



**OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA NAUKOWA „OD  
DŹWIĘKU DO SŁOWA. ROLA STANISŁAWA  
MONIUSZKI W KULTURZE POLSKIEJ XIX I XX  
WIEKU”**

*ZBIÓR MATERIAŁÓW POKONFERENCYJNYCH*

*WBP im. H. Łopacińskiego w Lublinie, 12-06-2019*

Konferencja była częścią projektu „**Nie taki Straszny Dwór – oswajanie Moniuszki**” dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Moniuszko 2019 – Promesa” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

**SPIS TREŚCI:**

**Ewelina Wojciechowska – BUDZENIE ŚWIADOMOŚCI –  
OPERA „HALKA” JAKO MANIFEST SPOŁECZNY  
STANISŁAWA MONIUSZKI..... 3**

**Dorota Fox – MONIUSZKO W KABARECIE. HUMOR  
ŻART I GŁĘBSZE ZNACZENIE..... 26**

**Agnieszka Prymak Sawic – STANISŁAW MONIUSZKO I  
JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI WŚRÓD PYTAŃ O  
NARODOWY KSZTAŁT KULTURY..... 37**

dr Ewelina Wojciechowska \*

## **Budzenie świadomości – opera *Halka* jako manifest społeczny Stanisława Moniuszki**

\* Ewelina Wojciechowska (Gdańsk) – doktor sztuk muzycznych, śpiewaczka, solistka, sopran dramatyczny, politolog. [www.ewelinawojciechowskasopran.pl](http://www.ewelinawojciechowskasopran.pl)

Opera *Halka* zajmuje szczególne miejsce w różnorodnej twórczości Moniuszki, należy do dzieł najbardziej znanych i rozpoznawanych po operze *Straszny Dwór* czy pieśniach *Prząśniczka*, *Pieśń Wieczorna*. W świadomości społecznej funkcjonuje jako popularna historia miłości i zdrady, opowiadająca o trudnej relacji ludzi pochodzących z różnych warstw społecznych. Jednak nie jest to tylko zwykła historia miłości, nierównej relacji chłopki i pana, z pustą treścią, popisem wokalnym w kostiumach i pełnym patosu aktorstwem czy personifikacja Polski pozbawionej państwowości. *Halka* jest odbiciem problemów ponadczasowych, to historia człowieka uwikłanego w niesprawiedliwe życiowe schematy, pozbawionego godności, szacunku, wolności, pozbawionego dostępu do najważniejszych wartości; to przede wszystkim *filipika* przeciwko niesprawiedliwości. Opera jest słowno-muzyczną prezentacją aksjologii kompozytora, *de facto* to jego muzyczny manifest społeczny. Historia opowiedziana została w stylu charakterystycznym dla Moniuszki. Poprzez operę mówi o wartościach, które kształtują go jako człowieka, obywatela i twórcę. Muzyka jest formą jego wypowiedzi, walki i manifestacją różnych poglądów, również artystycznych. Opera ukazuje specyfikę twórczości kompozytora – indywidualizm, nowatorstwo, koncepcje, traktowanie formy, jedność warstw, a także uniwersalizm przesłania, które dotyczy kwestii społecznych, kulturowych, roli muzyki i twórczości w społeczeństwie. Warto zauważyć, że w koncepcji Moniuszki teatr operowy staje się płaszczyzną przekazu ważnych myśli i idei, a śpiewak jest aktywnym interpretatorem – nie odtwórcą, musi inteligentnie tworzyć kreację w zgodzie z założeniami kompozytora. Na recepcję dzieła i jego

rolę wpłynęły istotne zjawiska i przemiany w sferze społecznej, w kulturze, sytuacja polityczna, rozwój różnych form sztuki, teatru, dramatu, muzyki, opery realistycznej. Postawa Moniuszki w znaczący sposób determinuje odbiór opery, interpretację, wykonawstwo. Aby zrozumieć zamysł twórcy, sens opery i w sposób świadomy stworzyć dojrzałą realizację, kreację, niezwykle ważne jest podejście holistyczne, interdyscyplinarność. Główna bohaterka symbolizuje każdego człowieka i jest „nośnikiem” najważniejszych wartości twórcy. Analizując operę należy zwrócić uwagę na kontekst społeczno-kulturowy, specyfikę libretta, i należy wyeksponować rolę, jaką pełni muzyka w dziełach Moniuszki. Przy formułowaniu wniosków bardzo pomocna jest autopsja – wiedza zdobyta na scenie, w spektaklach, znajomość literatury operowej. Szersze spojrzenie umożliwi pełne poznanie moniuszkowskiego przesłania w meandrach różnych narracji, interpretacji opery, i wyzwala ją z różnych schematów.

Omawiając zasadnicze zagadnienia związane z operą, warto przybliżyć postawę Moniuszki dotyczącą twórczości i wskazać jej cechy charakterystyczne, a także system wartości, które ukształtowały go jako człowieka, artystę, twórcę.

#### **POSTAWA MONIUSZKI – CREDO:**

Życie, światopogląd, misja, jaką miał do spełnienia jako artysta, to wszystko wiązało się u Moniuszki w jednorodną, nierozzerwalną całość. Zdawał sobie sprawę nie tylko ze swojej roli w społeczeństwie, ale i z możliwości, jakich to społeczeństwo mogło mu dostarczyć. (...) nie żałował swoich sił w służbie dla narodu. Wierzył, iż najlepiej mu służy poruszając najistotniejsze dla niego tematy. Nie uznawał twórczości podejmowanej dla samej rozkoszy tworzenia. Muzyka była dla niego środkiem wychowania ludzi: pragnął uczyć ich dobra, przestrzegać przed złem, zapalać miłość do przeszłości i do tradycji narodowej, budzić nienawiść do wszystkiego, co zatrzymywało naród w jego rozwoju<sup>1</sup>.

- służba poprzez sztukę, przekazywanie ważnych idei, stymulowanie społeczeństwa do pozytywnego rozwoju

---

<sup>1</sup> W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970, s. 136–137.

- walka poprzez sztukę, budzenie świadomości społecznej, narodowej i tożsamości  
w myśl słów: „Polem walki mojej, to pięć linii muzycznych (...)”<sup>2</sup>.
- społecznik, demokrat, humanista, patriota, łączył w sobie idee romantyzmu  
i pozytywizmu, postępowy, otwarty; żyjąc w trudnych realiach zaborów orientuje się i rozumie ważne procesy zachodzące w Europie i na świecie a dotyczące istotnych przemian w sferze społecznej, kulturze materialnej i duchowej (odzyskanie niepodległości, odbudowa państwa, kształtowanie się nowoczesnego narodu, społeczeństwa, patriotyzmu, kwestie równości, wolności, swobód, rola sztuki)

#### **AKSJOLOGIA MONIUSZKOWSKA:**

- *conditio sine qua non*: „Uznawał w operze prymat dramatu – przedstawienie głównej myśli i podporządkowanie jej wszystkich środków bez względu na przyjęte konwenanse muzyczne”<sup>3</sup>.
- prymat treści, sensu, ukazanie prawdy życiowej, silny mimetyzm
- psychologia postaci
- twórca opery realistycznej (oper psychologicznej)
- istota twórczości to podporządkowanie *in extenso* warstwy muzycznej dramatowi,  
w konsekwencji rozwojowi nurtu dramatycznego opery; zerwanie ze stereotypami i schematami
- tworzenie w stylu dramatu muzycznego
- muzyka nie jest tylko akompaniamentem, tłem – w muzyce jest żywa postać

---

<sup>2</sup> A. Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1873, s. 55.

<sup>3</sup> W. Rudziński, op. cit., s. 137.

- forma traktowana instrumentalnie; wykorzystuje formy utrwalone w przeszłości (np. arie, duety, pieśni, ansamble) i umiejętnie adaptuje je do dramatu w celu uzyskania jedności warstwy muzycznej, słownej i dramatycznej, wyeksponowania stanów wewnętrznych bohaterów, wzmocnienia siły przekazu, prowadzenia akcji dramatycznej
- jedność warstwy muzycznej, słownej, dramatycznej i podporządkowanie jej historii w celu wyeksponowania głównej idei dzieła; silne interferencje słowno-muzyczne wzmacniające prezentację osobowości bohaterów
- nowatorskie podejście: aria nie jest beznamytnym popisem wokalnym z pustą treścią, ale przedstawia stany wewnętrzne bohaterów, ukazuje ich myśli i uczucia
- jedność teatru i muzyki; połączenie dźwięku, słowa, ruchu, emocji i akcji, synergia
- powrót do starożytności: teatr – także operowy, ma być środkiem, płaszczyzną przekazu ważnych myśli i idei, a nie tylko formą artystycznego wyrazu
- opera nie ma spełniać tylko funkcji estetycznych, emocjonalnych ale przede wszystkim kognitywne z pogłębioną emocjonalnością
- przeciwnik pustych popisów wokalno-aktorskich, opery statycznej będącej przykładem koncertu w kostiumach ( np. krytyka niektórych twórców opery włoskiej)
- przeciwnik wyłącznej koncentracji na formie – dzieł, w których nie porusza się ważkich problemów społecznych (np. krytyka niektórych twórców opery niemieckiej)
- silny indywidualizm
- wymogi kompozytora narzucają interpretację, silnie wpływają na realizację i wykonawstwo
- śpiewak interpretuje, a nie tylko odśpiewuje rolę, jest podmiotem i przewodnikiem akcji dramatycznej, musi logicznie budować rolę – w zgodzie z założeniami kompozytora

## KONTEKST

W Europie i na świecie wiek XVIII i XIX to czas, w którym dokonują się wielkie przemiany społeczne, polityczne, historyczne, kulturowe. Dotyczyły one całych społeczeństw, narodów; budzenia świadomości, tożsamości, kwestii równości, swobód, wolności, roli państwa, polityki, a w konsekwencji wszystkich istotnych zjawisk i procesów zachodzących w sferze kultury materialnej i duchowej. Zjawiska te stały się ważnymi wektorami zmian i w znaczący sposób wpłynęły na wiek XX i nasze dzisiejsze życie<sup>4</sup>. Polska zniknęła z mapy, zaborcy decydowali o losach jej ziem, które podzielili między siebie, ale pomimo trudnych realiów ww. zjawiska, idee, przemiany dotarły także do nas. Opera jest więc swoistym *signum temporis*, powstała w bardzo trudnej rzeczywistości – brak państwowości, stabilności politycznej, społecznej. Ważne były kwestie polityczne, ale również istotne były sprawy społeczne, utrwalone historycznie podziały w społeczeństwie, problem chłopów, pańszczyzny, wsi. Szlachta uważała się nadal za grupę wyjątkową – naród szlachecki, żyła jeszcze w etosie sarmatyzmu, jednak w obrębie tej grupy dochodzi już do rozwarstwienia. Chłop traktowany był instrumentalnie, wykorzystywany, pozbawiony praw i świadomości przynależności do wspólnoty, społeczeństwa, narodu. Odpowiedzią na niesprawiedliwość, nierówność, wyzysk, był rodzący się bunt chłopstwa. W strukturze społecznej dochodziło do eskalacji konfliktów. Narastające antagonizmy spowodowały, że podzielone społeczeństwo zaczęło odczuwać potrzebę reform. Na świecie pojawia się nowoczesne pojęcie narodu – wszyscy do niego należą<sup>5</sup>. Różne idee narodowe docierają na ziemie polskie pod zaborami, zaczyna budzić się świadomość narodowa i poczucie przynależności do wspólnoty chociaż pozbawionej państwowości, ale wspólnoty duchowej. Dalej nienaruszalna jest wolność szlachecka, ale pojawiają się hasła wolności dla innych grup

---

<sup>4</sup> A. Chwalba, *Historia Powszechna wiek XIX*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

<sup>5</sup> *Mały leksykon politologiczny*, pod red. M. Chmaja i W. Sokoła, Wydawnictwo MORPOL, Lublin 1997, s. 173–176.

społecznych, budzi się świadomość warstw niższych. W konsekwencji zmian rodzi się nowoczesne społeczeństwo i w końcu zaczyna się myślenie w kategoriach całego państwa, a nie tylko zamkniętych grup społecznych<sup>6</sup>. Obok myślenia w starych kategoriach politycznych, można już zauważyć znaczący postęp

w mentalności społeczeństwa. Pozycję i pieniądze ma magnateria i to ona poprzez swoją działalność (mecenaty, edukacja, pałace, koncerty, kapele) stymuluje rozwój w literaturze, nauce, sztuce. W tym czasie pojawia się inteligencja i w tak trudnych warunkach kwitnie kultura<sup>7</sup>. Należy nawiązać do wieku XVIII i przypomnieć, że pomimo zaborów rozwija się kultura – w Warszawie w 1765 roku powstaje Teatr Narodowy, ojcem polskiego teatru jest Wojciech Bogusławski, kwitnie dramaturgia. Warto odnotować dominującą pozycję książek np. historia, literatura piękna, dramat. Ważne nazwiska tego okresu to m.in. Adam Naruszewicz autor *Historii narodu polskiego*, Julian Ursyn Niemcewicz (*Powrót posła*) czy Ignacy Krasicki (*Monachomachia*). Rozwija się muzyka, powstają szkoły muzyczne, muzyka towarzyszy wszystkim grupom społecznym. W dworach i pałacach odbywają się koncerty, spektakle teatralne. Powstaje pierwsza polska opera *Nędra uszczęśliwiona* Macieja Kamieńskiego, wystawiona w 1778 roku; pojawia się *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Jana Stefaniego, działają Michał Kazimierz i Michał Kleofas Ogińscy. Przez pryzmat rozwoju kultury postrzegają Polskę inne państwa, bo to kultura stanowi o sile narodu i państwa, szczególnie w sytuacji braku państwowości. Z końcem wieku pojawiają się nowe perspektywy dla różnych warstw społecznych, zaczynają się rozwijać miasta, rodząca się inteligencja stymuluje rozwój kultury, ale los chłopów nie ulega zmianie.

---

<sup>6</sup> J. Topolski, *Polska doby Oświecenia*, w: *Dzieje Polski*, pod red. J. Topolskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 365–370, s. 391–400; J. Topolski, *Historia Polski od czasów najdawniejszych do 1990 roku*, Oficyna Wydawnicza POLCZEK, Warszawa – Kraków 1992, s. 186–196.

<sup>7</sup> J. Topolski, *Polska doby...*, s. 400–409; J. Topolski, *Historia Polski...*, s. 197–199.



Polska wkracza w wiek XIX nadal pozbawiona państwowości, „dziedzicząc” nierozwiązane problemy wieku poprzedniego. Potrzeba reform i zmian była nieuchronna. Dysproporcje widoczne w życiu i sytuacji chłopów, a innych grup społecznych były największe i najbardziej zauważalne: relacja szlachta – chłop, stare – nowe nierozwiązane problemy pańszczyzny, poddaństwa, stosunku całego społeczeństwa do wsi, nierówność, niesprawiedliwość. Początki kapitalizmu i pojawiający się przemysł – istotnie wpłynęły na zmiany w stosunkach pracy, a nowe wyzwania wymogły znaczące zmiany w stylu życia<sup>8</sup>. Przemiany dotyczą całego społeczeństwa, miasta i wsi. Ważne zmiany dokonują się w całej hierarchii społecznej, dotyczą ziemiaństwa, burżuazji, proletariatu. Zasadniczo zmienia się sposób myślenia o społeczeństwie. Życie społeczne, gospodarcze wymagało reform, ale dopiero pod koniec XIX wieku pojawiają się odpowiednie warunki do ich wprowadzenia. Zachodzące przeobrażenia dotyczyły nie tylko sfery kultury materialnej, ale i duchowej.

W końcu pojawia się szansa dostępu do dóbr kultury, edukacji i rozrywki dla większej ilości ludzi; całe społeczeństwo może uczestniczyć w ważnych wydarzeniach – co oznacza początki kultury masowej<sup>9</sup>. Jednak w realiach zaborów priorytetem była walka o utrzymanie tożsamości, dbałość o język, rozwój, edukację, kulturę, przygotowanie do odzyskania niepodległości.

Postawa Polaków wobec zaborcy była bardzo różnorodna, podobnie, jak odmienne było życie w każdym z trzech zaborów. Kształtowały się różne obozy i ugrupowania polityczne, powstawały różne koncepcje i idee odbudowy państwa polskiego<sup>10</sup>. Pojawiały się głosy

---

<sup>8</sup> L. Trzeciakowski, *Ziemie polskie pod panowaniem państw zaborczych (1815–1918)*, w: *Dzieje Polski*, pod red. J. Topolskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 498–518; J. Topolski, *Historia Polski...*, s. 213–220.

<sup>9</sup> A. Chwalba, op. cit., s. 129–189,

<sup>10</sup> Z. Naworski, *Ziemie polskie pod zaborami*, w: *Historia i współczesność. Świat i Polska. Ludzie i poglądy*, t. 1, Towarzystwo Wspierania Nauki, Toruń 1996, s. 281–287; A. Sylwestrzak, *Historia doktryn politycznych i prawnych*, Wydawnictwa Prawnicze PWN, Warszawa 1999, s. 287–306.

i próby śmiałej, otwartej walki z zaborcą, jak powstania, różne czyny zbrojne – ruch niepodległościowy, narodowy, chłopski, demokratyczny. Pewna część społeczeństwa działała na emigracji. Politycy, naukowcy, artyści, którzy znaleźli się za granicą, swoją działalnością przypominali o Polsce, starali się aktywizować społeczeństwo do walki o niepodległość. Ważną rolę jednak spełniali ci, którzy żyli na miejscu i w trudnych warunkach starali się tworzyć, działać, integrując tym samym społeczeństwo – co było niezwykle istotnym czynnikiem warunkującym dalszy, pozytywny rozwój społeczny a w przyszłości przygotowującym do walki o odzyskanie niepodległości. Kwestie *stricto* polityczne nie przyćmiły kwestii kulturowych. Obok różnych ideologii politycznych, koncepcji i działań zmierzających do odzyskania niepodległości, prężnie rozwijała się kultura, która spełniała rolę wektora zmian stymulując wzrost świadomości narodowej. Kultura mogła reformować, uświadamiać, oświecać drogę społeczeństwu i jednoczyć naród w sytuacji braku państwa. Warto wskazać istotne i ciekawe zjawiska kulturowe. Zauważa się, jak wielką rolę w tym czasie odgrywał rozwój nauki, edukacji i różnych gałęzi sztuki, jak: literatura, malarstwo, architektura, muzyka<sup>11</sup>. Kultura rozwijała się wielowymiarowo, każda grupa społeczna mogła odnaleźć coś dla siebie. Nadal prężnie funkcjonował mecenat bogatych rodów, działały teatry prywatne, objazdowe, rozwijała się prasa. Przeobrażenia, które dokonywały się w całej Europie,

a dotyczyły każdej sfery, nie ominęły Polski – zmiany dokonywały się w każdej grupie społecznej. W ówczesnych realiach niezachwianą pozycję miała literatura, wiodła prym. Język literatury najsilniej przemawiał do wszystkich ludzi. To Adam Mickiewicz i m. in. jego *Dziady*, Zygmunt Krasiński, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, Aleksander Fredro (*Śluby panieńskie*) czy później Józef Ignacy Kraszewski (*Stara baśń*), a także inni poeci, pisarze, dramaturgowie, byli przewodnikami narodu, symbolami polskości. Słowem, czynem zagrzewali do walki, przypominali o najważniejszych wartościach, dawali nadzieję na odzyskanie niepodległości, kształtowali postawy ludzi, uświadamiali, co znaczy polskość, Polak, „dominowali” w ludzkich umysłach i

---

<sup>11</sup> L. Trzeciakowski, op. cit., 518–531; J. Topolski, op. cit., s. 233–239.

sercach. W tym czasie w Warszawie, Krakowie, Wilnie, Lwowie działają teatry, funkcjonują również teatry objazdowe. Dominuje malarstwo historyczne, a także obrazy o tematyce chłopskiej; tworzy Artur Grottger, Juliusz Kossak, Jan Matejko. Fryderyk Chopin podbija świat i swoją twórczością rozśławia Polskę, Oskar Kolberg drukuje *Pieśni ludu polskiego*, a Stanisław Moniuszko komponuje m.in. pieśni zebrane w *Śpiewnik domowy*, modlitwy, opery.

Ważną rolę w okresie zaborów odgrywa muzyka i teatr, rozwijająca się muzyka narodowa, powstająca opera narodowa. Język muzyki był potrzebny, nie tylko po to, by wywoływać wzruszenia, spełniać funkcje estetyczne, ale w trudnej rzeczywistości stał się istotną płaszczyzną przekazu ważnych myśli, idei, wartości – siłą konsolidującą społeczeństwo. Właśnie w tym czasie toczy się dyskurs na temat roli polskiej muzyki i opery w kulturze<sup>12</sup>. A siła opery tkwiła w jej silnym związku z literaturą. Dostrzeżono zatem ważność tej gałęzi sztuki i jej silne oddziaływanie na społeczeństwo, na kształtowanie wzorców i postaw ludzi. W dziełach przesyconych wątkami narodowymi, obok problemu niepodległości, historii, eksponowano problem polskiej wsi, chłopów ciemnionych przez wieki, a temat nierówności klasowej, niesprawiedliwości, czy tragicznej miłości był znany, przemawiał do wszystkich. Społeczeństwo funkcjonujące pod zaborami, podzielone i targane różnymi wyzwaniami, wymagające istotnych przemian, reform – musiało na drodze edukacji zrozumieć, dojrzeć zarówno do nowoczesnych zmian, jaki i do nowoczesnej wspólnoty społecznej, narodowej, która będzie w stanie walczyć i odzyskać niepodległość, a także odbudować jedność i silne państwo. Sztuka służyła zatem budzeniu świadomości społecznej, narodowej i w utrzymaniu tożsamości.

## **HALKA**

---

<sup>12</sup> E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, w: *Teorie Opery*, pod. red. M. Jabłońskiego, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2004, s. 85–107.

Opera wyrosła z tradycji dwóch wieków, powstała na gruncie tych samych problemów społecznych i kulturowych, zawierała w sobie wartości i prawdy, które dotyczyły całego społeczeństwa żyjącego pod zaborami. Moniuszko wychowany od najmłodszych lat w atmosferze domowego muzykowania, osłuchany w pieśniach patriotycznych, modnych wówczas *Śpiewach historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza, karmiony ideałami z *Pana Tadeusza* czy z innych dzieł Adama Mickiewicza<sup>13</sup>, tworzy operę, która jest manifestem jego poglądów społecznych, artystycznych i ukazuje jego humanizm. Otoczenie kompozytora, rodzina, stryjowie, bardzo uwrażliwili go w kwestiach społecznych – sami wyrażali postępowe poglądy, propagowali idee uwłaszczenia chłopów, pochylali się nad ich krzywdą, edukowali, zasiadali z nimi do stołu. W pochodzącym ze szlachty, uzdolnionym artystycznie młodzieńcu zaszczepiono wartości takie, jak: umiłowanie ojczyzny, języka, kultury, historii, tradycji, służbę, obowiązek, poczucie obywatelskie, szlachetność, wyczulenie na nierówność, niesprawiedliwość i krzywdę ludzką. Styl życia kompozytora i wyznawane wartości wzmocniły jego postawę jako twórcy i nadały specyficznego, indywidualnego charakteru jego dziełom. Stąd wyjątkowość i nieprzemijająca siła moniuszkowskiego przesłania. Umysł i duch kompozytora były oświecone, a jego poglądy w tamtych czasach wręcz demokratyczne, co emanuje z całej jego twórczości. Warto przytoczyć wypowiedź Moniuszki z artykułu, który ukazał się jesienią 1842 r. w „Tygodniku Petersburskim” – mówiąc o pieśniach, sam określił charakter i znaczenie swojej twórczość wokalne i instrumentalnej w następujący sposób:

(...) a to, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest echem dziecięcych naszych wspomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrosli, podobać się nie przestanie. Pod wpływem takiego natchnienia układane śpiewy moje, chociaż mieszczące w sobie różnego rodzaju muzykę, dążność jednak i charakter mają państwowy...<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> W. Rudziński, *Moniuszko*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 13–35; W. Rudziński, *Moniuszko i jego...*, s. 9–24.

<sup>14</sup> fragment wypowiedzi Moniuszki o swojej twórczości z „Tygodnika Petersburskiego”, 1842 r.,  
cytuje za:  
*W kręgu muzyki Stanisława Moniuszki, szkice i materiały*, pod red. T. Baranowskiego,

*De facto* twórczość kompozytora skierowana jest do wszystkich. Prosta w wyrazie, wsparta ujmującą muzyką, miała przekazać całemu społeczeństwu, każdemu człowiekowi, niezależnie od jego pochodzenia i stanu posiadania, wartości najważniejsze. Aby mogła dotrzeć do każdego, musiała być zrozumiana. Muzyka była formą wypowiedzi twórcy, wyrażała to, co było w jego życiu cenne – to jego muzyczny manifest społeczny. Pragnienie zaakcentowania spraw ważnych skłoniło Moniuszkę do większego zainteresowania się sceną i teatrem. Zainteresowanie to rozbudzone w młodości, umocniło się i dojrzało podczas studiów berlińskich. Dostrzegał duże możliwości w teatrze operowym, w połączeniu teatru i muzyki. Forma sceniczna – połączenie tekstu, muzyki i ruchu, mogła w pełni oddać jego zamysł

i najlepiej trafiała do każdego odbiorcy, przemawiając przez wszystkie zmysły. Z założenia twórczość miała być ważna, miała mówić o życiu zwykłych ludzi, miała obnażać ich problemy i ukazywać często niewygodną prawdę: niepokojenie się z zaborami, brakiem niepodległości, podzielone społeczeństwo, ból po powstaniu listopadowym i nadzieje na kolejny zryw. Twórczość Moniuszki była więc głosem sprzeciwu wobec niesprawiedliwości, nierówności

i wykluczenia. Wyrażała idee, które w ówczesnych realiach, obok kwestii niepodległościowych miały istotne znaczenie. Nie dziwi więc fakt, że Moniuszko jako społecznik, demokrat i orędownik walki o równość, sprawiedliwość, nie zgadzał się z obowiązującym porządkiem społecznym, co znajduje odbicie właśnie w operze *Halka*. Opera i główna bohaterka to komunikat kompozytora, który nie godzi się na niesprawiedliwość, a bunt wyraża poprzez historię tragicznej miłości.

Libretto opery nie jest wyjątkowe ani oryginalne. W literaturze, malarstwie, sztuce akcentowano problemy wsi, pochylano się nad ludzką niedolą, ale tematy te, nie były popularne, drażniły szlachtę, panów a także zaborców, bo przyczyniały się do rozbudzania świadomości warstw niższych,

konsolidowały naród, budziły sprzeciw wobec niesprawiedliwości, przyczyniały się do rozwoju buntów i powstań. Temat trudnej miłości i związku: pan – chłopka, również budził kontrowersje, bo nikt nie chciał przyznać, że takie zjawiska istnieją, lepiej, żeby pozostały w ukryciu. Zabory, zła koniunktura polityczna, rozwarstwione społeczeństwo, hipokryzja ludzi i przyzwyczajenie do trzymania się starych zasad, a przede wszystkim przywiązanie do życia w ramach niekoniecznie dobrego porządku społecznego, to czynniki, które raczej nie mogły sprzyjać dobremu odbiorowi dzieła. Problem był znany, ale niepopularny, wstydlivy, bo obnażał prawdę. Libretto opery oparte jest na poemacie autorstwa Włodzimierza Wolskiego, pisarza skupionego w „cyganerii warszawskiej”, grupie literackiej, która wysuwała postulaty wyzwolenia chłopów, walki o godność ludzką itp.. Moniuszko poznał go w Warszawie. Kontrowersyjne dzieła pisarza, jak niewydany poemat pt. *Ojciec Hilary* – historia poniżonego chłopca, który mści się za zniewagę czy poemat mocno okrojony przez cenzurę, którego fragmenty krążyły po Warszawie pt. *Halszka* – historia góralki z którą żeni się szlachcic Janusz, a gdy idzie walczyć w Legionach Dąbrowskiego, jego matka zabija dziewczynę i ich dziecko, były impulsem do powstania libretta opery<sup>15</sup>. Inspiracją do stworzenia *Halki* mogły być także dzieła twórców uwrażliwionych społecznie m.in. *Karpaccy górale* Korzeniowskiego (kompozytor napisał muzykę do tego dzieła kilka lat wcześniej) czy *Góralka* Wójcickiego bądź popularna wówczas opera Daniela Aubera pt. *Niema z Portici* – przesyciona postępowymi ideami społecznymi<sup>16</sup>. Należy podkreślić, że Moniuszko bardzo cenił twórczość zaangażowaną społecznie, mówiącą o ważnych sprawach, ukazującą życiową prawdę. Bodźcem do przygotowania opery o tematyce społecznej mogły być też wypadki z 1846 roku, powstanie w Krakowie, którego konsekwencją była galicyjska rzeź szlachty; celem powstania było uwłaszczenie chłopów. Niewątpliwie klęska powstania listopadowego, jej następstwa i zła kondycja podzielonego przez zaborców

---

<sup>15</sup> W. Rudziński, „*Halka*” Stanisława Moniuszki, tom 4, PWM, Kraków 1954, s. 9–15.

<sup>16</sup> W. Rudziński, *Moniuszko i jego...*, s. 61–66; Z. Jachimecki, *Stanisław Moniuszko*, nakładem Gebethnera

i Wolffa, Warszawa 1921, s. 82–86.

społeczeństwa – wpływały na twórcę. Moniuszko uwrażliwiony na krzywdę ludzką, dostrzegał wagę problemów od wczesnej młodości. Ojciec kompozytora, Czesław Moniuszko w 1844 roku napisał wiersz do syna, ostatnie słowa brzmią: „ A gdy *Halkę* posłyszeli, żeś jest mistrzem powiedzieli...”, później dopisał: „Przepowiednia się sprawdziła, kiedy ją zagrano w Warszawie w lat piętnaście.”<sup>17</sup>. To dowód, że Moniuszko już wcześniej planował stworzenie i wystawienie opery o tematyce społecznej. Problem antagonizmów klasowych był w tym czasie bardzo silny, świadomość ludzi dojrzywała jednak wolno. W Europie panowała Wiosna Ludów, wszędzie wrzało. Romantyzm dodatkowo wzmacniał proces budzenia się świadomości narodowej i poczucia tożsamości, a w sztuce do głosu dochodziły tendencje lokalne. *Halka* była odpowiedzią na niestabilność, silne potrzeby zmian, głęboko zakorzenione podziały społeczne, narodowe i na niesprawiedliwość.

Libretto zostało zmienione i dostosowane do potrzeb kompozytora, który rozpoczął pracę nad operą po powrocie do Wilna, jesienią 1846 roku. Temat był aktualny, ale bardzo drażliwy, dlatego już od początku napotkał na trudności. Opór krytyki był bardzo duży, twierdzono, że lepiej pisać operę o tematyce historycznej, która nie porusza bieżących problemów; podkreślano też, że eksponowanie problemów społecznych podsyca nienawiść, jest wręcz niechrześcijańskie<sup>18</sup>. Drażliwy temat, zła koniunktura, opór części społeczeństwa sprawiły, że nie mógł wystawić jej w 1847 roku w Warszawie, chociaż odbyło się kilka prób i dyrekcja teatru planowała premierę. Pierwsza wersja dzieła była dwuaktowa. Po niepowodzeniu w Warszawie, Moniuszko próbuje wystawić operę w Wilnie. Dwuaktowa tzw. *Halka wileńska* została wykonana po raz pierwszy estradowo 1 stycznia 1848 roku w Wilnie w sali Müllerów – teściów Moniuszki, bez kostiumów i dekoracji, w obsadzie prawie amatorskiej. Opera została zauważona, wywołała silne wrażenia, ale

---

<sup>17</sup> słowa wiersza Czesława Moniuszki przytacza w swojej książce S. Niewiadomski, *Stanisław Moniuszko*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, s. 27.

<sup>18</sup> W. Rudziński, op. cit., s. 63–64.

dopiero dzięki wsparciu bliskich osób, udało się wystawić *Halkę* w pełni w Teatrze Wileńskim 16 lutego 1854 roku z udziałem zawodowych artystów, dyrygował sam Moniuszko. Opera wzruszyła ludzi, ale temat drażnił krytyków, stwierdzono nawet, iż kwestie historyczne, które porusza są obrażą dla przodków, plamą<sup>19</sup>. *Halka* dalej czekała na wystawienie w Warszawie. Moniuszko nieco modyfikuje operę, w 1857 roku dowiaduje się o możliwości wystawienia jej w Warszawie. Kontynuuje przeróbki, powstaje czteroaktowa wersja opery i w takim kształcie zaprezentowana zostaje w Teatrze Wielkim w Warszawie 1 stycznia 1858 roku<sup>20</sup>. Znamcy byli bardzo sceptyczni, nikt się nie spodziewał, że opera utrzyma się w repertuarze na dłużej i jak będzie przedstawiała się konfrontacja z dziełami obcymi. Premiera okazała się wielkim sukcesem<sup>21</sup>. Ludzie „szaleli”, opera wywołała wielki entuzjazm, bardzo poruszyła społeczeństwo, „walczone” o bilety, kupując je z wyprzedzeniem. Pisano, że *Halka* jest przełomem w dziejach opery polskiej, otwiera nową epokę i że to dramat muzyczny o wielkiej sile. Moniuszkę określano mianem wielkiego talentu, że jest genialny a jego dzieło jest wielkiego formatu. W operze dostrzeżono jego narodową siłę, oryginalność brzmienia, piękno melodii, odpowiednie prowadzenie głosów solowych, wyeksponowanie solowych fragmentów m.in. ujmujące arie Halki silnie nawiązujące do tego, co naturalne, ludowe, narodowe, także wspaniałość scen zbiorowych, zarówno wielki rozmach, jak i liryzm. Zwrócono uwagę na wielkie nowatorstwo dzieła, jego dramatyzm i jednolitość formalną – muzyka i śpiew stanowią jedność i w zgodzie mówią o dramacie, to studium ludzkiej psychiki. Muzyka spełnia nową rolę, maluje historię, jest w niej żywa postać, nie jest tylko akompaniamentem, tłem. I kwestia najważniejsza – opera mówi o ważnych, realnych problemach. Kompozytor szczęśliwy, oszołomiony pisze 2 stycznia 1858 roku w liście do

---

<sup>19</sup> T. Kaczyński, *Dzieje sceniczne Halki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 14–15.

<sup>20</sup> o trzech wersjach opery (dwuaktowa wileńska z 1848 r., wileńsko-warszawska z 1857 r. i ostateczna czteroaktowa warszawska z 1858 r.) pisze: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko: studia i materiały*, część I, Kraków, 1955, s. 367.

<sup>21</sup> Szerzej: T. Kaczyński, op. cit., s. 19–32.



żony: „(...) Więc już po wszystkim. Powodzenie zupełne. Dziś grają *Halkę* drugi raz, jutro trzeci. (...) Mnie wybaczcie, że bez sensu piszę. Nie pojmujecie, co się ze mną dzieje.”<sup>22</sup>. Kolejne spektakle cieszyły się jeszcze większym powodzeniem. Opera Moniuszki wkroczyła na stałe do repertuaru operowego, z czasem zaczęła pojawiać się wszędzie, nie tylko w kraju, ale i za granicą. Warszawska premiera opery przyczyniła się do wielkiego sukcesu kompozytora.

Recepcja opery przez wieki była bardzo różna. Eksponowane walory dzieła m.in. prostota, melodyjność, siła przekazu, przystępność, ważność problemów społecznych, kulturowych, narodowość, uniwersalizm miłości – zależnie od kontekstu odbierane były i są pozytywnie bądź negatywnie, w jednych budziły zachwyt, a w innych krytykę<sup>23</sup>. Moniuszko w opiniach wielu był i jest jednocześnie zaściankowy i nowatorski, romantyczny

i pozytywistyczny, i genialny. Podkreśla się, że jako pierwszy uczynił z prostej, wiejskiej dziewczyny główną bohaterką opery, a jego dzieło jest prawdziwie polskie i w tekście i w muzyce<sup>24</sup>. Opera z przełomu wieków posiada przesłanie uniwersalne, pozbawiona narodowości, odarta z historii, mówi o nierówności społecznej i niesprawiedliwości, o miłości, o problemach, które dotyczą każdego człowieka; jej przesłanie jest więc ogólnoludzkie. Od momentu powstania *Halka* wykonywana była na całym świecie, wszędzie zauważono walory dzieła i

---

<sup>22</sup> S. Moniuszko, *Listy zebrane*, przygotował do druku W. Rudziński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, list nr 267, s. 291.

<sup>23</sup> Zob. *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. M. Jabłoński, E. Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2005, tom XIX; *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014; A. Topolska, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

<sup>24</sup> H. Swolkień, *Spotkanie z operą*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1971, s. 162.

kontekst społeczny<sup>25</sup>. Przez wieki rzadko jednak wskazywano na cechy charakterystyczne dzieła kompozytora. Warto przytoczyć najważniejsze założenia twórczości Moniuszki, jej specyfikę i wielką oryginalność. Na uwagę zasługuje m.in. idea jedności warstw, rola muzyki i nowatorskie podejście do formy.

### **CECHY CHARAKTERYSTYCZNE OPERY:**

U Moniuszki muzyka nie jest zwykłym komentarzem do wydarzeń, nie jest też tłem, nie jest tylko akompaniamentem, ale nadaje charakteru postaciom, odzwierciedla ich wewnętrzne stany, jest niejako ich słowno-muzyczną wizytówką. W muzyce zapisana jest osobowość bohaterów, na pierwszym planie wyeksponowana jest silna psychologia postaci – to odróżnia Moniuszkę od innych kompozytorów. Dźwięki, konstrukcja muzyczna fraz, silne zespolenie nut z tekstem, to muzyczne malowanie postaci. Harmonia, tonacje, dysonanse, konsonanse, wszystkie rozwiązania dynamiczne i agogiczne są naturalnie powiązane z przeżyciami postaci, ich uczuciami, myślami. Postać budowana jest w sposób bardzo sugestywny. Forma pełni rolę podrzędną, służy historii i dramatowi. Muzyka jest podporządkowana historii, dramatowi pozostaje w zgodzie z osobowością, przeżyciami głównej bohaterki i każdego bohatera, a także z rozwojem akcji. W muzyce jest żywa postać. Wnikliwe śledzenie opery od pierwszej chwili uświadamia i uzasadnia rozwiązania zastosowane przez kompozytora. Wymogi kompozytora determinują recepcję, interpretację i wykonawstwo. Najważniejszą kwestią jest zrozumienie historii, dramatu, przesłania społecznego i odnalezienie jedności warstwy muzycznej, słownej, dramatycznej. Analizując operę świadomie można odnaleźć ww. jedność bądź przy braku świadomości można ją wyczuć w procesie budowania postaci. W celu zrozumienia idei prymatu treści, dramatu, jedności warstw składających się na dzieło, linearności i założeń

---

<sup>25</sup> Zob. T. Kaczyński, op. cit.; *Almanach moniuszkowski 1872–1952*, opr. W. Rudziński, J. Prosnak, Czytelnik, Warszawa 1952; M. Fołtyn, *Żyłam sztuką, żyłam miłością...*, Warszawa – Radom 1997.

kompozytora, dzieło należy zaprezentować w ujęciu holistycznym. Pełna analiza i synteza opery ukazująca silną jedność dźwięku, tekstu, dramatu, gry aktorskiej; konkluzje dotyczące prowadzenia fraz, operowania kunsztem wokalnym w zgodzie z ww. jednością i stworzenia wiarygodnej kreacji wokalno-aktorskiej – zaprezentowane zostały w rozprawie doktorskiej autorki z załączonymi nutami partii głównej bohaterki w całym jej przebiegu<sup>26</sup>.

- w muzyce jest żywa postać, każda postać ma swoją unikalną wizytówkę muzyczną
- koncepcja dramatu muzycznego
- wszystkie rozwiązania muzyczne, agogika i dynamika podporządkowane są stanom wewnętrznym bohaterów, ukazują ich myśli i uczucia
- linearność: jedność warstwy muzycznej, słownej, dramatycznej wyrażająca się w przebiegu akcji całej opery, w konsekwencji budowania postaci i jej dramatu, jak i w zapisie dzieła; podporządkowanie ww. warstw rozwojowi akcji, nurtowi dramatycznemu opery
- chociaż Moniuszko korzysta z form utrwalonych w tradycji, uzyskuje jedność akcji; formę odpowiednio adaptuje do dramatu, traktując ją instrumentalnie i podrzędnie, antycypuje<sup>27</sup>
- duży ambitus całej partii, rozmach<sup>28</sup>
- frazy plasują się pomiędzy frazą niemiecką a włoską: dyscyplina, porządek

---

<sup>26</sup> E. Wojciechowska, *Tytułowa bohaterka z opery Stanisława Moniuszki pt. „Halka” jako muzyczne odzwierciedlenie problemów kulturowych w szlacheckiej Polsce. Aspekty wykonawcze i interpretacyjne na podstawie zarejestrowanego na nośniku DVD przedstawienia w gdańskiej Operze Bałtyckiej*, rozprawa doktorska, promotor dr hab. Z. Madej, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2017, s. 16–201, dostępna w bibliotece Akademii Muzycznej w Gdańsku; S. Moniuszko, *Halka*, opera w 4 aktach do słów W. Wolskiego, wyciąg fortepianowy, oprac. W. Raczkowski, PWM, Kraków 1952, wyciąg wykorzystywany podczas prób do spektakli *Halka* w Operze Bałtyckiej w Gdańsku.

<sup>27</sup> jak np. G. Puccini, R. Strauss, którzy zerwali z formą

<sup>28</sup> duży ambitus porównać można np. do brawury Verdiego

i kondensacja fraz jak w twórczości niemieckiej; duża skala i rozpiętość fraz, swoboda i emocjonalna brawura, różnorodność figur jak w twórczości włoskiej

- charakterystyczne, unikalne moniuszkowskie frazy i motywy: najważniejsze problemy wyeksponowane są w wyższej średnicy w formie charakterystycznego połączenia następujących po sobie dźwięków – zawsze osadzone wyżej w podobnych, zbliżonych konfiguracjach, często są to zbitki dźwięków przejściowych<sup>29</sup>
- wyeksponowane harmonią: charakter postaci, problemy, rozwój akcji, nierówność społeczna, niesprawiedliwość; silne muzycznie zaakcentowanie skargi, samotności
- kwestie *stricte* muzyczne i techniczne Moniuszko podporządkowuje dramatowi
- opera realistyczna – psychologia postaci, silna introspekcja
- śpiewak jest podmiotem i ma przestrzeń do stworzenia kreacji, nie jest tylko „instrumentem” beznamiętnie odśpiewującym partię – wysuwa się na pierwszy plan i musi interpretować

I kilka słów o kreacji. Aby była wiarygodna wszystko należy umiejętnie złożyć w jedną całość tak, jak to czyni Moniuszko – tekst, muzyka, historia przenikają się i uzupełniają, by w pełni, synergii ukazać dramat. Śpiew, gra aktorska, interpretacja muszą być umiejętnie, świadomie połączone. Spełnienie założeń kompozytora jest prawdziwym mistrzostwem i świadczy o wielkim kunszcie wykonawców, ich poziomie artystycznym i intelektualnym. Zjednoczenie się w scenach z ideą kompozytora gwarantuje wiarygodną, dojrzałą kreację zgodną z jego wizją. Moniuszko daje śpiewakom nowe zadania – mają kreować, interpretować, stworzyć wiarygodną postać i opowiedzieć jej historię, a nie tylko głosem wykonywać figury wokalne czy dawać beznamiętny popis techniczny. Wykonanie roli Halki wymaga

---

<sup>29</sup> dotyczy każdego rodzaju głosu w całej twórczości wokalne kompozytora

odpowiedniej kondycji wokalne, psychicznej, fizycznej. Zrozumienie konstrukcji opery, odkrycie jednośc warstw i dojrzewanie w tej jedności, przemyślenia, świadome budowanie postaci w zgodzie z założeniami kompozytora, wiarygodna kreacja wokalnie-aktorska – to dla śpiewaczki duże wyzwania. Gra aktorska musi być bardzo zróżnicowana, świadomie połączona ze śpiewem, tekstem i muzyką. Partię należy przemyśleć, aby liryzm postaci, dramat jej historii ukazać głosem w harmonii z muzyką, kreacją sceniczną i rozwijającą się akcją. Ważna jest świadomości wielkości roli, sens tekstu, zrozumienie charakteru postaci, istoty problemu, dramatu. Bogactwo przeżyć bohaterki, złożoność jej sytuacji przy prostocie, naiwności, szczerości myśli i uczuć, znajduje odzwierciedlenie w muzyce, dźwiękach, konstrukcji arii. Duże zmiany dynamiczne, agogiczne, harmonia – wiernie oddają postać Halki, muzyka jest z nią cały czas, opowiada jej historię. Śpiew i aktorstwo ma ukazać, malować zmianę nastrojów, adekwatnie budować postać, prowadzić widza przez całą operę. Partia Halki posiad duży *ambitus*, moniuszkowskie frazy unoszą się, wymagają dużej dyscypliny i świadomości konstrukcji. Partia jest długa, wysoka, zróżnicowana emocjonalnie, bogata w środki wyrazu i wymaga dużego kunsztu wokálne. Aby sprawnie i czysto intonacyjnie operować głosem w górze skali, w całej operze i umiejętnie dźwiękowo doprowadzić do tragicznego finału, należy wykazać się wysoką *impostacją* dźwięków realizowaną przy bardzo niskim, sprężystym oddechu, z dobrą dykcją, artykulacją w *legato*. Praca nad rolą pokazała jak ważna jest dobra technika wokalna, która sprawia, że stworzona kreacja będzie realna, silna w wyrazie, zgodna z zamysłem twórcy. Śpiew ma w pełni oddawać osobowość bohaterki i jej sytuację sceniczną. Uniwersalne zasady włoskiej szkoły śpiewu znane jako – *bel canto*, gwarantują odpowiednie przygotowanie techniczne, znajdują zastosowanie przy wykonywaniu każdej muzyki, są niezbędne do prawidłowego przygotowania każdej roli; a umiejętne połączenie warsztatu wokálne z grą sceniczną gwarantuje swobodny, piękny i prawdziwy w wyrazie przekaz treści muzycznych. Piękny śpiew, poprawny, swobodny, oparty na oddechu, daje śpiewakowi nieograniczone możliwości, pozwala na

swobodną wypowiedź wokalną i interpretację, która musi być realizowana w jedności z tekstem, muzyką i grą aktorską. Przesada w grze, manieryzm w śpiewie, nieświadome budowanie postaci wprowadza zbędne, sztuczne emocje, zamieszanie, patos, emfazę, jest niewiarygodne i niezgodne z zamysłem dzieła. Ważką rolę odgrywa współpraca z realizatorami, to właśnie ich świadomość specyfiki i umiejętności – wpływają na sukces spektaklu. Historia głównej bohaterki opowiedziana została w jedności słowa i muzyki, w barwach modulacji, w przejmującej harmonii.

Teatr operowy jest płaszczyzną na której zaprezentować można dzieło holistycznie – to połączenie słów, muzyki, dramatu, przeżyć, ruchu osadzonych w scenografii, ubranych wizją, w różnych kontekstach. Współczesne inscenizacje opery budzą tak samo wielkie kontrowersje, jak te dawne, wywołując silne emocje. W większości realizacji eksponuje się głównie trójkąt miłosny a zapomina się o meritum – kontekście społeczno-kulturowym, pomija się również jedność warstw i prymat treści. Jednak niezależnie od czasów i realizacji, reakcja na niesprawiedliwość społeczną, sprzeciw wobec nierówności i recepcja miłości, pozostaje taka sama. Halka zawsze będzie symbolizowała zwykłego, bezbronnego człowieka i jego dylematy. To protest, walka z niesprawiedliwością, nierównością, podziałami, z zakazem dostępu do istotnych wartości. Niezaprzeczalnie, opera to bardzo wyrazisty obraz komplikacji miłosnych relacji pomiędzy ludźmi z różnych sfer – tak postrzegano *Halkę* także w XIX wieku. Miłość przedstawiona została zarówno jako trudny wybór, optymalny układ życiowy, gra, jak i niespełnienie połączone z cierpieniem, także samotność i wielkie szaleństwo, które może zakończyć się dramatem. Miłość wiąże się z wyborami, konsekwencjami, poświęceniem, szczęściem, porzuceniem, zdradą i nieszczęściem. Chociaż ludzie żyją w różnych realiach, problem miłości pozostaje ten sam, a niespełnienie i niesprawiedliwość zawsze prowadzi do jakiejś tragedii jak słusznie zauważa Erich Fromm:

Pragnienie zjednoczenia się z drugim człowiekiem jest najpotężniejszym dążeniem ludzi. (...) Klęska na tym polu oznacza obłąd lub zagładę – zagładę samego siebie lub zagładę innych. Bez miłości ludzkość nie mogłaby istnieć ani jednego dnia<sup>30</sup>.

Uniwersalizm opery wyraża się w tym, że poprzez historię miłości Moniuszko ukazał problemy, które nawet w dzisiejszych czasach nie zostały rozwiązane, zależnie od kontekstu po prostu inaczej je definiujemy. Opera osadzona w realiach XVIII i XIX wieku traktuje o ważnych problemach społecznych, które dotyczą ludzi na całym świecie. Pomimo upływu czasu, niestety, nie uporaliśmy się z różnymi podziałami społecznymi, nierównościami i niesprawiedliwością. Walory dzieła to przede wszystkim ważność problemów, ale także nowatorskie podejście do formy i konsekwentne podporządkowanie muzyki dramatu poprzez uzyskanie jedności warstw – słownej, muzycznej, dramatycznej. *Notabene* właściwe odczytanie opery gwarantuje świadomy odbiór, analizę, interpretację. Konkludując, dzieło jest typowo polskie (dotyczy polskich realiów) i światowe (problemy obecne w historii na całym świecie), w konsekwencji lokalne i globalne, i ponadczasowe, dlatego niezmiennie porusza. To *nuda veritas* o człowieku. Zaprezentowane rozważania wsparte są doświadczeniem scenicznym, teoria skonfrontowana została z praktyką, analiza i synteza połączone z czynnym udziałem w przygotowaniu i realizacji dzieła – autorka kreowała rolę Halki, rozprawę doktorską poświęciła analizie opery, w repertuarze posiada różne dzieła kompozytora, propaguje jego twórczość, występuje z wykładami.

## **BIBLIOGRAFIA**

*Almanach moniuszkowski*, oprac. Witold Rudziński, Jan Prosnak, Czytelnik, Warszawa 1952.

Chwalba Andrzej, *Historia Powszechna wiek XIX*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Fołtyn Maria, *Żyłam sztuką, żyłam miłością...*, Warszawa – Radom 1997.

---

<sup>30</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości*, Warszawa 1971, s. 31.

Fromm Erich, *O sztuce miłości*, Warszawa 1971.

Jachimecki Zdzisław, *Stanisław Moniuszko*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1921.

Kaczyński Tadeusz, *Dzieje sceniczne Halki*, PWM, Kraków 1969.

*Mały leksykon politologiczny*, pod red. Marka Chmaja i Wojciecha Sokoła, Wydawnictwo MORPOL, Lublin 1997, s. 173–176.

Moniuszko Stanisław, *Halka*, opera w 4 aktach do słów Włodzimierza Wolskiego, wyciąg fortepianowy, oprac. Władysław Raczkowski, PWM, Kraków 1952, wyciąg wykorzystywany podczas prób do spektakli *Halka* w Operze Bałtyckiej w Gdańsku.

Moniuszko Stanisław, *Listy zebrane*, przygotował do druku Witold Rudziński, PWM, Kraków 1969.

Naworski Zbigniew, *Ziemie polskie pod zaborami*, w: *Historia i współczesność. Świat i Polska. Ludzie i poglądy*, t. 1, Towarzystwo Wspierania Nauki, Toruń 1996, s. 268–287.

Niewiadomski Stanisław, *Stanisław Moniuszko*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928.

Nowicka Elżbieta, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*,

w: *Teorie Opery*, red. Maciej Jabłoński, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2004, s. 85–107.

Rudziński Witold, „*Halka*” *Stanisława Moniuszki*, t. 4, PWM, Kraków 1954.

Rudziński Witold, *Moniuszko*, PWM, Kraków 1972.

Rudziński Witold, *Moniuszko i jego muzyka*, PZWS, Warszawa 1970.

Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko: studia i materiały*, część I, Kraków, 1955.

Sylwestrzak Andrzej, *Historia doktryn politycznych i prawnych*, Wydawnictwa Prawnicze PWN, Warszawa 1999.

Swolkień Henryk, *Spotkanie z operą*, PZWS, Warszawa 1971.

*Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek, Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

*Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*, red. Maciej Jabłoński, Elżbieta Nowicka, Wydawnictwo PTPN, tom XIX, Poznań 2005.



Topolska Agnieszka, *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

Topolski Jerzy, *Historia Polski od czasów najdawniejszych do 1990 roku*, Oficyna Wydawnicza POLCZEK, Warszawa – Kraków 1992.

Topolski Jerzy, *Polska doby Oświecenia*, w: *Dzieje Polski*, pod red. Jerzego Topolskiego  
PWN, Warszawa 1977, s. 365–409.

Trzeciakowski Lech, *Ziemie polskie pod panowaniem państw zaborczych (1815 – 1918)*,  
w: *Dzieje Polski*, pod red. Jerzego Topolskiego, PWN, Warszawa 1977, s. 446–531.

*W kręgu muzyki Stanisława Moniuszki*, pod red. Tomasza Baranowskiego,  
Białostockie Towarzystwo Śpiewacze im. Stanisława Moniuszki, Studio Wydawnicze  
UNIKAT, Białystok 2004.

Walicki Aleksander, *Stanisław Moniuszko*, Skład główny w księgarni Gebethnera i  
Wolffa, Warszawa 1873.

Wojciechowska Ewelina, *Tytułowa bohaterka z opery Stanisława Moniuszki pt. „Halka” jako muzyczne odzwierciedlenie problemów kulturowych w szlacheckiej Polsce. Aspekty wykonawcze i interpretacyjne na podstawie zarejestrowanego na nośniku DVD przedstawienia w gdańskiej Operze Bałtyckiej*, rozprawa doktorska, promotor dr hab. Zdzisław Madej, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, Gdańsk 2017, dostępna w bibliotece Akademii Muzycznej w Gdańsku.

Dorota Fox\*

## **Moniuszko w kabarecie. Humor żart i głębsze znaczenie**

\*Dorota Fox – doktor habilitowany, prof. Uniwersytetu Śląskiego. Autorka książki „Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy”. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia oraz wielu artykułów poświęconych m.in. tradycji kabaretowej.

Za życia Moniuszki nikomu się jeszcze o kabarecie nie śniło, choć duch kabaretowej zabawy unosił się już w powietrzu. Czuł go młody Stanisław, gdy w czasie swych studiów w Berlinie organizował wesołą biesiadę, by uczcić rocznicę założenia wraz z niemieckimi kolegami kwartetu muzycznego. A był to rok 1839. Wedle zachowanego protokołu tej uroczystości obecni na niej muzycy a zarazem przyjaciele, racząc się wybornymi trunkami i spożywając wspianą cielecą pieczeń, prezentowali swe popisy skrojone, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, na kabaretową miarę. Moniuszko w swej kompozycji specjalnie napisanej na tę okoliczność wyraził „w zabawny sposób muzyczny kłótnię między Braunem a H. Damasem, oraz interesujące opowiadanie o miłosnych przygodach Laucha”. Z kolei Corty zaprezentował fantazję muzyczną – rodzaj potpourri, utkaną z urywków wszystkich kompozycji zespołu. Przy rybie śpiewano również inne pieśni i „(...) wysłuchano mowy Cortyego, w której bardzo zabawnie przedstawił usiłowania diabła, aby ludzi na złą drogę sprowadzić” – jak czytamy w owym protokole<sup>i</sup>. Rzecz dotyczyła zatem członków kwartetu, szumnie nazwanego przez Moniuszkę klubem, kwartetu, który na marginesie poważnej twórczości znajdował nie lada przyjemność w zabawie zaprawionej sztuką. Jeśli dodamy, że kilkadziesiąt lat później z tego rodzaju spotkań zrodzi się kabaret, nie będzie grzechem, powiedzieć, że Moniuszkę z kabaretem wiele łączy. A że przysłużył się kabaretowi, to pewne. Już bowiem twórcy Zielonego Balonika wprowadzili go nie na salony wprawdzie, ale do krakowskiej szopki, którą uważa się za *spécialité de la maison* tego pierwszego

w Polsce elitarnego i w pełni artystycznego kabaretu. Zgodnie z przepisem na ten zielonobalonikowy specjal bohaterowie krakowskiej „stajenki” zwykli wyśpiewywać swe kwestie na melodie, zarówno lekkiego jak też całkiem ciężkiego kalibru, dobrane z rozmysłem. Jak to wyjaśniał Tadeusz Boy-Żeleński: „(...) kiedy bowiem brakowało już tradycyjnych szopkowych melodii, rozszerzano skalę aryjkami z oper, które miały w wielu zastosowaniach komiczną wymowę”<sup>ii</sup>. Komiczną, ale nie tylko. W szopce Zielonego Balonika na rok 1911 na nutę pieśni Moniuszki *Starość*, lalka z siwą brodą przedstawiająca Młodą Polskę dziarsko zawodziła:

„dzień za dzionkiem wprawdzie schodzi.  
Czas na czole zmarszczki pisze,  
Lecz my ciągle jeszcze młodzi,  
Nie starzejem, towarzysze”.

I dodawała, parafrazując refren Moniuszkowskiej pieśni:

„Więc choć nam już wieczność blisko  
I o kuli każdy chodzi,  
W weteranów przytulisku  
Jeszcze zostaniemy młodzi”<sup>iii</sup>.

Na nutę *Strasznego dworu* w tejże szopce footballista objawiał swoją męskość, a nawet parafrazował kwestię „kawalerskich ślubów” z tejże opery, śpiewając:

„Sport z miłością sprzeczna rzecz.  
**Nie masz wieści w naszym klubie**  
Zakazany taki mecz”<sup>iv</sup>.

W ten oto sposób Moniuszko stał się mimowolnie dostawcą podkładów muzycznych, co bez wątpienia świadczyło i o popularności, i o artystycznej randze kompozytora. Notabene jego los podzielili także inni wybitni twórcy: Mozart, Lehár, Offenbach, Strauss, Leoncavallo, nawet Wagner, a z kompozytorów polskich: Chopin, Gall, Hofmann<sup>v</sup>. Tak między innymi realizowano podstawowe założenia sztuki stosowanej i hasło zbratania tego, co wysokie z tym, co niskie – tradycję z nowoczesnością, hucpą, dla zabawy i artystycznej ekstrawagancji. Należy dodać, że praktyka muzycznych „cytatów”, zapożyczeń, ilustracji, zainicjowana z takim powodzeniem w Zielonym Baloniku, stanie się typowa dla twórczości kabaretowej następnych epok. Związek ze słowem i ilustracyjny charakter muzyki pozwalał jej użyć

rozmaicie, nie tylko w funkcji parodii, pastiszu, ale również dla zbudowania odpowiedniego nastroju, kontrapunktu dla żartu, zaspokojenia potrzeb publiczności wyrafinowanej, oczekującej różnorodności od programów nie pozbawionych wszakże ambicji artystycznych. W Zielonym Baloniku cytaty z Moniuszki były zaprogramowane na efekt parodystyczny, wyrwane z muzycznego kontekstu słowa ze *Strasznego Dworu* wypowiedziane przez futbolistę objawić miały pozorowaną obojętność wobec kobiet. Melodia pieśni *Starość* wzmacniała słowa wypowiedzanej postaci, ba, współtworzyła dramaturgię jej wypowiedzi. Skuteczność parodii wymagała rzecz jasna rozpoznania parodiowanego utworu, o co w elitarnym Zielonym Baloniku nie było trudno. Dość powiedzieć, że na początku wieku znajomość najpopularniejszych arii z oper i operetek, pieśni (czemu przysłużył się także Moniuszko, wydając swoje śpiewniki) wynikała z częstych wizyt w teatrze muzycznym i powszechnego niemal zwyczaju uprawiania muzyki w domu. Kabaret sytuował się jeszcze wówczas w rejestrach kultury wysokiej, artystycznej, dając jej ludyczną wykładnię. Sytuacja uległa zmianie w dwudziestoleciu międzywojennym, ale nie wpłynęło to na pozycję Moniuszki w kabarecie. Jego kompozycje rozbrzmiewać miały nie tylko w kawiarni Michalika, znane arie i pieśni z powodzeniem wprowadzano do programów lekkich teatrzyków, rozwijających się niezwykle bujnie w wolnej II Rzeczypospolitej. Ciekawe były to czasy narodzin kultury, nazwanej potem kulturą masową, kiedy to mieszały się obiegi, a publiczność w kabaretach i rewiach reprezentowała różne środowiska i gremia. Na estradach najpopularniejszych kabaretów i rewii warszawskich wykonywano muzykę w rozmaitych odmianach i rejestrach od muzyki ludowej począwszy, przez modny w Ameryce jazz, rewiowe szlagiery, piosenki kabaretowe, na pieśniach, ariach operowych i operetkowych oraz kompozycjach muzyki poważnej kończąc<sup>vi</sup>. W muzycznych quodlibetach nie zabrakło także utworów mistrza Stanisława, podawanych najczęściej w parodystycznym ujęciu.

W 1924 roku w programie *Nr 2* kabaretu *Qui Pro Quo* pojawiła się jedna z najbardziej znanych pieśni Moniuszki do słów Józefa Kraszewskiego *Dziad i Baba*, której wykonanie niemiłosiernie skrytykował w swej recenzji Tadeusz

Boy-Żeleński. Mimo tej krytyki zespół teatrzyku Boczkowskiego w roku 1926 w rewii *Hallo! Wujek* ponownie przywołał Moniuszkę, dając przedstawienie *Halki* w wersji „Casino de Paris”, o czym świadczył francuski tytuł *Dessous*, wiele mówiący o charakterze parodii. Obsada była doborowa. Halkę grała Hanka Ordonówna, w postać Jontka wcielił się sam Adolf Dymsza. Przebrani w absurdalne kostiumy, w dziwacznych perukach na głowach artyści ci wyśpiewywali czastuszki i wykonywali góralskie tańce w stylu paryskiej rewii. „Parodia ta wywołała podobno już nie śmiech, ale wycie na widowni”, nawet krytyczny wobec parodii Boy był zachwycony<sup>vii</sup>. Numer ten należałoby rozpatrywać w kontekście całego cyklu operowego, w którym znalazły się także parodia *Toski* i *Fanciulla della morte*.

Na pytanie dlaczego utwory o tak wysokiej renomie i pozycji w dziedzinie sztuki operowej poddano tak bezlitosnemu zabiegowi przetworzenia, nie trudno odpowiedzieć. Z jednej strony były to dzieła znane, jeśli nawet kabaretowy widz nie oglądał ich wykonania w teatrze operowym, to słyszał o nich, należą bowiem do kanonu, do, rzecz by można, podstawowego zasobu kultury wysokiej, w przypadku dzieł Moniuszki – także kultury narodowej. Efekt komiczny był zatem łatwy do osiągnięcia. Szło jednak nie tylko o zabawę, do której w związku z tym publiczność była przygotowana, bez trudu rozszyfrowując zabieg zderzenia tego co poważne, uznane i niemal „święte” z tym, co trywialne, lekkie i niepoważne. Z drugiej strony bowiem w tej beczce ludycznego miodu nie zabrakło i odrobiny dziegciu. Była nim satyra na ówczesną Operę, krytykowaną za „bezmyślność, tępotę, banalność aktorską, reżyserską i dekoracyjną”<sup>viii</sup>. Można zatem powiedzieć, że dzieło Moniuszki nawet w formie kabaretowej wampuki *à rebours* raczej zyskało, znalazłszy dla siebie miejsce nie w wielkim gmachu warszawskiej Opery, teatru popadającego w finansowe tarapaty, lecz w Galerii Luxemburga, na scenie teatrzyku Qui Pro Quo. Ten, z właściwą kabaretowi dezynwolturą, skroił go na własną miarę, świadcząc o tym, iż Moniuszko jest nadal żywy i nie do pominięcia.

Teatrzyki tej doby czerpały także innego rodzaju korzyść z problemów opery warszawskiej, które na początku lat trzydziestych doprowadziły do jej zamknięcia. Wówczas to wielu śpiewaków operowych znalazło schronienia w

kabaretach i lekkich teatrach, by wspomnieć Ignacego Dygasa, Ninę Grudzińską, Stanisława Gruszczyńskiego<sup>ix</sup>. Wykonując „na poważnie” swój repertuar operowy, w którym znalazły się również i arie, i pieśni Moniuszki, niewątpliwie przyczynili się oni do rozpropagowania twórczości kompozytora u tych, którzy za melomanów nie uchodzili. Koneserom zaś i miłośnikom poważnego repertuaru czynili zadość. Dzięki kabaretom, a zwłaszcza Qui Pro Quo, „Kochanej starej budzie”, jak głosił hymn teatrzyku – spełniało się więc w pewnej mierze marzenie Moniuszki, by jego pieśni trafiły pod strzechy.

Trudno orzec, czy Moniuszko byłby równie zadowolony, widząc się w roli bohatera skeczy kabaretowych, które dały mu drugie, sceniczne życie. A po raz pierwszy pojawił się Moniuszko w skeczu autorstwa Juliana Tuwima, wystawionym w teatrze Qui Pro Quo, jak podaje Janusz Stradecki, pod tytułem *Chytry naród. Scena historyczna*<sup>x</sup>. Tenże skecz ,tyle że pod innym tytułem: *Czemu one tak szumią?* – znalazł się później w programie estradowym pt. *Qui pro Quo contra Morskie Oko*, zaprezentowanym w Sali PKiN w Warszawie w 1956 roku. Kilka lat później odgrzał go ponownie Kabaret Dudek, sygnując jeszcze innym tytułem, który brzmiał *Moniuszko u cenzora*. Choć rzecz cała dotyczyła cenzury dotyczącej artystów wszystkich epok, w zmieniających się tytułach różnie rozkładano akcenty. Postać Moniuszki umożliwiała każdą konkretyzację. W Qui Pro Quo w historycznym kostiumie dezawuowano pozór wolności w II Rzeczpospolitej, jakiej nie mógł w czasach zaborów, co zrozumiałe, zakosztować Moniuszko. Tworząc *Halkę*, miał tego świadomość, nakazując swemu libreciście Włodzimierzowi Wolskiemu łagodzenie scen, które mogłyby zostać uznane wówczas za niebezpieczne i wywrotowe. Kłopoty z cenzorem wymyślone przez Tuwima wprawilyby go pewnie w niemałe zdumienie, co doskonale odegrał w Dudku Wiesław Michnikowski, wcielający się w postać kompozytora. I z pewnością rozbawiłby go następujący dialog:

„Generał

(...)Albu tu: „szumią jodły na gór szczycie, szumią sobie w dal...” O, ja bardzo i bardzo proszę, żeby oni nie szumieli. Z szumu nieprzyjemności potem! Niech oni, powiedzmy, kołyszają się ! I kartinka ładna...pejzażowa...i spokój! - „Kołyszają się jodły na gór szczycie kołyszają się sobie w dal?! O!

Moniuszko

Ośmielam się zauważyć, Wasza Ekscelencjo, że wtedy rytm będzie zepsuty i słowa nie podłożą się pod muzykę.

Generał

A nu ich! A po co im się podkładać? Co ona podszewka, żeby ich podkładać?! He, he, he! Za to spokój i żadnych niebłagonadiożnych aluzji! (...)"

W neutralnych, zdawałoby się, politycznie scenach, w szumiących jodłach, Tuwim odkrywał drugie dno, kompromitując rzecz jasna cenzora. Pośrednio ukazywał także dramat Moniuszki – artysty zmuszonego do tworzenia w okowach cenzury najlepsze swe dzieła. Ujęta w ludyczny nawias scena historyczna śmieszyła, lecz jej satyryczny wydźwięk był bardzo wyraźny. Po II wojnie skecz nadal pozostawał aktualny, uświadamiał bowiem wykształcaną przez całe wieki umiejętność Polaków do posługiwania się mową ezopową, by zachować swoją niezależność. Opera Moniuszki stała się tej mowy najlepszym świadectwem, nie tylko przez temat i fabułę, lecz i muzykę. Jej znakiem był Moniuszko eksponowany w tytule Dudkowej wersji – artysta, który nie na emigracji, lecz w kraju, mimo obostrzeń cenzury zdołał stworzyć dzieło uznane za narodowe.

Innego Moniuszkę przedstawił w *Zielonej Gęsi* – w najmniejszym teatrzyku świata– Konstanty Ildefons Gałczyński. Z typową dla siebie przekorą w jednej z odsłon *Zielonej Gęsi* doprowadził do spotkania bohatera swego teatrzyku, niejakiemu Gzęgźółkę, z twórcą *Halki*. Moniuszko, choć obecny jedynie na portrecie w ciężkich ramach, niczym Kamienny Gość w *Don Giovannim* Mozarta przemawia do Gzęgźółki, a w finale zabija go, gdy obraz spada ze ściany prosto na głowę nieszczęśnika. Wszystkiemu winne szumiące jodły za oknem, które zostają ścięte przez Gzęgźółkę, gdyż przeszkadzają mu w pisaniu rozprawy historycznej. Scena, co typowe dla Gałczyńskiego, wprowadza Moniuszkę w świat absurdu i groteski. W świecie tym mistrz Stanisław jest strażnikiem porządku i ładu, obrońcą pamiątek narodowych, do których należy zaliczyć także szumiące jodły, świadkiem meandrów historii. Z powagą wieszczą i narodowego bohatera, mając za oręż znaki interpunkcyjne, on-kompozytor, wymierza z za grobu karę za ścięcie posadzonych przez siebie w głowie Polaków szumiących jodeł, oczywiście na

gór szczyt. Choć jodeł już nie ma, w ostatnich akordach sceny moc kompozytora nadal działa, działa też siła jego „majestatu”, objawiająca się w kończącym scenę morale:

„(...)„Za kpiny i złe czyny występny Gzęgźółka  
poniósł na oczach świata koniec zasłużony”

Galczyński posługując się w tekstach kabaretowych strategią podważania społecznych stereotypów, odbrażawiania narodowych bohaterów, nie oszczędził także Moniuszki, choć nie umniejszył znaczenia kompozytora w tworzeniu zbiorowej wyobraźni Polaków<sup>xi</sup>. Jej komponentami były nie tylko jodły, ale również *Miecznik* z innej, równie znanej wrywkowo opery Moniuszki. W wierszu zatytułowanym *Straszny Dwór*<sup>xii</sup> *Miecznik* schodzi z portretu, by przy świecy zaspokoić fizjologiczną potrzebę, a wszystko dzieje się w scenerii wymalowanej przez poetę słowem niczym muzyką, by zgodnie z kabaretową poetyką zderzyć grozę nastroju, pompatyczność stylu opisu ze zwykłością sytuacji. *Miecznik*, który tak straszy, jednych śmieszył, innych, z pietyzmem odnoszących się do opery, raczej oburzał, co zależało, jak się już rzekło, od odpowiednich kompetencji, a przede wszystkim – poczucia humoru, otwartości na purnonsens. Wierzyć należy, że Moniuszko, który miał poczucie humoru i to humoru kabaretowego, byłby ukontentowany tak wyszukaną zabawą.

Z kompetencjami bywa różnie. Nie dziwota więc, że współczesne kabarety, ważąc się na parodię, z rozwagą dobierają jej przedmiot. Na szczęście są jeszcze wśród nich i takie, które nie ograniczają się do wytworów kultury popularnej, ale sięgają czasem także do kanonu dzieł wielkich i uznanych. Podnosząc swej publiczności poprzeczkę, oferują zabawę cytatem, przeróbką, trawestacją, inspirując się także dziełami Moniuszki. Do grona kabareciarzy, którzy młodym ludziom o Moniuszce nie pozwalają zapomnieć, zaliczyć należy: zielonogórski kabaret *POTEM*, Czesława Jakubca i ...Artura Andrusa. Oślawione jodły ponownie zaszumiały w skeczu przygotowanym przez Potemowców pt. *Miłość, muzyka i krokodyl* autorstwa Władysława Sikory, korzystającego z cennych uwag Dariusza Kamysa<sup>xiii</sup>. Ten kawał dobrej muzyki, jak anonsował w zapowiedzi skeczu... Bogusław Kaczyński (dodatkowy



bohater), no bo któż by inny, był po prostu streszczeniem *Halki Moniuszki*, niezwykle upraszczającym, ale dla zabawy ilustrowanym kluczowymi scenami z udziałem: góralki, Jontka, Panicza i chłopów z głosami. Parodia, nie tyle dotykała wzorca, ile wyobrażeń, jakie ma o nim współczesny widz, kojarzący często narodową operę z szumiącymi jodłami i trójkątem miłosnym. Potemowcy postanowili ten fabularny wzorec wyśmiać, dopisując do kwestii bohaterów współczesne komentarze. I tak na przykład III Akt rozpoczyna pieśń chóru:

„Panicz Halki już nie kocha,  
Wolno mu, bo pan,  
Jontek pije, Halka szłocha,  
A jodły... bez zmian.”

Po wybrzmieniu tej chóralnej pieśni Halka wyznaje:

„Panicz łajdak, ja za to kretynka.  
I co teraz....chłopczyk, czy dziewczynka...?  
Nie mam ci ja po co żyć,  
Pójdę ja się utopić!”

W ten oto sposób w kabarecie bawiono się z Moniuszką, odnosząc się z estymą do skomponowanej przez niego muzyki, z dezynwolturą kpiąc z libretta. Podobnie potraktowano jedną z najpopularniejszych pieśni kompozytora sławną *Prząśniczkę*. Potemowcy na przykład, mając dość tradycyjnych wykonania pieśni, zaprezentowali nową jej aranżację i nowe słowa. Jako polifoniczna piosenka pt. *Prząśniczki* znalazła się ona w programie *Z Kolbergiem przez świat* i mogła być rozpoznana jako taka jedynie dzięki muzyce Moniuszki, kontrapunktowanej inną kompozycją mistrza, i dzięki pierwszej frazie. Ot, muzyczny żart, dla odświeżenia i ucieczki przed sentymentalnością.

Podobną strategię zastosował także Czesław Jakubiec, prezentując *Prząśniczkę* jako utwór na tenora solo z towarzyszeniem obwoluty foliowej. Nowe słowa piosenki, które brzmiały:

„W pociągu pośpiesznym siedzieli podróżni  
blisko obok siebie, ale tacy różni  
Pędzi, pędzi pociąg  
para bucha buch,  
ten ma większą szansę, kto ma większy brzuch (...)”<sup>xiv</sup>

znakomicie korespondowały z muzyką, a nowa jej fabuła i aranżacja, nie wyłączając elementów rapu, dowiodły uniwersalności melodii, która wszystko zniesie i przetrzyma każdy kabaretowy eksperyment.

Te poszukiwania obecności Moniuszki w kabarecie można by zakończyć pointą, którą wypowiedziało samo życie kabaretowe. Na najnowszej płycie Artura Andrusa – miłośnika i twórcę kabaretowego w jednej osobie, noszącej tytuł *Cyniczne Córy Zurychu* znajduje się bowiem utwór, w którym niczym w soczewce odbija się wkład Moniuszki w rozwój kabaretowej sztuki. Utwór pt. *Twarz Moniuszki* to pieśń chóralna, odwołanie w tytule do kompozytora jest więc ze wszech miar uzasadnione, wszak był on mistrzem w wykorzystaniu chóru w dziełach operowych<sup>xv</sup>. Cytaty muzyczne, a zwłaszcza finałowy mazur z opery *Straszny Dwór*, brzmią nad wyraz wdzięcznie, potwierdzając znaczenie Moniuszki jako wielkiego kompozytora. Tytuł pieśni oraz jej treść odsyłają natomiast do roli Moniuszki jako dyrektora teatru operowego. W tak muzycznie zaaranżowanym świecie rozgrywa się prawdziwie operowy dramat związany z konfliktem między tenorem a chórzystami, którego głównym arbitrem jest rzecz jasna najlepiej w stosunkach „operowych” rozeznany mistrz Stanisław. Jak to już wprzód bywało, obserwuje on współczesny świat z portretu, zdając się nie tylko cierpliwie znosić i rozumieć zawođenje chóru mieszanego „cosa nostra jego mać”, ale i wspierać swych chórzystów, którzy ranią jego portretem znienawidzonego tenora. Kończące pieśń fragmenty z mazura, zdają się łagodzić wszelki dramat i łagodzić obyczaje. Gdyż:

„(...) Muzyka to cudo cieszy po i wzruszy  
 Nie da nas o władnąć nudą Ona rajem duszy  
 To uczucie małuje to w nas zapał budzi  
 Ona uszlachetnia ludzi z nią rozkoszy czas”

Taka muzyka nie tylko może rozbrzmiewać w operze, może także z powodzeniem być impulsem kabaretowej zabawy. Wierzyć jedynie należy, że poczucie humoru, które objawiło się w berlińskich czasach, nie opuściłoby Moniuszkę i dzisiaj, gdyby przyszło mu oglądać nawet tylko z portretu tego rodzaju kabaretowe produkcje, do których tak udatnie się przyczynił.

- 
- <sup>i</sup> Cyt. za: N. Drucka, *Stanisław Moniuszko. Życie i twórczość*, Warszawa 1976, s.64-65.
- <sup>ii</sup> T. Boy-Żeleński, *O szopce krakowskiej „Zielonego Balonika”*, (w:) tenże, *O Krakowie*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973, s.490.
- <sup>iii</sup> T. Boy-Żeleński, *Słówka*, wstęp i wyb. T. Weiss, Wrocław 1988, s. 277-278.
- <sup>iv</sup> T. Boy-Żeleński, *Szopki krakowskie „Zielonego Balonika”. Uzupełnienia*, Warszawa 1992, s.70.
- <sup>v</sup> Por. A. Wypych-Gawrońska, *Muzyka w kabarecie – funkcje kulturowe i komunikacyjne na przykładzie pierwszych polskich kabaretów*, [w:] *Jaki jest kabaret?*, od red. D. Fox, J. Mikołajczyka, Katowice 2012, s. 55-68.
- <sup>vi</sup> Por. T. Mościcki, *Kochana Stara Buda. Teatr Qui Pro Quo*, Łomianki 2008, s. 120-122. Autor wręcz nazywa opisywany kabaret „Małą Filharmonią”, gdyż nierzadko rozbrzmiewały w nim utwory muzyki poważnej, by wymienić kompozycje Paderewskiego i Lutosławskiego, s. 146-147.
- <sup>vii</sup> T. Żeleński- Boy, *Premiera w „Qui Pro Quo”*, [w:] tenże, *Flirt z Melpomeną. Wieczór siódmy i ósmy*, *Pisma*, t.22, Warszawa 1964, pod red. H. Markiewicza, s.597.
- <sup>viii</sup> ski [J. Sokolich-Wroczyński], „Rzeczpospolita” 1929, nr 20.
- <sup>ix</sup> O relacjach między operą i operetką a kabaretem szerzej w: D. Fox, *Karety i rewie międzywojennej Warszawy. Z prasowego archiwum Dwudziestolecia*, Katowice 2007, s.231-238.

---

<sup>x</sup> J. Tuwim, *Chytry naród. Scena historyczna*, [w:] tenże, *Cyganka oraz inne satyry i humoreski prozą, teksty kabaretowe i aforyzmy*, wyb. i oprac. T. Januszewski, Warszawa 2011, s.109-113.

<sup>xi</sup> Przekonuje o tym utwór Gałczyńskiego *Stadnina im. Stanisława Moniuszki, czyli cierpienia młodego emigranta*. Odwołanie w tytule do Moniuszki wzmacnia wyrażone przekonanie autora, że człowiek powinien dzielić dobrą i złą dolę ze swoim narodem i swoją ziemią. Kompozytor staje się poniekąd wzorcem takiej postawy. Por. M. Stępień, *Liryka, liryka i...polityka, albo Konstanty Ildefons Gałczyński w roli Stańczyka*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t.2, pod red. A. Kulawika i J. S. Ossowskiego, Kraków 2005, s.714.

<sup>xii</sup> K. I. Gałczyński, *Straszny Dwór*, [w:] Tenże, *Poezje*, T.1., Warszawa 1979, s. 28-29.

<sup>xiii</sup> W. Sikora, *...nie tylko kabaret POTEM*, Wrocław 1998, s. 88-89.

<sup>xiv</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HwShR3JzbVs> (data dostępu: 28.11.2016)

---

dr Agnieszka Prymak-Sawic\*

## **Stanisław Moniuszko i Józef Ignacy Kraszewski wśród pytań o narodowy kształt kultury**

\*Agnieszka Prymak-Sawic – kustosz w Dziale Bibliografii Lubelszczyzny i Wiedzy o Regionie WBP im. Hieronima Łopacińskiego, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa

Postawię Stanisława Moniuszkę i Józefa Ignacego Kraszewskiego wśród tytułowych pytań o narodowy kształt kultury. Bezpośrednią inspiracją (o może raczej słuszniej byłoby określić moje intencje mianem pobudek, a nawet imperatywów?), zatem bezpośrednim imperatywem, do takiego sformułowania tematu była dla mnie lektura tygodnika „Do Rzeczy”. Nadmienię od razu, że była to lektura okazjonalna, nie jestem jego stałą czytelniczką – w tymże piśmie ukazał się jednakże artykuł poświęcony Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego, a konkretnie obchodom Roku Stanisława Moniuszki. Artykuł w internetowym wydaniu z poniedziałku 3 czerwca nosi tytuł *Moniuszko w rytmach samby. Tak Lublin obchodzi rok poświęcony kompozytorowi*. Tekst sam w sobie jest zupełnie neutralny politycznie, co muszę mocno uwydatnić: referuje się w nim pokrótce jak będą przebiegać obchody Roku Moniuszkowskiego w Bibliotece oraz zachęca do uczestnictwa w nich, wykorzystując w tytule niczym chwyt marketingowy „rytmy Samby”, dość przecież odległe od tradycyjnych konotacji z muzyką Moniuszki.

---

„Rytmy Samby” chwyciły, ale jak! Lektura internetowego wydania tygodnika, a konkretnie jego forum, gdzie każdy czytelnik może się swobodnie wypowiadać, wprowadziła mnie w rodzaj szoku, który może i byłoby milczącym osłupieniem, gdyby nie okoliczność, że mam zaszczyt wziąć udział w tej konferencji. Postanowiłam zatem nie dać się ani osłupieniu, ani szokowi i wypowiedzieć się na forum publicznym, podpisując się imieniem i nazwiskiem pod wyrażonymi opiniami, czego oczywiście nie robią anonimowi internetowi autorzy zajmujących nas wpisów. Oto zaś dwa z nich, moim zdaniem najciekawsze, którymi chcę otworzyć dyskusję nad kształtem narodowej kultury: „To koniec Polski. Samba to satanistyczny taniec plemion Ameryki południowej. Widać trzeba Polakom zdaniem ministerstwa kultury uczyć się indiańskich tańców, żeby rozbawić żydowskich panów na wizytacji majątków”; drugi krótki wpis jest w formie pytania: „A będzie też w wykonaniu kozaków siczowych?<sup>1</sup>” To wszystko w nawiązaniu do latynoskich i jazzowych aranżacji muzyki Stanisława Moniuszki.

W sumie to dziękuję autorom ww. wpisów za to, że nieco wytrącili moją refleksję na temat związków Moniuszki i Kraszewskiego z typowych w takich okolicznościach okowów stylu naukowego. Dzięki nim może też rozproszymy nieco narodową celebry, a ona czasem nas dusi jak przyciasny służbowy garnitur, który zakładamy jednako stosownie do sytuacji? Podeliberować więc zamierzam nad kształtem narodowej kultury w wieku XIX i jej dziedzictwem w wieku XXI. A że dziedzictwo to wciąż jest aktualizowane, jako żywo dowodzą przytoczone wpisy czytelników tygodnika „Do Rzeczy”.

Kraszewski i Moniuszko – spadkobiercy idei jagiellońskiej – twórcy z romantycznego plemienia, krajanie, Polacy z Litwy i Podlasia swój akces do kultury narodowej wyrażali zupełnie inaczej niż przywoływani na wstępie tego wystąpienia internetowi czytelnicy. Obydwaj z natury poważni i wsłuchujący się w potrzeby odbiorców, na pytanie „a będzie też w wykonaniu kozaków siczowych?” bez złośliwości i z ochotą odpowiedzieliby zapewne, że TAK, ŻE BĘDZIE! Dlaczego? Bo dla nich heterogeniczność kultury narodowej była

aksjomatem, nie potrzebujących uzasadnień. Należy także uwydatnić, że dla współczesnych nam kulturoznawców, badających wzorce polskiej kultury narodowej XIX, to właśnie jej wieloetniczność była jedną z cech podstawowych. A opisuje się ją w literaturze przedmiotu poprzez metaforę jarmarku:

*Kultura polska pozostanie więc w takim ujęciu eklektycznym zlepkiem i tak właśnie jako barwne targowisko, powinien ją opisać historyk (...) Ten model jarmarku zdaje się – przynajmniej dla XIX wieku – wysoce realistyczny, a jest nadto bliski sercom tych wszystkich, którzy w kulturze cenią właśnie heterogeniczność, różnorodność idiomatyczną, wielość gwar, obyczajów i stylów, nie dających się posegregować według życzeń nacjonalistycznej antropologii – pisał Jerzy Jedlicki w szkicu pt. *O narodowości kultury*<sup>2</sup>.*

Przechodząc od opinii wyrażonych w tygodniku „Do Rzeczy” do rzeczy, czyli właściwego celu mojego wystąpienia, stwierdzam, że to właśnie w ten otwarty na „inność” sposób postrzegali twórczość Kraszewskiego i Moniuszki ludzie XIX wieku, a ów pryzmat dominuje także we współczesnej refleksji naukowej, a także w powszechnym odbiorze ich dzieł u naszych sąsiadów zza północno-wschodnią granicą, tak niegdyś, jak i współcześnie.

Popatrzmy zatem, jak znamienne w roku 1879 uczcili jubileusz pięćdziesięciolecia twórczości literackiej Józefa Ignacego Kraszewskiego obywatele guberni mińskiej – uznali go za duchowego „brata” Mickiewicza i Moniuszki i najwdzięczniejszego „syna” ziemi litewsko-białoruskiej:

*Ziemia (...) na której się urodził potężny wieszcz [Mickiewicz], wielki śpiewak „Soplicowa” i „Konrada”, ziemia, do której synów się liczy [Moniuszko] twórca „Mildy” i „Widm” umie dostatecznie ocenić wielkość Twych zasług i czuje głęboko jak wiele Ci dłużna. – O Mistrzu nasz! Bracie najdroższy! Braknie nam wyrazu właściwego dla określenia tego uczucia, jakim ku Tobie palamy* <sup>3</sup>.

---

Twórczość Moniuszki, Kraszewskiego, Mickiewicza i wielu, wielu innych – stanowi wspólne dziedzictwo narodów wchodzących w skład Wielkiego Księstwa Litewskiego i wciąż inspiruje, także badaczy zza północno-wschodniej granicy, co udokumentujemy krótko, powołując się na współczesne prace naukowe z niegdysiejszych „prowincji” I Rzeczypospolitej. Zachar Szybieka w *Historii Białorusi 1795 – 2000* sytuuje Kraszewskiego w gronie polsko-litewsko-białoruskich twórców obok m.in. Stanisława Moniuszki, Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego, Władysława Syrokomli, Adama Honornego Kirkora czy braci Eustachego i Konstantego Tyszkiewiczów<sup>4</sup>. Dodajmy, iż ze wszyscy ww. intelektualiści międzypowstaniowi utrzymywali ze sobą rozległe kontakty kulturalno-oświatowe, nie tylko listowne. Przywołajmy też głos ze współczesnej z Białorusi – w jednym z czasopism naukowych czytamy, że redagowane przez Kraszewskiego pismo „Athenaeum” stało się dla młodego narodu „wartościowym źródłem do historii kultury artystycznej kraju (...) obrazem życia duchowego litewsko-ruskiej prowincji”<sup>5</sup>. Ukraiński badacz Władimir Wasilenko koncepcję swej monografii pt. *Kraszewski w Imperium Rosyjskim*, wydanej w języku rosyjskim w roku 2002, buduje na zdeklarowanej we wstępie koncepcji „wielowymiarowości”, która to zdaniem badacza najpełniej określa specyfikę szerokich kontaktów pisarza „o charakterze polidialogu z przedstawicielami innych kultur narodowych”. Pisał Wasilenko o życiu i twórczości Kraszewskiego w tejże przedmowie:

*(...) pół stulecia minęło [pisarzowi] na ziemiach granicznych litewskich i polskich (...) na swego rodzaju pograniczu, którego różnorodność wpływała na specyficzny układ tutejszego życia, a z drugiej strony sprzyjała wytworzeniu zrównoważonego podejścia do „swojego” i „obcego”, bez którego nie do pomyślenia jest prawdziwy humanizm w jego rzeczywistym kształcie. Oto dlatego w artystycznej działalności Kraszewskiego zamyka się nadzwyczajnie szerokie i różnorodne spektrum problemów, wychodzących daleko poza ramy jednej narodowej literatury, pozwalających dostrzec prawdziwe współdziałanie narodowo-kulturalnych dążeń sąsiadujących ze*



---

*sobą narodów, i – co za tym idzie – (...) duchowego bytu tego regionu czasu głębokiego kryzysu ustroju feudalno-pańszczyźnianego*<sup>6</sup>.

Moniuszko i Kraszewski na Litwie i Białorusi byli (i są nadal) otaczani niemal kultem. Aby rozwikłać zagadkę tej popularności należy skłonić się do poszukiwań interdyscyplinarnych, zwłaszcza na gruncie socjologii kultury, społecznych uwarunkowań odbioru, politologii i historiozofii. Bardzo inspirujący okazuje się kontekst społeczny. Ów trop potwierdza również najnowsza refleksja politologiczna, w świetle której ci związani z pograniczem litewsko-białoruskim artyści jawią się jako nowy typ patrioty, jedni z tych ostatnich obywateli Wielkiego Księstwa Litewskiego, którzy dysponowali – jakby to określił Wojciech Olszewski w swojej książce pt. *Patriotyzm i tolerancja. Nurt humanistyczny w polskiej myśli etnologicznej do drugiej wojny światowej wobec procesów etnicznych na Kresach* (Toruń 2001) „współczynnikiem humanistycznym”, pozwalającym na wnikliwą ocenę wspólnej przeszłości, dokonywaną bez zastosowania kryterium „wyścigu kultur” i schematów historiozoficznego myślenia o inklinacjach mitotwórczych, zwłaszcza spod znaku konserwatywnego modelu polskości. Krzysztof Grygajtis w wyczerpującej i obszernej publikacji politologicznej *Polskie idee federacyjne i ich realizacja w XIX i XX wieku* sporo miejsca poświęca ich statusowi w kulturze „narodów pobratymczych” i wpływowi ich twórczości na świadomość narodową<sup>7</sup>. Politolog przypisuje Kraszewskiemu siłę kreacji „nowego modelu patrioty”, który po powstaniu styczniowym oscylował w kierunku demokratyzacji kultury:

*Twórczość pisarza, pełna potępienia dla tych, co zgubili Polskę, dostrzegająca krzywdę społeczną warstw najuboższych, walcząca o moralność w historii i w ludzkim postępowaniu, kreowała nowy wzorzec patrioty – człowieka światłego, znajdującego blaski i cienie swych ojczystych dziejów, osobowości wrażliwej moralnie i kochającej swój kraj*<sup>8</sup>.

---

Jak to się stało, że pod koniec XIX i na początku XX wieku Kraszewski i Moniuszko stali się ważnymi postaciami dla litewskiego ruchu odrodzenia narodowego, na Litwie honorowano ich także wtedy, gdy szalał już stricte etniczny nacjonalizm? Litwini etniczni do dziś żywią pewną urazę do Polski, oskarżając ją o tak zwane „grabieże”, twierdzą oni, że Polacy „skradli” Litwie Mickiewicza, Syrokomlę, Moniuszkę i Kościuszkę.

Stało się tak dlatego, że wszyscy ci Polacy w swej działalności artystycznej w dobie budzącej się pod koniec XIX i na początku XX wieku świadomości narodowej tworzyli w duchu sztuki rodzimej, lokalnej, akcentując kulturową i społeczną odmienność swych ziem względem innych części przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Status Kraszewskiego i Moniuszki jest zaś w kulturze litewskiej wyższy niż pozycja Mickiewicza, w twórczości którego dominowała jeszcze dawna Polska szlachecka. Kraszewski i Moniuszko to romantycy krajowi, ich twórczość staje się bardziej demokratyczna, ich Polska – drobnoszlachecka i chłopska, więc na drodze ewolucji tożsamości narodowej w dalszej kolejności także litewska, białoruska i ukraińska.

W pierwszym numerze pionierskiego periodyku demokratyzującej się Litwy („Aušra” 1883, nr 1) Jurgis Mikšas zamieścił egzaltowaną recenzję *Anafielas*, zaliczając heroiczny poemat Kraszewskiego do kanonu pism świętych i skarbów narodowego relikwiarza litewskiego: „ (...) dzieło to jest tym dla Litwinów, czym dla Greków *Iliada* i *Odyseja*, dla Rzymian *Eneida*, dla Żydów *Stary Testament*, a dla chrześcijan *Nowy Testament*”<sup>9</sup> - emfaticznie recenzował epos ideolog narodowy, czyniąc zeń tym samym swoisty „elementarz litewkości” dla poszukującego swej tożsamości od wieków bezpaństwowego narodu. Muzykę do *Witoloraudy* – pierwszego tomu eposu Kraszewskiego napisał zaś Stanisław Moniuszko, wielokrotnie się podczas pracy konsultując z nim listownie. Moniuszko dokonał twórczej adaptacji jej motywów, a sama kantata pt. *Milda* wraz z jego bardzo popularnym *Śpiewnikiem domowym* trafiła do litewskich szlacheckich dworów, a może i nawet chłopskich chat.

---

Józef Ignacy Kraszewski był zapalonym lituanistą i autorem ponad stu prac, tak literackich, jak i naukowych oraz publicystycznych, poświęconych ukochanej Litwie. Jego śladem ruszył również na Żmudź – najbardziej litewską, tj. chłopską część Litwy – Moniuszko. W obszarze ich zainteresowań folklorystycznych znajdowała się muzyka ludowa ziem litewsko-białoruskich, która zainspirowała Kraszewskiego do skomponowania kilku własnych utworów na fortepian, nawiązujących do linii melodycznej lokalnego folkloru. Jego etnograficzną pasję potwierdza także studium *Dajnos. Pieśni litewskie*, ukończone w styczniu 1844 w Gródku i wkrótce opublikowane na łamach „Athenaeum” [1844, t. 2, s. 137-201, potem praca została dołączona do monografii *Litwa. Starożytne dzieje (...)* w tomie 1.]

„Forma i styl wybranych rodzajów litewskiej muzyki ludowej (dajn i raud) z powodzeniem zostały przetransportowane na język literatury w trylogii poetyckiej *Anafielas*. Muzyczny żywot epopei zapewnił Stanisław Moniuszko, komponując trzy piosenki Romussy z Witoloraudy (*Hola ptaszki, hola zwierzę, O, sama nie wiem, Oj, polecę ja daleko*), pieśń družek (Inc. *Biedna, biedna dziewczyno!*) i pięć *Pieśni pogrzebowych* z Witoraudy (kompozycje te weszły do drugiego wydania z roku 1846) (...) Muzyczne wsparcie Moniuszki niewątpliwie przedłużało żywot poematu *Anafielas* w pamięci odbiorców, a sam Kraszewski odwdzieczył się kompozytorowi, wprowadzając jego postać do swoich powieści: piosenkę Moniuszki śpiewały panny Czepińskie [*Ada. Sceny i charaktery z życia powszedniego*, t. 1, W: *Dzieła. Powieści obyczajowe*, oprac. W. Wygaś-Fiałkowska i J. Grodzicka, Kraków 1967, s. 134], zaś w powieści współczesnej *Ładny chłopiec* panna Leonia nuci ze śpiewnika „jedną z piosenek niezapomnianego litewskiego śpiewaka” [*Ładny chłopiec. Powieść współczesna*, red. M. Zięba, W: *Dzieła. Powieści obyczajowe*, red. I. Krzyżanowski i inni, t. I, Kraków 1976, s. 132.] [10](#).

Utworky muzyczne Stanisława Moniuszki i dzieła literackie Józefa Ignacego Kraszewskiego trafiły w społeczny horyzont oczekiwań odbiorców<sup>11</sup> z ziem litewsko-białoruskich (w pewnej mierze też z ukraińskich), a dokonywana przez tychże odbiorców recepcja dowodzi, iż można rozpatrywać te często zapomniane przez polską historię kultury dzieła w pespektywie „długiego

---

trwania”<sup>12</sup> bez względu na to, że nie zawsze prezentują najwyższy kunszt artystyczny.

<sup>1</sup> Zachowano oryginalną pisownię.

<sup>2</sup> Jedlicki Jerzy, *O narodowości kultury*, W: *Przemiany formuły polskości w drugiej połowie XIX wieku*, red. Jerzy Maciejewski, Warszawa 1999, s. 10-11.

<sup>3</sup> *Adres obywateli guberni mińskiej*, W: tamże, s. 138.

<sup>4</sup> Z. Szybieka, *Historia Białorusi 1795 – 2000*, przeł. H. Łaszkiwicz, Lublin 2002, s. 85.

<sup>5</sup> A. G. Lisow, *Czasopismo „Athenaeum” J. I. Kraszewskiego jako źródło historii artystycznej Białorusi*, „Wiesnik Witebskaga Dżiarżaunaga Uniwersyteta” 1998, nr 2 (8), s. 23; tłumaczenie: A. P.-S.

<sup>6</sup> W. Wasilenko, *Kraszewski w Imperium Rosyjskim 1812 – 1863 – 1917*, Seria: Filologia Rosyjska, Poznań 2002, s. 8; tłumaczenie: A. P.-S.; por. tenże, *Ukraińskim tropem Kraszewskiego*, W: *Kraszewski – pisarz współczesny*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1996, s. 223-230.

<sup>7</sup> K. Grygajtis, *Polskie idee federacyjne i ich realizacja w XIX i XX wieku*, Częstochowa 2001, s. 23 – 29.

<sup>8</sup> Tamże, s.25, podkreślenia: A. P.-S.

<sup>9</sup> Cyt. za: H. Bursztyńska, *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Katowice 1982, s. 155.

<sup>10</sup> Por. Inesa Szulska, *Litwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 2011, s. 55-57.

<sup>11</sup> Por. Handke R., *Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*, W: *Problemy odbioru i odbiorcy. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1977, s. 93-104.

<sup>12</sup> M. Maciejewski, *Literatura w perspektywie długiego trwania*, W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 139-146.



