylenowości partii solowych

81 Poniższy fragment syntetyzuje dotychczasowe ustalenia Marcina Gmysa (*Harmonie i dysonanse*, op. cit.) i Zofii Helman (*Między romantyzmem a Nową Muzyką*, Warszawa 2013) uzupełnione o moje własne spostrzeżenia.

odwołuje się w dużej mierze do XIX-wiecznego idiomu *bel canto*. Vorspiel i dwa akty / wszystkie trzy akty mają budowę ciągłą, niemniej przy odrobinie wysiłku można wydzielić w ich ramach odcinki odpowiadające dawnym „numerom” operowym, tj. ariom, duetom, ensemblom czy chórom. Zasadniczo mamy tu jednak do czynienia z postwagnerowską, organiczną ciągłością pozbawioną jakiegokolwiek przerwy. Muzyka nie jest w żaden sposób stylizowana historycznie, jak to bywało ówczesnie lub w kompozycjach przynależnych do późniejszego nurtu neoklasycznego. Jedynymi momentami podkreślającymi lokalny koloryt akcji są serenada Luiniego śpiewana wśród brzmienia naśladowującego lutnię (kwintet smyczkowy, w tym skrzypce i altówki *pizzicato*, momentami harfa) oraz właśnie śpiewność całej opery.

b) Orkiestracja i motywy przewodnie

Podobnie jak w *Bolesławie Śmiałym*, w drugiej operze Różyckiego pojawiły się liczne motywy przewodnie służące wyłącznie charakterystyce postaci czy danych scen. Nie są tak konsekwentnie wykorzystywane jak u Wagnera, niemniej spajają poszczególne akty wspólną tkanką brzmieniową.

W stosunku do pierwszej opery Różycki zmienił podejście do orkiestry — pozostaje ona wyrazista, ale nie przytłacza solistów. Nie ogranicza się do roli akompaniującej, lecz współtworzy narrację muzyczną. Opera cechuje się rozbudowanym, późnoromantycznym składem obejmującym kolejno 3 flety (trzeci wymiennie z piccolo), 2 oboje, 2 klarnety, klarnet basowy, 2 fagoty, kontrafagot, 4 waltornie, 3 trąbki, 3 puzony, tubę, kotły, bęben wielki, werbel, triangel, talerz wiszący, talerze, tam-tam, *Glockenspiel*, dzwony rurowe, fortepian, celestę, organy oraz kwintet smyczkowy. Eufoniczne brzmienie, o którym pisał Poliński, słyszalne jest od samego początku już w zakończeniu prologu symfonicznego, w którym mamy do czynienia z kilkoma następującymi po sobie statycznymi płaszczyznami brzmieniowymi. Leonardo zazwyczaj śpiewa w nasyconych chromatyką tonacjach molowych na tle tremola instrumentów smyczkowych czy (momentami) brzmień tam-tamu. Oprócz instrumentów specyficznych i pełniących funkcje symboliczne (harfa, *Glockenspiel*, celesta, tam-tam)

pojawiają się dzwony brzmiące zza sceny jako dodatkowy efekt akustyczny towarzyszący pojawieniu się orszaku Sforzy. Wagnerowsko-straussowska orkiestracja oraz quasi-werystyczna liryka i melodyjność sprzyjają oddaniu niesamowitej atmosfery dzieła, która wynika z fascynacji Różyckiego egzotycznym Południem, różnie nasilającej się w poszczególnych okresach jego twórczości.

Partie chóralne stanowią istotny komponent dramaturgii. Sceny zespołowe mają natomiast najmniejszy udział — w tej niewielkiej operze występuje tylko jeden ensemble na początku II/III aktu⁸². Leonardo pozostaje bohaterem o rodowodzie XIX-wiecznym — jest typowym tenorem heroicznym i nie zostaje obdarzony męskim demonicznym głosem, co w operach XX wieku stanie się normą (wystarczy przywołać Fausta Busoniego, Rogera Szymanowskiego, Wozzecka Albana Berga, Palestrinę Pfitznera czy Cardillaca i Mathisa Hindemitha). Partie solowe wszystkich postaci są zazwyczaj mocno wyeksponowane. Specyficznym elementem jest dekoracyjna rola korowodu tajemniczych masek śmierci⁸³, a całość uzupełnia orkiestra balansująca między raz to kameralnym, raz to potężnym brzmieniem.

c) Warstwa tonalna

Antagonizmy w *Meduzie* są wyrażone za pomocą planów tonalnych przedstawionych w układzie dychotomicznym. Mamy więc, na co wskazywał już Gmys⁸⁴, tonację E-dur i do pewnego stopnia jej dominantę H-dur symbolizujące sferę erotycznego zauroczenia i działania artystycznego pod wpływem uczucia oraz odległą o „zgrzytliwy” interwał sekundy małej oś tonalną *es* w funkcji symbolizującej artystę, który zwalczył w sobie zgubne i zdradliwe uczucie, a także w funkcji symbolizującej ideę samej Meduzy. I tak — przykładowo — E-dur pojawia się w dwóch kluczowych fragmentach końcowych. Po pierwsze, gdy Gaspara zaczyna słyszeć chór

82 Trzeba pamiętać, że wersja powojenna opery w stosunku do pierwotnego kształtu jest bardzo skrócona przez samego kompozytora.

83 Nasuwają się tu porównania z Maskami obecnymi w *Marii* Malczewskiego, poemacie stosunkowo często wykorzystywanym przez kompozytorów (młodo)polskich.

84 M. Gmys, op. cit., s. 327–332.

zza sceny („niewidnych chórów czuję ogromną chmarę”) i coraz bardziej ulega halucynacjom — tajemnicze głosy tworzą wtedy kłamrę kompozycyjną z chóralnym „zwiastunem śmierci” z Prologu / I aktu⁸⁵. Po drugie, gdy Leonardo wyrwa się z toksycznej mocy Gaspary, a przejście z E-dur do es-moll symbolizuje to wyzwolenie. Pojawia się również kontrast między pogodnym w nastroju E-dur w pierwszym, „wiosennym” chórze a ponuro brzmiącymi tonacjami bemolowymi pojawiającymi się przy ariosach Leonarda czy zakochanej w nim Demeli.

Operę otwiera nieustabilizowana tonalnie myśl, a zaraz po niej pierwszy chór śpiewa hymn w tonacji Des-dur ze środkowym ustępem w E-dur. Tonacja Es-dur po raz pierwszy pojawia się w duecie Luiniego i Gaspary w Prologu / I akcie. Na początku I/II aktu ukazuje się Rapsod przy dźwiękach organów, co wprowadza topikę sakralności sztuki. Brzmienie harfy jako rekwizytu opowiadających postaci i aura mistycyzmu wywołana czterogłosowym chórem z sopranem solo śpiewającym zza sceny dopełniają nastroju całości. Sakralny charakter sztuki stopniowo przeobraża się w mit artysty-bohatera, który po prometejsku decyduje o duchowym rozwoju ludzkości — podkreśla to tradycyjnie bohatera, beethovenowska tonacja Es-dur⁸⁶.

Ponadto w I/II akcie, po związłym miniterrecie utrzymanym w E-dur, Andrea śpiewa w rytm erotycznego walca o tym, jak Leonardo u samych piekieł próbował wyjednać sobie zgodę na zdobycie Gaspary. *Glockenspiel* i harfa sugerują groteskowy charakter tego fragmentu zwieńczonego symptomatycznym wersem: „Lecz jeśli z dziewczki zrobisz Madonnę — biała ci”. Natomiast w II/III akcie Gaspara przy towarzyszącej tonacji Es-dur po cichu wyciąga sztylet i jest gotowa zamordować Leonarda w ramach ostatecznej konfrontacji.

85 Można to skojarzyć z finałem *Elektry*, w którym główna bohaterka pod wpływem dokonanej przez Orestesa zemsty na Klitemnestrze i Egistosie przekracza wrota „czasu oceanicznego” i zamienia się w tańczącą menadę („Ob ich die Musik nicht höre...” / „Czy ja nie słyszę muzyki...”).

86 Występuje ona w tej samej funkcji symbolicznej w innym utworze Różyckiego — pieśni *Jasna Lednica* op. 19c do strofy LXXII poematu *Bolesław Śmiały* Wyspiańskiego.

Należy również zauważyć podobieństwo motywiczne i tonalne między wstępem a operą. Na przykład pod koniec I/II aktu powraca niemal dokładnie zacytowany motyw z *Mony Lisy Giocondy*. W tym poemacie symfonicznym zdecydowanie dominuje miłosa tonacja E-dur, a temat główny z kontrastującego ustępu środkowego (*Andante*) przeprowadzonego w Ges-dur pojawia się później w operze jako jeden z ważniejszych leitmotivów. Nie jest on co prawda poddawany transformacjom, jest pozbawiony „przetworzeniowości” i nie podlega archaizacji; ze względu na prosty rysunek i melodyjność nawiązuje do idiomu włoskich arii. Pojawia się w tonacji E-dur w instrumentalnym odcinku *Andante* na skrzypce i harfę i towarzyszy — jeśli przyjrzyć się relacjom recenzentów poświęconym prapremierowym pokazom — scenie malowania portretu⁸⁷. Niezależnie od tego, czy takie były intencje kompozytora, nasuwa się tu skojarzenie ze sceną medytacji religijnej z II aktu *Thaïs* Jules’a Masseneta, w której następuje duchowa przemiana bohaterki (co może, choć nie musi, sugerować paralele z Meduzą)⁸⁸.

Wojenne losy i rekonstrukcja

Po prapremierze i krótkim wznowieniu w 1914 roku *Meduza* nie została więcej wykonana i dopiero po II wojnie światowej kompozytor dokonał jej rekonstrukcji. Różne są wersje okoliczności spalenia autografu opery. Z pewnością całość materiałów nutowych — partytura i głosy — uległa

87 J. Rosenzweig, *Z opery. „Meduza”...*, op. cit.; A. Poliński, „*Meduza*”. *Opera fantastyczna w 3-ach aktach Ludomira Różyckiego...*, op. cit.; H. Opieński, „*Meduza*”. *Dramat muzyczny w 3 aktach Ludomira Różyckiego...*, op. cit.; I. Chabielski, *Muzyka. Teatr Wielki. „Meduza”, opera w 3 aktach Różyckiego...*, op. cit.; Z., „*Meduza*”, „*Złoty Róg*” 1912 nr 46 (3 XI); W. Baranowski, op. cit.; R. Chojnacki, op. cit.; J. Boczkowski, *Z muzyki. Teatr Wielki...*, op. cit.; Ignacy Orski, „*Meduza*” *L. Różyckiego*, „*Echo Literacko-Artystyczne*” 1912 nr 2 (listopad); H. Opieński, *Ruch muzyczny („Meduza” L. Różyckiego. Koncerty. Henryk Melcer)*, „*Sfinks*” 1912 t. 20, z. 11 (listopad).

88 *Thaïs* Masseneta wystawiono w Warszawie w 1909 r. Czy Różycki mógł ją widzieć w Warszawie, we Lwowie lub którymś z miast niemieckich (Berlin, Monachium), tego nie da się rozstrzygnąć. W zachowanych źródłach nie znajdujemy informacji na ten temat.

zniszczeniu podczas działań wojennych. Zgodnie z przekazem Kamińskiego były one przechowywane w Teatrze Wielkim w Poznaniu, który przed wojną nosił się z zamiarem wystawienia dzieła. W obliczu wybuchu wojny przeniesiono jednak wiele cennych zbiorów z gmachu budynku przy placu Wolności do jego podziemi, a w trakcie bombardowania Poznania budynki spłonęły⁸⁹. Z kolei w katalogu dzieł Różyckiego mowa jest o tym, że materiał muzyczny opery został spalony w żoliborskim mieszkaniu kompozytora⁹⁰. Podobnie twierdzi Różycka we wspomnieniach, dodając, że materiał spłonął podczas powstania warszawskiego⁹¹.

W związku z nadchodzącą w 1952 roku 500. rocznicą urodzin Leonarda da Vinci Różycki postanowił zrekonstruować *Meduzę* w celu ponownych wystawień opery na scenach polskich i zagranicznych po 40 latach. Nie ocalało nic oprócz kilku pamiątkowych fotografii. Rozpoczęły się poszukiwania wyciągu fortepianowego. Kompozytor, nie wierząc w ich powodzenie, w 1947 roku⁹² za namową bliskich dał anons w Polskim Radiu, informując słuchaczy o osobistej katastrofie — utracie znacznej części dorobku twórczego. Okazało się, że szczęśliwym trafem jedna ze słuchaczek, niejaka pani Wiśniewska z Warszawy⁹³, posiadała berliński wyciąg z 1913 roku z niemieckojęzyczną wersją libretta przełożonego przez Stefanię Goldenring⁹⁴. Wyciąg ten był wydany jako tzw. Privatausgabe — Notencopieranstalt [‘wydanie prywatne — firma kopiująca nuty’]. Został przekazany Różyckiemu, który na podstawie ocalałego zapisu, przebywając już w Katowicach, zdążył zorkiestrować operę jeszcze przed śmiercią. W wersji powojennej zintegrował ją ze swoim preludium symfonicznym *Mona*

89 M. Kamiński, op. cit., s. 185.

90 *Katalog dzieł Ludomira Różyckiego*, maszynopis, BUW-AKP, brak sygn., s. 7.

91 S. Różycka, op. cit., s. 107.

92 Ibidem.

93 Nie wiadomo, o kogo może chodzić. Zresztą sam Różycki podkreślił, że nie znał wspomnianej kobiety i nie wiedział, skąd miała przechowywany u siebie wyciąg.

94 Relację z odnalezienia i przekazania wyciągu przedstawił „Kurier Codzienny” w nrze 95 z 1952 r. Widnieje w nim zapis rozmowy Beaty Sowińskiej z kompozytorem. Większość wywiadu została umieszczona w biografii Kamińskiego — zob. M. Kamiński, op. cit., s. 186. Przekład Goldenring jest w wielu miejscach dość swobodny.

Lisa Gioconda z 1911 roku w roli uwertury czy może bardziej preludium — wstępu orkiestrowego do opery⁹⁵. Rekonstrukcja partytury orkiestrowej miała miejsce głównie w 1952 roku. Było to ostatnie dzieło, które kompozytor „odzyskał” ze swojej twórczości dosłownie na kilka tygodni przed niespodziewanym zgonem 1 stycznia 1953 roku⁹⁶. Spośród oper Różyckiego, które uległy zniszczeniu podczas II wojny światowej, *Meduza* była najtrudniejsza do zrekonstruowania. Odtwarzając partyturę orkiestrową, wcześniej istniejącą wyłącznie w formie manuskryptu, kompozytor zmienił układ lub usunął wiele scen, skracając dzieło o kilkaset taktów (w II akcie aż o 723). Częściowo przerobił także libretto. Przedstawił sprawę następująco:

Siedzę nad *Meduzą* od rana do późnego wieczora [...]. Przeżywam właściwie na nowo radość jej tworzenia. Praca ta pasjonuje mnie tak samo, jak pasjonuje wciąż postać wielkiego człowieka Odrodzenia⁹⁷.

Po ponad 70 latach, w 2024 roku dyrygent Maciej Tomaszewicz przygotował wykonawczą rekonstrukcję dzieła. Prapremiera odbyła się 21 września w Operze Śląskiej w Bytomiu w wersji koncertowej półsceniczej. Główną rolę — Leonarda — odegrał Piotr Kalina, w kreacji Gaspary wystąpiła Marta Huptas. Pozostałe postaci zagrali Anna Borucka (Demela), Adam Sobierajski (Luini), Adam Woźniak (Rapsod), Maciej Komandera

95 W berlińskim wyciągu fortepianowym znajduje się wyłącznie krótki wstęp orkiestrowy *Andante con moto, con molto passione*. Żaden z autografów rekonstrukcji nie zawiera instrumentalnego wstępu ani w postaci *Mony Lisy Giocondy*, ani w wersji instrumentacji 53-taktowego wstępu z wydanego przez Oesterhelda wyciągu. W materiałach rekonstrukcji (przy duecie Leonarda i Gaspary) pojawia się adnotacja, że wybrane ustępy mają być wzorowane na konkretnych taktach wcześniejszego preludium symfonicznego. Może więc Różycki w pośpiechu zapomniał o konsekwencji.

96 Według autografów rekonstrukcja Prologu została ukończona 26 IV 1952 r., I akt — 10 IV 1952, a czystopis I aktu — 30 X 1952, natomiast brudnopis II aktu — 2 VI 1952 w Katowicach. Informacja Kamińskiego o ukończeniu na trzy dni przed nagłą śmiercią wydaje się nieaktualna. Kamiński (op. cit., s. 146) twierdzi, że rekonstrukcja została sporządzona w latach 1951-1952.

97 *Opera L. Różyckiego o Leonardzie da Vinci zaginiona w czasie wojny — obecnie się odnalazła. Kompozytor odtwarza ją z partytury fortepianowej*, „Kurier Codzienny” 1952 nr 95 (20 IV).

(Marco), Zbigniew Wunsch (Andrea), Grzegorz Szostak (Cesare) i Kamil Zdebel (Antonio). Całości wykonawczej dopełniły orkiestra i chór Opery Śląskiej.

Warto zwrócić uwagę, że oprócz zachowanych źródeł *Meduzy*, w całości zdeponowanych w BUW-AKP, zachował się wyciąg fortepianowy z polskojęzyczną wersją libretta przechowywany w Bibliotece Narodowej w Warszawie⁹⁸. Nie został uwzględniony ani w rekonstrukcji Tomaszewicza⁹⁹, ani w rekonstrukcji Różyckiego, który opierał się wyłącznie na wyciągu berlińskim. To nowe źródło może zmienić perspektywę dalszych badań nad operą.

Podsumowanie — kontekst i znaczenie

Prekursorski charakter *Meduzy* może wynikać z wyboru tematyki — modernistyczne opery osadzone w renesansowych realiach powstawały zazwyczaj kilka lat później. Pozostaje pytanie, czy *Meduzę* można zaklasyfikować jako operę literacką (jak *Protesilasa i Laodamię* Melcera opartą na dramacie Wyspiańskiego), czy już jako silnie przetworzoną adaptację. Interpretacja zależy od oceny zmian wprowadzonych względem pierwotnej wersji Jellenty. Nie wydają się one jednak tak znaczne, jak sugerują zastrzeżenia pisarza w korespondencji z kompozytorem i w wydaniu z 1912 roku.

Wydaje się, że najbardziej pokrewnym *Meduzie* utworem jest opera Schillingsa *Mona Lisa*. Różyccy zresztą znali się z niemieckim kompozytorem, co znajduje potwierdzenie we wspomnieniach Stefanii:

Spotykaliśmy się też w Berlinie z Schillingsem. Spędzaliśmy z nim interesujące wieczory. Nosił się naówczas z zamiarem wystawienia *Erosa i Psyche* na scenie berlińskiej. Zaczęły się poważne pertraktacje na ten temat, ale, niestety — atmosfera polityczna nie pozwoliła na wystawienie. Trzeba było ku wielkiemu

98 *Meduza. Opera fantastyczna w 3ch aktach L. Różyckiego, słowa C. Jellenty*, [po 1911], Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.98 = mf. 27766.

99 Wynika to wyłącznie z faktu, że wyciąg ten został dopiero niedawno „odkryty”. Tomaszewicz wspominał zresztą, że być może dokona kolejnej rekonstrukcji uwzględniającej już nowe źródło.

niezadowoleniu Schillingsa plan ten odłożyć. Schillings, jeden z najwybitniejszych ówczesnych kompozytorów — nie uznawał narodowości w sztuce. [...] Sztuka nie uznaje narodowości — mawiał — jest to jedyny dział życia pozbawiony antagonizmów rasowych, religijnych, narodowościowych. Dysputy nasze na ogólnoludzkie tematy trwały godzinami — odbywały się zazwyczaj wieczorami po teatralnych przedstawieniach w Operze Berlińskiej. [...] Bardzo go interesowało nasze polskie życie muzyczne — musiałam mu odpowiadać, pytał, pytał i z wielkim zainteresowaniem słuchał¹⁰⁰.

Czy Schillings znał *Meduzę* — tego nie można jednoznacznie stwierdzić na podstawie zachowanych źródeł. Kompozytor dyrygował stuttgartarką premierą *Erosa* w 1919 roku, ale nie wiemy, jakie miał rozeznanie we wcześniejszym dorobku Różyckiego. Tworząc dwuaktową *Monę Lisę* do libretta Beatrice von Dovsky, wystawioną w 1917, mógł inspirować się powstałą pięć lat wcześniej *Meduzą*, ale równie, a może nawet bardziej prawdopodobne jest, że opera Różyckiego nie była dla niego punktem odniesienia. Muzyka i libretto Schillingsa nie wykazują powiązań z operą polskiego kompozytora.

Meduza pozostaje dziełem ciekawym, jak zawsze u Różyckiego świetnie zorkiestrowanym, momentami brzmiącym naprawdę oryginalnie. Wybór utworu Jellenty wiąże się z porzuceniem przez twórców początków XX wieku tradycji moniuszkowskiej wraz z jej narodowym ideałem. U Różyckiego mogło to oznaczać szansę dotarcia na sceny zagraniczne — Londynu, Petersburga czy Stanów Zjednoczonych. Opera odchodzi od osadzonego w atmosferze dramatu muzycznego *Bolesława Śmiałego* i kieruje się ku dalekim reminiscencjom XIX-wiecznej opery włoskiej, tylko nowszej w środkach harmonicznym i wyrazowych. Duża melodyjność, ogromne w stosunku do poprzedniej opery wysubtelnienie środków wyrazu, przejrzystość brzmienia orkiestry oraz szeroka kantylena partii solowych powodują, że dzieło stanowi ważny etap na drodze krystalizacji stylu Różyckiego, którego najdoskonalszym odzwierciedleniem stanie się *Eros i Psyche*.

100 S. Różycka, op. cit., s. 160, 163.

Ilustracja 1. Meduza op. 27: akt I, początek rękopisu wyciągu fortepianowego, Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.98

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title "I Akt" and the composer's name "Lud. Różycki" are written in cursive. The tempo marking "Andante con moto" is written in the first system. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef) with dynamic markings like "pp". The vocal parts are written in two staves (Soprano and Tenor) with lyrics in Polish: "Igrupp od ni - Taj wio - smo Ro - dzie - ce Pawi Tenc". The score is divided into systems by horizontal lines. In the bottom left corner, there is a small publisher's logo and the text "Wydawnictwo Muzyczne Nr 3 W. Litig".

Ilustracja 3. Scena z III aktu *Meduzy* — od lewej: Melania Wohl-Lewicka (Gaspara), Jadwiga Lachowska (Demela), Siergiej Metaxian (Andrea), Ignacy Dygas (Leonardo) i Gabriel Gorski (Antonio). Fotografia Władysława Sztyblewskiego zamieszczona w numerze 44 pisma „Świat” (2 XI 1912), s. 14.



Scena, z aktu III-go opery „Meduza”. Pp. Wohl-Lewicka (*Gaspara*), Lachowska (*Demela*), Metaxian (*Andrea*), Dygas (*Leonardo da Vinci*) i G. Gorski (*Antonio*). Fot. Wł. Sztyblewskiego.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Źródła, opracowania/Sources, studies

5 listów Ludomira Różyckiego do Adolfa Chybińskiego, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu — Oddział Zbiorów Specjalnych, sygn. Rkp 803 III/3, k. 72–78.

Elżbieta Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy kompozytorów Młodej Polski. Katalog*, Warszawa 1997.

Cezary Jellenta, *Meduza. Dramat w 1 akcie, w 2 odsłonach*, „Dziennik Poznański” 1906 nry 261 (15 XI), 263 (17 XI), 265 (20 XI), 268 (24 XI), 271 (28 XI), 274 (1 XII), 276 (4 XII) i 278 (6 XII).

Cezary Jellenta, *Meduza. Dramat w dwóch aktach*, „Ateneum” 1908 z. 1–II (styczeń–luty).

- Cezary Jellenta, „*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*”. *Tok energii w poezji polskiej*, w: idem, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912.
- Katalog dzieł Ludomira Różyckiego*, maszynopis, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie — Archiwum Kompozytorów Polskich [dalej: BUW-AKP], brak sygn.
- Ludomir Różycki w zbiorach Biblioteki Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*, oprac. Iwona Bias, Katowice 1978.
- Meduza*, opera fantastyczna w 3 aktach do libretta Cezarego Jellenty, BUW-AKP, sygn. Mus. xxxvi rps 1-4. [autografy]
- Meduza. Opera fantastyczna w 3ch aktach L. Różyckiego, słowa C. Jellenty*, [po 1911], Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.98 = mf. 27766. [wyciąg fortepianowy]
- Meduza. Opera fantastyczna w 3 aktach*, libretto Cezarego Jellenty, muzyka Ludomira Różyckiego, Warszawa—Kraków 1912. [libretto]
- Meduza. Opera fantastyczna w 3 aktach. Partytura*, Opera Śląska — Bytom 2024. [rekonstrukcja Macieja Tomaszewicza]
- Meduza. Opera fantastyczna w 3 aktach. Wyciąg fortepianowy*, Opera Śląska — Bytom 2024. [rekonstrukcja Macieja Tomaszewicza]
- Kornel Michałowski, *Opery polskie*, Kraków 1954.
- Iwona Pitwoń-Bias, *Katalog tematyczny dzieł Ludomira Różyckiego*, praca magisterska, maszynopis, Katowice 1975/1976, brak sygn.
- Ludomir i Stefania Różyccy, *Korespondencja z Adolfem Chybińskim z lat 1906-1942*, Biblioteka Jagiellońska — Oddział Zbiorów Muzycznych, sygn. R17 i R17a.
- Stefania Różycka, *Pamiętnik z lat 1904-1962*, maszynopis, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 13317/II.
- Ludomir Różycki, *Korespondencja z lat 1904-1951*, BUW-AKP, sygn. K-XXVIII-XXXIV = mf. 7370-7371a-c.
- Ludomir Różycki, „*Medusa*”. *Ein Renaissance-Märchen in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Text von Cesar Jellenta verdeutscht von Stefania Goldenring*, Berlin 1913, BUW-AKP, sygn. Mus 15813. [berliński wyciąg fortepianowy]
- Karol Szymanowski, *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*, t. I: 1903-1919, oprac. Teresa Chylińska, Kraków 2007.
- Troski i spory muzykologii polskiej 1905-1926. Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, oprac. Krystyna Winowicz, Kraków 1983.

Monografie, artykuły/Monographs, articles

- Tomasz Baranowski, „Różycki Ludomir Aleksander”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 8, Kraków 2004, s. 492–496.
- Teresa Chylińska, „Różycki, Ludomir”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 21, London 2001, s. 831–832.
- Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Czasopisma i autorzy*, Cieszyn 2002.
- Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia*, Katowice 2002.
- Marcin Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Ewa Hauptman-Fischer, „Meduza” Ludomira Różyckiego. *Modernistyczna koncepcja sztuki w renesansowej osnowie*, w: *Opera wobec historii*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Toruń 2012, s. 141–161.
- Zofia Helman, *Między romantyzmem a Nową Muzyką*, Warszawa 2013.
- Roman Jasiński, *Na przelomie epok. Muzyka w Warszawie (1910–1927)*, Warszawa 1979.
- Marcin Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Bydgoszcz 1987.
- Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015.
- Józef Kański, *Ludomir Różycki*, Kraków 1955.
- Stefan Keym, „Różycki, Ludomir Aleksander”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, t. 14, Kassel 2005, s. 574–578.
- Stefan Keym, *Symfoniczny transfer kulturowy. Studia kompozytorów polskich w Niemczech oraz ich spotkanie z niemiecką tradycją symfoniczną 1867–1918*, przeł. Barbara Świderska, Marcin Trzęsiok, Warszawa 2024.
- Stefania Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2, Kraków 1966.
- Bogusław Schaeffer, „Różycki, Ludomir”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 16, London 1995, s. 291–292.
- Bogusław Schaeffer, „Różycki, Ludomir”, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. Stanley Sadie, t. 4, London 1992, s. 78.
- Adam Wieniawski, *Ludomir Różycki*, Warszawa 1928.
- Anna Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze — adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

Anna Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915*,
Częstochowa 2011.

Prasa/Articles

- Władysław Baranowski, *Nowa opera polska*, „Tygodnik Polski” 1912 nr 39 (7 XI).
- Jerzy Boczkowski, *Z muzyki. Teatr Wielki. „Meduza”*. — *Opera w 3-ech aktach — muzyka Ludomira Różyckiego, libretto C. Jellenty, „Prawda”* 1912 nr 46 (16 XI).
- Ignacy Chabielski, *Muzyka. Teatr Wielki. „Meduza”, opera w 3 aktach Różyckiego, treść Cezarego Jellenty, „Scena i Sztuka”* 1912 nr 45 (3 XI).
- Roman Chojnacki, „*Meduza*”. *Dramat muzyczny w 3-ch aktach Ludomira Różyckiego. Libretto podług dramatu Cezarego Jellenty, „Przegląd Muzyczny”* 1912 nr 22 (15 XI).
- Michał Japoł, „*Meduza*”. *Z powodu opery L. Różyckiego, do słów Cezarego Jellenty, „Świat”* 1912 nr 43 (26 X).
- Roman Jasiński, *Przegląd prasy sprzed 50 lat. W operze polska prapremiera operowa „Meduza” L. Różyckiego (26.X.). Polska publiczność najniemuzykalniejsza w Europie. Himalaje i jajo, „Ruch Muzyczny”* 1962 nr 20 (15–31 X).
- Cezary Jellenta, „*Elektra*”, „*Dziennik Poznański*” 1909 nr 54 (7 III) (dodatek).
- Cezary Jellenta, *Koncert młodo-polski w Berlinie, „Dziennik Poznański”* 1907 nr 70 (24 III). *Kronika. Ludomir Różycki pracuje nad nową operą p.t.: „Meduza”, „Młoda Muzyka”* 1909 nr 18 (15 IX).
- Kronika. Sezon Opery Warszawskiej, „Przegląd Muzyczny”* 1913 nr 18 (15 IX).
- „*Meduza*”. *Dramat muzyczny w 3 aktach Ludomira Różyckiego. Libretto Cezarego Jellenty, „Przegląd Muzyczny”* 1912 nr 19 (1 X).
- „*Meduza*” *nowa opera Ludomira Różyckiego, „Scena i Sztuka”* 1912 nr 6 (3 II).
- Nowa opera Różyckiego, „Scena i Sztuka”* 1909 nr 29 (17 VII).
- Adolf Nowaczyński, *Nowa muzyka polska. Berlin, we wrześniu, „Gazeta Polska”* 1906 nr 270 (4 X).
- Opera L. Różyckiego o Leonardzie da Vinci zaginiona w czasie wojny — obecnie się odnalazła. Kompozytor odtwarza ją z partytury fortepianowej, „Kurier Codzienny”* 1952 nr 95 (20 IV).
- Henryk Opieński, „*Meduza*”. *Dramat muzyczny w 3 aktach Ludomira Różyckiego. Libretto podług dramatu Cezarego Jellenty, „Tygodnik Ilustrowany”* 1912 nr 44 (2 XI).

- Henryk Opieński, *Ruch muzyczny* („Meduza” L. Różyckiego. Koncerty. Henryk Melcer), „Sfinks” 1912 t. 20, z. 11 (listopad).
- Ignacy Orski, „Meduza” L. Różyckiego, „Echo Literacko-Artystyczne” 1912 nr 2 (listopad).
- Aleksander Poliński, *Koncert kompozytorski Ludomira Różyckiego*, „Kurier Warszawski” 1912 nr 3 (3 I).
- Aleksander Poliński, „Meduza”. *Opera fantastyczna w 3-ch aktach Ludomira Różyckiego; tekst Cezarego Jellenty*, „Kurier Warszawski” 1912 nr 299 (28 X).
- Aleksander Poliński, *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1914 nr 112 (24 IV).
- Józef Reiss, *Festival muzyki polskiej w Krakowie. 25 i 26 kwietnia*, „Przegląd Muzyczny” 1912 nr 10 (15 V).
- Józef Rosenzweig, „Meduza”, „Tygodnik Ilustrowany” 1912 nr 41 (12 X).
- Józef Rosenzweig, „Meduza” L. Różyckiego, „Świat” 1912 nr 44 (2 XI).
- Józef Rosenzweig, *Przed premierą „Meduzy”*, „Świat” 1912 nr 42 (19 X).
- Józef Rosenzweig, *Warszawska kronika muzyczna*, „Sztuka” 1913 t. 3, z. 7 (styczeń).
- Józef Rosenzweig, *Z opery. „Meduza”, opera fantastyczna w 3 aktach. Muzyka Ludomira Różyckiego. Libretto Cezarego Jellenty*, „Kurier Poranny” 1912 nr 299 (27 X).
- Teatr lwowski w Petersburgu*, „Przegląd Muzyczny” 1913 nr 16/17 (1 IX).
- T.U.R., *Opera. „Meduza” opera w 3 aktach Lud. Różyckiego. Libretto C. Jellenty*, „Miesiąc Ilustrowany” 1912 nr 7 (listopad).
- W przededniu wystawienia „Meduzy”*, „Złoty Róg” 1912 nr 43 (13 X).
- Z., „Meduza”, „Złoty Róg” 1912 nr 46 (3 XI).
- Z.M., *Dwie nowe polskie opery*, „Bluszcz” 1913 nr 4 (25 I).

BIOGRAM

Tomasz Barszcz — historyk muzyki, absolwent muzykologii i filologii polskiej w ramach MISH na Uniwersytecie Warszawskim. Studiował również historię sztuki. W trakcie studiów wygłaszał referaty na temat recepcji *Dziadów* w twórczości Gustava Mahlera oraz inspiracji literackich w *III Symfonii* „Pieśń o nocy” Karola Szymanowskiego. Obecnie jest doktorantem w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW, w ramach której

BIOGRAPHICAL NOTE

Tomasz Barszcz — music historian, graduate in musicology and Polish philology from the University of Warsaw. He also studied art history. During his studies he presented papers at conferences on the reception of Polish Romantic drama *Dziady* in Gustav Mahler’s 2nd Symphony and the literary inspirations in Karol Szymanowski’s 3rd Symphony “Song of the Night”. He is currently a doctoral student at the Doctoral School of

pod kierunkiem prof. Iwony Lindstedt przygotowuje dysertację poświęconą twórczości operowej Ludomira Różyckiego. Pracuje jako redaktor w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół muzyki późnoromantyczno-modernistycznej oraz filozofii sztuki.

Humanities (University of Warsaw) and under the supervision of Professor Iwona Lindstedt from the Institute of Musicology is preparing a dissertation devoted to Ludomir Różycki's operatic oeuvre. He works also as an editor at the Research and Publishing Department of the Chopin Institute in Warsaw. His research interests focus on late Romantic and modern music, and philosophy of art.

STRESZCZENIE

Meduza Ludomira Różyckiego — od genezy do rekonstrukcji

Artykuł ma charakter przeglądowy i stanowi charakterystykę *Meduzy* (1912), drugiej z siedmiu oper Ludomira Różyckiego (1883–1953). W tekście przedstawiono genezę powstania dzieła, okoliczności jego prapremiery w Teatrze Wielkim w Warszawie oraz odbiór przez publiczność, którego dowody zachowane są przede wszystkim w prasie epoki; zaprezentowano także analizę libretta, struktury dramaturgicznej oraz wstępną charakterystykę zastosowanych środków kompozytorskich.

SŁOWA KLUCZOWE Ludomir Różycki, Cezary Jellenta, opera, późny romantyzm, modernizm, Teatr Wielki, Warszawa

ABSTRACT

Ludomir Różycki's Medusa — From Genesis to Reconstruction

This survey article examines *Medusa* (1912), the second of seven operas by Ludomir Różycki (1883–1953). It traces the work's genesis, the circumstances surrounding its premiere at Warsaw's Teatr Wielki, and its reception among audiences, evidence for which is preserved primarily in contemporary press sources. The article also provides an analysis of the libretto and dramatic structure, along with a preliminary assessment of the compositional techniques.

KEYWORDS Ludomir Różycki, Cezary Jellenta, opera, late Romanticism, modernism, Teatr Wielki, Warsaw