



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Mitotwórcze narracje moniuszkowskie

Author: Maja Drzazga-Lech

Citation style: Drzazga-Lech Maja. (2019). Mitotwórcze narracje moniuszkowskie. W: K. Heska-Kwaśniewicz, J. Januszewska-Jurkiewicz, E. Żurawska (red), "Między Śląskiem a Wileńszczyzną" (S. 175-189). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Mitotwórcze narracje moniuszkowskie*

Stanisław Moniuszko urodził się 5 maja 1819 roku w majątku Ubiel w obwodzie mińskim, na terenie dzisiejszej Białorusi. Swoje dorosłe życie, aktywne w działalność kompozytorską spędził w Wilnie (18 lat) i w Warszawie (14 lat), gdzie zmarł 4 czerwca 1872 roku. Kompozytor z Wilnem związany był w szczególności sposobem, zarówno ze względów prywatnych jak i zawodowych. To podczas pobytu w tym mieście w 1836 roku poznał swoją przyszłą żonę Aleksandrę Mueller. Pierwsze dokumenty osobiste, w których kompozytor zwerbalizował swoją identyfikację z Wilnem, pochodzą z lat 1837–1838. Związane są z wyjazdem Moniuszki do Berlina, gdzie w latach 1837–1840 uczył się harmonii, kontrpunktu, instrumentacji i dyrygentury u Karla Rungenhagena, dyrektora Towarzystwa Muzycznego „Singakademie”. Już w trakcie podróży do Berlina, zatrzymawszy się w Królewcu, kompozytor wysłał do wybranki swojego serca list, którego treść świadczy o jego stosunku do Wilna:

[...] Tu każdy na mnie spogląda z ukosa, zimno do mnie przemawia i gniewa się, że nie rozumiem po niemiecku. Jakże więc miło wspomnieć, że jest kędyś istota, która i język mój i serce rozumie! Im dłużej będę doświadczać tego rodzaju nieprzyjemności, tym częściej westchnę po Tobie; a gdy czas mego pobytu będzie miał się ku końcowi, jakże swobodnie odetchnę coraz bliżej będąc Wilna! [...]¹.

* Artykuł w syntetycznej formie prezentuje temat rozwinięty w mojej dwutomowej monografii: *Śląski Moniuszko. Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne* (T. 1: *Tożsamość narodowa i muzyka. Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę Stanisława Moniuszki za życia kompozytora i w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku*. Katowice 2018; T. 2: *Mitotwórcze narracje moniuszkowskie w górnośląskiej kulturze* [w druku]).

¹ List nr 14. Do narzeczonej. Królewiec 12/24.09.1837. W: *Listy S. Moniuszki*. Opr. W. RUDZIŃSKI, M. STOKOWSKA. Kraków 1969, s. 42.

Jest to nie tylko wypowiedź listowna o wydźwięku osobistym, skierowana do ukochanej, ale również dokument świadczący o tym, że Wilno staje się ważną przestrzenią dla kompozytora – miejscem, które w znaczący sposób ukształtowało treść tego, z czym identyfikował się jako swoją ojczyzną prywatną. Wilno to synonim tego, co swoje, bliskie, znane, to symboliczna przestrzeń domowa, do której chce się powrócić za każdym razem, gdy doświadcza się obcości. Potwierdza to fakt, że po powrocie z Berlina i ślubie z Aleksandrą Mueller w 1840 roku, Stanisław Moniuszko właśnie w Wilnie zamieszkał wraz z rodziną i podjął pracę w zawodzie muzyka. Kompozytor został prywatnym nauczycielem gry na fortepianie, organistą w kościele św. Jana i organizatorem życia muzycznego w Wilnie. Przy kościele św. Jana zorganizował amatorski zespół chóralny, doraźnie powoływał również orkiestrę działającą na zasadach społecznych, dzięki czemu przygotował wykonanie takich dzieł jak *Requiem* W.A. Mozarta oraz fragmenty oratoriów *Stworzenie Świata* J. Haydna i *Św. Paweł* F. Mendelssohna-Bartholdy'ego. Były to bardzo istotne działania o charakterze umuzykalniającym. Dzięki zaangażowaniu w nie, Wilno odegrało ważną rolę w procesie stawania się przez S. Moniuszkę narodowym twórcą. To w Wilnie kompozytor rozpoczął pracę nad operą *Halka* – dziełem, wokół którego już za życia kompozytora zaczęto tworzyć mitotwórczą narrację, legendę moniuszkowską.

Pierwsza listowna wzmianka o 2-aktowej wersji *Halki* pochodzi z 17/29 grudnia 1846 roku. Twórca informuje, że z ukończeniem pracy nad tą operą wiąże nadzieję wyjazdu do Warszawy, gdzie będzie zabiegał o jej wystawienie. Do zorganizowania warszawskiej premiery 2-aktowej *Halki* nie doszło jednak w 1848 roku. Sprzeciwiła się temu dyrekcja teatru ze względu na zbyt ostry wydźwięk społeczny opery. Wówczas w dziele tym wyeksponowano antagonizm społeczny pomiędzy warstwą chłopską a szlachecką, charakterystyczny dla feudalnego systemu społecznego. Dramat góralki *Halki* porzuconej przez ukochanego szlachcica Janusza, który żeni się ze szlachcianką odczytywano w kontekście rabacji galicyjskiej z 1846 roku. Niemocy warszawskiego zespołu artystycznego kompozytor przeciwstawił w jednym ze swoich listów chęć i zapal amatorskich muzyków z Wilna, którzy zorganizowali estradową premierę tej opery:

[...] powiadają ludzie, że cały drugi akt ma być bardzo doskonały – a uczucie po wysłuchaniu całości [...] jakies straszne, niespokojne i zacierające się z wolna, jak gdyby po szczęśliwym przebyciu groźnej katastrofy².

W liście, który jest znacznie dłuższy S. Moniuszko akcentuje swoje przywiązanie do wileńskości, funkcjonującej jako ojczyzna prywatna. Narodowość,

² List nr 95. Do Józefa Sikorskiego. Wilno 24.01.1848. W: *Listy S. Moniuszki...*, s. 127.

do której kompozytor odnosi swoją pierwszą operę jest tutaj rozumiana tak, jak w okresie przed zaborami, czyli jako przymiot Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a więc ojczyzny zrzeszającej nie tylko polską, ale również ukraińską i litewską ziemię. Należy podkreślić, że w Wilnie miało miejsce również sceniczne wykonanie tej opery w 1854 roku. Doświadczenie wileńskości, rozumianej przez kompozytora jako miejsce zamieszkałe przez współziomków, dzięki którym można i dla których warto realizować pasję kompozytorską, było istotnym etapem w procesie stawania się przez Stanisława Moniuszkę polskim twórcą narodowym.

Pierwsze treści podnoszące Moniuszkę nie tylko do roli społecznej kompozytora, ale również do roli narodowego twórcy w muzyce występują w jego listach z lat 1848–1850. Bycie kompozytorem przejawiało się w wypełnianiu obowiązków charakterystycznych dla tego zawodu, które Stanisław Moniuszko przyswoił i przyswajał w trakcie socjalizacji wtórnej, natomiast proces stawania się narodowym twórcą polegał na stopniowym odkrywaniu narodowych i patriotycznych funkcji, które jego twórczość i osoba może pełnić w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej wspólnoty jego narodowej przynależności, zarówno w wymiarze ojczyzny prywatnej jak i ideologicznej. W latach 1848–1858 Moniuszko był już w pełni ukształtowanym kompozytorem, ale był to dopiero pierwszy etap przyswajania sobie przez niego roli społecznej narodowego twórcy w muzyce. Korespondencja kompozytora z 1849 roku wskazuje na silne wrażenie, jakie zrobiła na nim podróż do Petersburga. Znamienne, że mające wówczas miejsce spotkanie Stanisława Moniuszki z rosyjskim kompozytorem Aleksandrem Dargomyżskim uaktywniło jego proces stawania się twórcą narodowym, na co wskazuje słynny fragment listu:

[...] wszystkie kompozycje krajowe ani cienia mojej Halki niegodne. Te słowa i sam słyzałem, i wiele osób mówiło mnie, [...] [o A. Dargomyżskim S. Moniuszko pisał – M.D.-L.]. Jest to człowiek młody – wozażował – był dłuższy czas w Paryżu, wszędzie najlepiej przyjmowany, jak świadczą o tym wiarygodne gazety zagraniczne, napisał wielką operę Esmeralda, która w Moskwie z entuzjazmem była przyjęta. – Taki to człowiek sprzyja mnie jak rodzonemu bratu [...]³.

Przytoczony fragment wskazuje na to, że w interakcji z rosyjskim narodowym twórcą operowym S. Moniuszko uwypukla swoją rolę jako twórcy *Halki*. Jego pierwsza opera urosła do rangi najważniejszego i najbardziej wartościowego dzieła krajowego, co wskazuje na rodzącą się świadomość kompozytora, że za jej sprawą może on pełnić rolę narodowego twórcy w muzyce. Kon-

³ List nr 104. Do Marii Mueller. Petersburg, 03.1849. W: *Listy S. Moniuszki...*, s. 139.

frontacja z twórczością rosyjskiego kompozytora, jednego z założycieli Wielkiej Piątki, powoduje, że w Moniuszce zachodzi proces uświadomienia sobie artystycznej i narodowej wartości swojej pierwszej opery. Dzięki temu porównuje dwóch kompozytorów, przedstawicieli dwóch narodów słowiańskich, do rodzonych braci.

2-aktowa *Halka* nie była jedynym motywem procesu stawania się przez Stanisława Moniuszkę narodowym twórcą w muzyce. W stopniowym przyjmowaniu tej roli społecznej miało miejsce ustosunkowywanie się kompozytora do czynionych na łamach prasy porównań jego osoby do Fryderyka Chopina, do doniesień o recepcji jego dzieł (chłonięciu przez warstwy mieszczańskie i szlacheckie kolejnych tomów jego *Śpiewników domowych*), do informacji o odbiorze jego kantat o tematyce litewskiej i do reakcji publiczności na 4-aktową wersję *Halki* i kolejne opery, w tym *Hrabinę* i *Straszny Dwór*, wskazujące na to, że dzieła te są odbierane przez publiczność jako symbol polskości. Również pogrzeb Stanisława Moniuszki, który odbył się w 1872 roku w Warszawie miał cechy pogrzebu narodowego wieszczą, o czym świadczą zarówno tłumnie zgromadzona na nim ludność jak i opisujące to wydarzenie doniesienia prasowe, w których określano tę uroczystość jako manifestację patriotyczną.

W dalszej części zobrazowano jak polski twórca narodowy został zaadaptowany do kultury śląskiej. Celem pracy jest uświadomienie, że w XX-wiecznym górnośląskim procesie recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, zwłaszcza opery *Halka* nie tylko wykorzystano wypracowane wcześniej narzeczania moniuszkowskie, ale również wypracowano typowo śląskie, w tym śląsko-wileńskie motywy.

Stanisław Moniuszko jako ikona polskiej tożsamości kulturowej na Górnym Śląsku

Górny Śląsk stracił łączność z państwem polskim w XIII wieku, gdy Król Kazimierz Wielki oddał te ziemie pod panowanie dynastii czeskiej. Na przestrzeni wieków zmieniała się przynależność państwowa tego regionu, co spowodowało, że kultura śląska nabrała cech kultury regionu pogranicza. W jej ramach, zwłaszcza na płaszczyźnie kultury ludowej, miała miejsce transmisja polskości. Najstarsze pisemne wzmianki o polskim śpiewie chóralnym na Górnym Śląsku pochodzą z 1849 roku z Piekar i związane są z kultem maryjnym. W drugiej połowie XIX wieku na przynależnym do Austro-Węgier Śląsku Cieszyńskim zrzeszanie się zespołów śpiewających było dozwolone aktem prawnym. Na rządzone przez państwo pruskie obszarze Górnego Śląska, gdy urzędnicy udowodnili prowadzenie na spotkaniach chóru działalności propolskiej, dochodzi-

ło do wydawania wyroków sądowych na działaczy, dyrygentów⁴, szczególnie w okresie Kulturkampfu. Mimo to oddolny ruch śląskich amatorskich kół śpiewaczych rozwijał się, a w jego ramach kult pieśni polskiej. Zachowały się prasowe doniesienia z początku XX wieku świadczące o śpiewaniu przez śląskie amatorskie chóry pieśni Moniuszkowskich. Kompozytor jest w nich określany jako „nasz druh”, „nasz pieśniarz” i łączony z postacią Adama Mickiewicza, co wskazuje na rozpoczęty już wówczas proces kształtowania polskiej tożsamości kulturowej poprzez recepcję twórczości i postaci kompozytora wśród mieszkańców części ziem historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska⁵. Zatem jednym z czynników sprzyjających zakorzenieniu się postaci Stanisława Moniuszki w górnośląskiej kulturze była działalność śląskich amatorskich kół śpiewaczych.

W 1909 roku zainicjowano coroczne zjazdy śpiewaków śląskich na Zadolu, których ideą przewodnią było hasło: *Cześć Pieśni!* Owa pieśń, której swoim śpiewem oddawały hołd rzesze śląskich śpiewaków amatorów zgromadzonych na polanie oddzielającej Piotrowice, Panewniki i Ligotę – symbolizowała polskość⁶. Ważnym etapem w rozwoju polskiego ruchu narodowego na Górnym Śląsku było formalne założenie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Bytomiu 18 kwietnia 1910 roku. W czwartym Zjeździe na Zadolu zorganizowanym 8 czerwca 1913 roku wzięło udział 38 chórów z całego Śląska (około 12–15 tysięcy uczestników⁷). Program zjazdu zawierał utwory m.in. Stanisława Moniuszki i Feliksa Nowowiejskiego. Kulturowanie pieśni polskiej, w tym utworów Moniuszki, przez ludność zamieszkującą historyczno-geograficzne tereny Górnego Śląska miało być tym, co przypomni jej o polskich korzeniach i będzie kształtować polską tożsamość kulturową tej zbiorowości. Wiele spośród śląskich amatorskich chórów przyjmowało za swojego patrona narodowego twórcę, bądź tytuł jego dzieła, np.: Moniuszko, Halka, Milda.

W latach 1919–1922, gdy światowy porządek geopolityczny ustalony przez państwa zwycięskie w I wojnie światowej umożliwił odrodzenie się państwowości polskiej, a o przynależności państwowej Górnego Śląska decydowały powstania śląskie i plebiscyt, ze wzmożoną siłą ujawnił się propolski charakter Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Było to szczególnie istotne w kontekście działań takich państw jak Polska, Czechosłowacja i Republika Weimarska, które pretendowały do włączenia tych ziem do swojego terytorium i w związku z tym rozpoczęły na ziemi górnośląskiej agitację na rzecz swojej opcji narodowej.

⁴ A. Wójcik: *Cześć pieśni! Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego szkice i materiały źródłowe. Część pierwsza, do 1939 roku*. Katowice 2010, s. 22–23.

⁵ „Gwiazdka Cieszyńska”, 11.05.1901, nr 19, s. 227; „Gwiazdka Cieszyńska”, 25.01.1902, nr 4, s. 44–45; „Gwiazdka Cieszyńska”, 23.03.1910, nr 24, s. 3.

⁶ A. Wójcik: *Cześć pieśni!...*, s. 73.

⁷ J. Fojcik: *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku. Do roku 1939*. Katowice 1961, s. 63.

Ważnym wydarzeniem kulturalnym w tym kontekście stała się pierwsza sceniczna prezentacja 4-aktowej opery *Halka* na Górnym Śląsku, która miała miejsce 6 lipca 1920 roku na scenie Teatru Miejskiego w Bytomiu, w gmachu, który po 25 latach przejęła Opera Śląska. *Halka* została wystawiona przez 150-osobowy zespół Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego i znalazła szeroki oddźwięk na Górnym Śląsku. W „Głosie Górnos Śląskim” z 22 lipca 1920 roku zamieszczono informację:

Z okazji pobytu wielkiej opery miasta Warszawy na Górnym Śląsku wręczono znakomitym artystom w dowód uznania i wdzięczności adres gratulacyjny wykonany przez artystę – malarza, p. Stanisława Ligonía, przedstawiający scenę z drugiego aktu „Halki”, mianowicie, gdy Jontek napomina „Halke” słowami: „I Ty mu wierzysz biedna dziewczyno, że Cię nie zwodzi, Ty wierzysz mu”. Zamiast Janusza artysta narysował niemieckiego żołdaka w Pickelhaubie. Oprócz tego na pięknie zdobionych krajobrazami górnośląskimi stronicach znajdujemy następujący wierszyk, ułożony przez p. Kazimierza Ligonía:

*I płynął piękny polski śpiew,
I wstrząsnął polskim ludem,
Jak snów proroczych głośny zew
Wolności brzmiał nam cudem.
Aż zadrżał dawny polski gród,
Gdzie Piastów śnił książęta,
I budzi się Piastowski ród,
Krzyżackie krusząc pęta...
I choć się pieni w złości wróg,
Choć śle na nas siepaczy,
W dniu plebiscytu spłaci dług,
Wdzięczności szczep ślązaczy.
A gdy nadejdzie wielki czas.
Wzmocnieni naszą wiarą
Kraj diamentów czarnych moc.
Z ojczyzną złączym starą⁸.*

W tej poetyckiej wypowiedzi nie tylko *Halka* została utożsamiona z polskością, co było charakterystyczne dla rozpoczętego po warszawskiej premierze tej opery w 1858 roku procesu podtrzymywania polskiej tożsamości kulturowej za sprawą recepcji dzieł Stanisława Moniuszki, ale również odbiorcy tej opery – górnośląski lud. Kontekst sytuacyjny odbioru tego dzieła wpisał recepcję *Halki* i jej twórcy w specyfikę intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Śląska:

⁸ *Bytom (P.K.P.). „Głos Śląski” 1920, nr 88, s. 4.*

pamięć pierwszego powstania śląskiego, przedplebiscytowe działania proniemieckiej i propolskiej propagandy na rzecz przekonania do swojej opcji państwowej autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Publiczność Moniuszkowskiego dzieła odczytała losy zwodzonej przez panicza góralki Halki – jako swoje własne – ludu łudzonego niemiecką propagandą. Antagonizm społeczny pomiędzy wywodzącą się z warstwy chłopskiej dziewczyną i paniczem został przez śląską publiczność z 1920 roku przetworzony na antagonizm polsko-niemiecki mieszkańców Górnego Śląska. Rozpoczął się proces przyswajania wytworu kulturowego charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej przez propolskich Górnoślązaków i powolnego, stopniowego przekształcania go w element własny. Wzmocniły go tragiczne zajścia na dworcu zabrzańskim 14 lipca 1920 roku. Po znakomicie przyjętym przez polskich mieszkańców miasta przedstawieniu *Halki*, artyści warszawscy zostali zaatakowani przez niemieckich bojówkarzy. Interweniował zagraniczny patrol funkcjonujący na terenie plebiscytowym, grupa włoskich wojskowych. Jest to przykład sytuacji, w której postać Stanisława Moniuszki oraz jego pierwsza opera pełniły funkcję symbolu polskości. Kontekst sytuacyjny recepcji tego konkretnego wystawienia *Halki* przyczynił się do zaktywizowania polsko-niemieckiego antagonizmu. Na kartach „Głosu Śląskiego” czytamy:

W ogólnym terrorze ta napaść jest szczególnie obrzydliwa, dotknęła ona bowiem ludzi, którzy przybyli do nas z polskim słowem, tańcem i muzyką. [...] Ci, którzy mienią się być kulturtraegerami, tym razem obnażyli się do reszty, uderzyli bowiem w ludzi kultury.

Upowszechniło się przedstawianie dwutygodniowej wizyty zespołu Opery Warszawskiej nie tylko jako sprzyjającego manifestacji polskich postaw narodowych, święta muzyki, ale również w kontekście zajść na zabrzańskim dworcu. W sumie w 1920 roku artyści Opery Warszawskiej podczas dwutygodniowego pobytu na Górnym Śląsku zaprezentowali jedenaście spektakli, wystawiając dwie opery Stanisława Moniuszki: *Halkę* i *Verbum nobile* oraz suitę *Tańce narodowe*. Przypomnijmy, że wizyta warszawskich artystów miała miejsce w rok po I Powstaniu Śląskim i w przededniu wybuchu kolejnego górnośląskiego, propolskiego zrywu narodowyzwoleńczego. Głównym ośrodkiem polskiego życia narodowego na ziemi górnośląskiej był wówczas Bytom. Dwukrotnie zaprezentowano tam *Halkę* i *Verbum nobile* z suitą *Tańce narodowe*. Artyści odwiedzili również Gliwice, Zabrze, Królewską Hutę i Katowice. Innym przykładem łączenia *Halki* z narodowyzwoleńczą działalnością było prezentowanie opery w trakcie III Powstania Śląskiego, 14 maja 1921 roku teatr sosnowiecki zagrał *Halkę* w Szopienicach i innych miastach Górnego Śląska.

Wystawienie pierwszej opery Moniuszkowskiej w 1920 i 1921 roku na terenie plebiscytowym naznaczyło proces górnośląskiej recepcji postaci i dzieł tego

kompozytora. *Halka* i jej kompozytor stali się ikoną polskości dla Górnego Śląska. Od 1920 roku Związek Śląskich Kół Śpiewaczych wydawał pismo „Śpiewak Śląski”. Na jego kartach w latach 1920–1922 zamieszczano odezwy do śpiewaków i teksty o charakterze intencjonalnym, których recepcja w symboliczny sposób utożsamiała Górnoszlązaków z polsnością. Pojawiały się także artykuły tematyczne kreślące sylwetki kompozytorów bądź wirtuozów symboli polskości. Pisano w taki sposób, aby poprzez obcowanie z wytworami kulturowymi charakterystycznymi dla polskiego kanonu kulturowego przekonać adresatów tekstów o tym, że polsność jest ich – czytelników immanentną cechą.

20 czerwca 1922 roku, w wyniku ustaleń poplebiscytowych, Górny Śląsk podzielono pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską i Republikę Weimarską. Od tego momentu kreowanie na łamach „Śpiewaka Śląskiego” i „Śpiewaka” legendy o śląskim Stanisławie Moniuszce służyło nie tylko wzmocnieniu procesu integracji kulturowej Górnoszlązaków z Polakami, ale również symbolicznej łączności Ślązaków zamieszkujących terytorium innych państw. Dominował jednak motyw utożsamiania śląskości z polsnością.

12 października 1922 roku, dzięki działaniom Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego, przedstawieniem *Królewskiego jedynaka* Lucjana Rydla zainaugurowała swoją działalność scena dramatyczna Teatru Polskiego w Katowicach, a w dniu następnym, premierą *Halki* S. Moniuszki – scena operowa.

W celu nakłonienia górnoszląskiej ludności do zapoznawania się z prezentowaną w Teatrze Polskim w Katowicach rodzimą twórczością operową już w 2. i 3. numerze „Śpiewaka Śląskiego” z 1922 roku, umieszczono artykuły tematyczne o historycznym rozwoju opery polskiej. W głównej mierze wypowiedzi te dotyczyły Stanisława Moniuszki oraz jego dzieł scenicznych takich jak: *Halka*, *Verbum nobile*, *Hrabina*, *Flis* i *Straszny Dwór*. Kompozytora określano narodowym twórcą a kontaktowi z jego twórczością przypisywano symboliczną moc odnoszenia ich odbiorców do polskości⁹. W pierwszym sezonie *Halka* doczekała się 34 spektakli, a w całym 10-letnim okresie działalności tej placówki wystawiono ją 174 razy – trzykrotnie więcej niż drugą w kolejności operę *Madame Butterfly*.

W „Śpiewaku Śląskim” w miarę systematycznie informowano o repertuarze katowickiej sceny operowej i recenzowano jej spektakle. *Halka* zyskała miano symbolicznej wizytówki tej sceny, gdyż często prezentowano ją na otwarcie bądź zamknięcie sezonu artystycznego. Należy tu zaznaczyć, że artyści sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach mieli również w repertuarze *Pomstę Jontkową* Bolesława Wallek-Walewskiego – operę pomyślaną jako kontynuację losów Moniuszkowskich bohaterów¹⁰. W prasie muzycznej, informującej o działalności sceny operowej polskiego teatru w Katowicach, odnajdujemy nie tylko

⁹ Zespół Redakcyjny: *Opera polska*. „Śpiewak Śląski” 1922, nr 3, s. 2–3, 18–19.

¹⁰ *Opera katowicka...* W: *Varia*. „Śpiewak” 1927, nr 6, s. 6, 65.

relacje wskazujące na dokonującą się za sprawą wykonywania pierwszej opery Moniuszkowskiej walencję polskiej kultury narodowej, co przyczyniało się do propagowania polskiej tożsamości narodowej wśród Górnolązaków, ale również wiadomości o wystawieniach *Halki*, które były bodźcem do wszczęcia działań wskazujących na antagonizm polsko-niemiecki:

[...] wiedzą nasi wrogowie, czym jest Moniuszko dla polskiej myśli narodowej, czym był dla odrodzenia myśli polskiej na Śląsku; wiedzą jak drogie sercu polskiemu jest jego arcydzieło, polska opera narodowa *Halka* i maszkują dziś artystów polskich, którzy ze śpiewem Moniuszkowskim poszli do naszych braci polskich, doń stęsknionych, mieszkających niestety za słupami granicznymi swej ojczyzny. [...] ¹¹.

W ten sposób Stefan M. Stoiński komentował wrogość i terror, z jakimi spotkał się spektakl *Halki* w Opolu 28 kwietnia 1929 roku. Bojówkarze hitlerowscy wtargnęli do teatru podczas spektaklu, wrzucili cuchnące, łzawiące bomby. Po przedstawieniu zaatakowano publiczność wychodzącą z teatru a w dworcowym tunelu pobito katowickich artystów. Tak silną, wrogą reakcję uwiedzionej nazizmem proniemieckiej ludności opolskiej ziemi wzbudziło wykonanie *Halki* – dzieła symbolu polskości Górnego Śląska, które nie tylko świadczyło o łączności ziemi śląskiej z polską Macierzą, ale również o jedności ziemi śląskiej. Opowieść o tym zdarzeniu obrosła legendą, stała się jedną z mitotwórczych narracji moniuszkowskich, których obecność w górnośląskiej kulturze sprawiła, że z czasem i o Moniuszce zaczęto mówić, używając przymiotnika „śląski”.

Pisano również o sukcesach opery Teatru Polskiego w Katowicach podczas gościnnych występów w Czechosłowacji, gdzie z uznaniem przyjmowano przedstawienie *Halki* Stanisława Moniuszki ¹². Z przytoczonych reakcji wynika, że recepcja postaci narodowego twórcy – Stanisława Moniuszki była nacechowana emocjonalnie i zależna od kontekstu sytuacyjnego istniejącego w ramach danego państwa przynależności.

Inną, aczkolwiek nie mniej ważną mitotwórczą narrację moniuszkowską w dwudziestoleciu międzywojennym wypracowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego” – jedynego pisma muzycznego wydawanego w sposób ciągły w latach 1920–1939. W czasopiśmie tym postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość najczęściej była łączona z polskością śląskości (357 kodowań). Odnoszenie kompozytora do tej relacji etnicznej miało miejsce we wszystkich rocznikach tego tytułu. Jest to przykład narracji mitotwórczej, rozwijającej legendę o śląskim

¹¹ S.M. Stoiński: *Pomnik Moniuszki w Katowicach (Na marginesie projektu)*. „Śpiewak” 1929, nr 5, s. 67.

¹² *Opera Teatru Polskiego w Katowicach*. W: *Kronika Muzyczna*. „Śpiewak” 1929, nr 7, s. 96.

Moniuszce. Paralelnie, aczkolwiek rzadziej, publikowano w „Śpiewaku Śląskim” treści odnoszące postać kompozytora do polskości (274 kodowania). Procesowi przypisywania kompozytorowi śląskości, ukazywania go w funkcji symbolu polskości Górnego Śląska towarzyszyła recepcja polskiego mitu moniuszkowskiego. Gdy na Górnym Śląsku toczyły się konflikty zbrojne pomiędzy polską, proniemiecką i proczeską ludnością o przynależność państwową tego regionu (1920–1922), dominował kontekst słowny, czyniący z kompozytora symbol polskości. Natomiast odnoszenie postaci i twórczości Stanisława Moniuszki do śląskości utożsamionej z polskością było charakterystyczne przede wszystkim dla materiałów prasowych drukowanych na łamach pisma w latach 1929–1930, co związane było z realizacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (czerwiec 1930).

Stefan M. Stoiński w swoich artykułach propagował ideę, że moniuszkowski zjazd śpiewaczy zorganizowany na wolnej ziemi śląskiej będzie manifestacją polskości dowodzącą, że śpiewactwo polskie na Śląsku zdolne jest do poważnych przedsięwzięć. Warta przytoczenia jest następująca deklaracja:

Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik największemu polskiemu pieśniarzowi, będą pierwszymi, którzy pragną uczcić zasługi wielkiego geniusza muzycznego narodu polskiego – Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce – stawiają sobie pomnik, gdyż mówić on będzie zawsze i wszystkim, o wielkich zaletach śpiewaczego społeczeństwa śląskiego, które pierwsze w Polsce z własnej inicjatywy, z własnych funduszy zdobyło się na uczczenie największego polskiego pieśniarza¹³.

W Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich uczestniczył Delegat z Wilna prof. Michał Józefowicz, który wygłosił płomienne przemówienie pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki, po jego odsłonięciu. Była to okazja do przypomnienia wileńskiego motywu w biografii kompozytora i zaznaczenia, że skromne popiersie kompozytora na początku lat 20. zostało odsłonięte przed kościołem św. Katarzyny w Wilnie. Przede wszystkim jednak podkreślano, że zamiłowanie do Moniuszkowskiej pieśni to symboliczna przestrzeń duchowej łączności pomiędzy Śląskiem a Wileńszczyzną, o czym wymownie świadczy pytanie retoryczne autora wypowiedzi:

Czyż to nie znamienne, że pełne zadumy i szronem wiekowym okryte Wilno, a z werwą młodzieńczą do życia się rwące Katowice, nie bacząc na stomilowe oddalenie, przez moc czarowną pieśni Moniuszkowskiej, tak łatwo znajdują wzajemną spójnię duchową?¹⁴.

¹³ S.M. Stoiński: *O pomnik Moniuszki w Katowicach*. „Śpiewak” 1930, nr 1, s. 10.

¹⁴ *Delegat z Wilna Prof. Józefowicz*. W: *Przemówienia przy odsłonięciu pomnika*. „Śpiewak” 1930, nr 6/7, s. 13.

Owa symboliczna łączność, wyrażająca się również w kulcie Stanisława Moniuszki, pomiędzy Śląskiem i Wileńszczyzną w trakcie przemówienia została jeszcze przypiecztowana podobieństwem misji dziejowej – obroną polskości. Zatem Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie były nie tylko okazją do rozpowszechniania narracji czyniącej z wywodzącego się z kanonu polskiej kultury narodowej wytworu kulturowego – symbolizującej polskość postaci Stanisława Moniuszki ikonę polskości Górnego Śląska, ale również były one sposobnością do artykulacji braterstwa poprzez podobieństwo losów dwóch narożnikowych regionów – obszarów kulturowego pogranicza: Śląska i Wileńszczyzny. Obchodzenie rocznic tego artystycznego wydarzenia (1931–1939) spowodowało utrzymanie tendencji drukowania w „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku” materiałów prasowych, czyniących ze Stanisława Moniuszki ikonę polskiej tożsamości kulturowej na Górnym Śląsku. Narracja ta przyczyniła się do trwałego wpisania się postaci kompozytora w kulturę Górnego Śląska. W czasopiśmie tym był również obecny wileński motyw moniuszkowski, zwłaszcza w 1932 roku, gdy obchodzono 60. rocznicę śmierci kompozytora¹⁵, choć nie był to wątek dominujący.

W 1931 roku niestety zawieszono działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach. Nie oznaczało to wygaśnięcia procesu budowania wśród górnos Śląskiego ludu polskiej tożsamości kulturowej za sprawą recepcji Moniuszkowskich dzieł. W latach 30. był on podtrzymywany przede wszystkim przez działalność Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Ponadto warto podkreślić, że Teatr Polski w Katowicach często gościł Operę Warszawską, której artyści mieli w swoim repertuarze również *Halkę* Stanisława Moniuszki¹⁶. Ciekawym wydarzeniem, doniosłym społecznie i świadczącym o szczególnym miejscu pierwszej opery Moniuszkowskiej w górnos Śląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, było wystawienie *Halki* zorganizowane przez miejscowych bezrobotnych artystów. W „Śpiewaku” z marca 1935 roku informowano o dobrym poziomie artystycznym i ogromnym zainteresowaniu publiczności:

Wielce sympatyczny jest wysiłek miejscowych bezrobotnych artystów śpiewaków, którzy pod batutą dyr. K. Bończy-Tomaszewskiego wykonali bardzo poprawnie *Halkę* Moniuszki. Publiczność wypełniła teatr po brzegi, co dowodzi, iż sprawa opery w Katowicach ciągle jeszcze prosi się o uwagę czynników decydujących¹⁷.

¹⁵ L. UZIĘBŁO: *Nieco wspomnień o ludziach bliskich St. Moniuszce za czasów jego wileńskich*. „Śpiewak” 1932, nr 6, s. 6–9.

¹⁶ „Teatr Polski w Katowicach...”. *Kronika muzyczna*. „Śpiewak” 1933, nr 9, s. 13.

¹⁷ „Śpiewak” 1935, nr 3, s. 45.

Natomiast w lutowym numerze „Śpiewaka” z 1937 roku¹⁸ informowano o profesjonalnym wystawieniu *Halki* na deskach katowickiego Teatru Polskiego przez warszawskich artystów pod dyrekcją Kazimierza Bończy-Tomaszewskiego, co jest potwierdzeniem, że ta narodowa opera cieszyła się szczególnym uznaniem na Górnym Śląsku w okresie przedwojennym.

W trakcie II wojny światowej nie działały polskie instytucje kulturalne, ale zamiar stworzenia na Górnym Śląsku teatru operowego podjęto w niewiele dni po wyparciu z tego regionu wojsk hitlerowskich. Pomnik usytuowany na cokole z napisem: MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY nie przetrwał pożogi wojennej. Odbudowano go i odsłonięto dopiero w 1959 roku.

Symboliczną puentą przedstawionych tu rozważań będzie próba dokonania socjologicznej analizy znaczenia „śląskiej *Halki*” dla powstania i działalności Opery Śląskiej w Bytomiu.

Śląska *Halka*¹⁹ jako mit założycielski Opery Śląskiej w Bytomiu²⁰

Odradzające się państwo polskie było najbardziej zniszczonym krajem w Europie, z milionami bezdomnych ludzi, brakiem stabilnych granic i stacjonującą na jego terenach wojskową administracją sowiecką, która dokonywała rabunkowego wywozu wartościowych przedmiotów. Konieczne było uruchomienie szkół i zakładów pracy. Za środek płatniczy często służyła żywność. Takie warunki zastał w Katowicach światowej sławy bas Adam Didur, który przyjechał do tego miasta, gdyż zaproponowano mu etat w Konserwatorium Katowickim. Przypuszcza się, że było to działanie, któremu patronował Aleksander Zawadzki, świadomy tego, że tylko śląska *Halka*, a więc dzieło o którym, i o którego twórcy krąży wśród Ślązaków legendy – mitotwórcze narracje moniuszkow-

¹⁸ „Śpiewak” 1937, nr 2, s. 26–27.

¹⁹ Terminu „śląska *Halka*” przede mną użył Tadeusz Kijonka w publikacji: *Od dni stworzenia. Z dziejów Opery Śląskiej*. W: *Pół wieku Opery śląskiej 1945–2000*. Bytom, s. 25–137, zwłaszcza s. 36 – podrozdział: *Tropy Śląskiej Halki*. Wątek ten jest obecny już we wcześniejszych publikacjach autora, które były wydawane w związku z pełnieniem przez Tadeusza Kijonkę funkcji kierownika literackiego Opery Śląskiej bądź z okazji kolejnych 10-leci Opery Śląskiej. Te publikacje autorstwa Tadeusza Kijonki traktuję jako źródło danych empirycznych, materiał, który analizowałam, aby unaocnić socjologiczny proces upowszechnienia się motywu „śląskiej” *Halki* jako mitu założycielskiego Opery Śląskiej.

²⁰ Zagadnienie to omawiam w artykule: *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji „Halka” Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945–2005*. „Górnośląskie Studia Socjologiczne” 2013, T. 4, s. 94–113.

skie – jest w stanie zjednoczyć ludność, która nie tylko doświadczyła dramatu II wojny światowej, w tym obowiązującej volkslisty, ale również skutków przynależności przed wojną do różnych państw, zwłaszcza II Rzeczypospolitej Polskiej i Republiki Weimarskiej²¹.

W „Dzienniku Zachodnim” z 2.03.1945 roku zamieszczono informację o zamiarze wystawienia *Halki* przez utworzony 5 lutego 1945 roku Śląski Teatr Muzyczny pod kierownictwem Walentego Śliwińskiego. Do tego wystawienia jednak nie doszło. Na plany te negatywnie bowiem zareagował ówczesny dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który 26 marca 1945 roku wystosował pismo następującej treści:

Płnomocnictwa udzielone przeze mnie Ob. Śliwińskiemu odnoszą się jedynie do teatru muzycznego, a więc wodewili, operetek, rewii itp., zaś w żadnym wypadku nie do opery. Proszę o niedopuszczanie do organizacji przez niego przedstawień operowych²².

Placówkę operową zamierzano wówczas zorganizować jedynie w Poznaniu, gdzie gmach teatru przetrwał wojnę. Jednakże ogromny autorytet światowej sławy Adama Didura, za którym do Katowic przybyła grupa śpiewaków – entuzjastów, spowodował, że artyści Śląskiego Teatru Muzycznego włączyli się w realizację pierwszej powojennej moniuszkowskiej *Halki*. W wystawienie tej opery zaangażowała się także, zorganizowana przez Zbigniewa Dymka, orkiestra Związku Zawodowego Muzyków, stanowiąca później trzon Filharmonii Śląskiej. 1 maja 1945 roku Adam Didur otrzymał, od wojewody generała Aleksandra Zawadzkiego, oficjalne zadanie zorganizowania Państwowej Opery w Katowicach. Ministerstwo Kultury i Sztuki nie wyraziło zgody na otwarcie teatru operowego na Śląsku. Niemający potwierdzonej nominacji na kierownika sceny operowej Adam Didur 11 maja 1945 roku na łamach „Trybuny Śląskiej” zamieścił informację o pragnieniu wystawienia – od razu na najwyższym poziomie – *Halki*. Sztukę chciano udostępnić szerokim masom zamieszkującej Śląsk ludności pracującej. Podkreślono doniosłość upowszechniania zarówno słowa polskiego, jak i muzyki polskiej wśród Górnoszlązaków. Planowano wystawić Moniuszkowską *Halke* na Ziemiach Odzyskanych. Historyczna premiera pierwszej opery Stanisława Moniuszki w jej 4-aktowej wersji odbyła się 14 czerwca 1945 roku w gmachu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Było to pierwsze przedstawienie polskiej opery narodowej w powojennej Polsce.

²¹ Na to przypuszczenie zwrócił moją uwagę prof. Andrzej Linert, z którym miałam przyjemność rozmawiać 23 września 2016 roku podczas drugiego dnia konferencji „Między Śląskiem a Wileńszczyzną” zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski oraz Stację Naukową Polskiej Akademii Umiejętności w Katowicach.

²² Pismo Dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki z dnia 26.03.1945.

W archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu przechowywana jest odręczna notatka J.M. Michałowskiego, który uczestniczył w tym spektaklu:

[...] Pamiętam, że Teatr Wyspiańskiego wypełniony był wieczorem 14 czerwca 1945 roku aż po najwyższe rzędy II balkonu. Siedziałem właśnie w tych najdalszych rzędach II balkonu i w półmroku, z wysiłkiem, hamowałem głębokie wzruszenie, jakie ogarniało mnie powracającymi falami. Słyszałem dookoła stłumiony szloch, widziałem ukradkiem ścierane łzy, spływające po policzkach [...] ²³.

Kontekst sytuacyjny wpływał na odbiór tego dzieła. Działania wojenne toczone na górnośląskiej ziemi oraz pamięć o przynależności części tego regionu w latach 1922–1939 do państwa niemieckiego powodowały, że spektakl operowy, będący wydarzeniem artystycznym, oprócz funkcji estetycznej pełnił również funkcję społeczną – integrował Górnoślązaków i Polaków w kataraktycznym przeżyciu.

Trudne były początki działalności Opery Katowickiej, późniejszej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu ²⁴ bez własnej siedziby, niezbędnych środków finansowych, formalnych podstaw prawnych. Śląska scena operowa rozpoczęła działalność 14 czerwca 1945 roku, wystawiając polską operę narodową – *Halkę* Stanisława Moniuszki. W latach 1945–1947 prezentowano ją 91 razy. Kolejny etap rozszerzenia moniuszkowskiego repertuaru Opery Katowickiej w Bytomiu miał miejsce w 1947 roku. 25 stycznia, z okazji 100. rocznicy wileńskiego wykonania 2-aktowej wersji *Halki*, artyści bytomscy zaprezentowali drugą inscenizację tej opery. 14 i 15 czerwca trzykrotnie wykonano ją w Ostrawie, a w sierpniu 1947 roku bytomscy artyści zagrali ją w ramach gościnnych występów w Warszawie. 11 stycznia, 30 października i 10 grudnia 1948 roku dzieło to zaprezentowano w Chorzowie. Oprócz tego dwukrotnie wystawiono ją podczas występów gościnnych we Wrocławiu z okazji Wystawy Ziem Odzyskanych i Światowego Kongresu Intelktualistów. W sumie w latach 1947–1955 *Halkę* w 2-aktowej wersji wykonano 175 razy. W 1955 roku obchodzono 10. lecie Opery Śląskiej, czemu towarzyszyło wystawienie trzeciej inscenizacji *Halki* i wydanie okolicznościowej publikacji, w której rozpowszechniano również śląski rodowód tej opery. Świętowanie kolejnych dziesięcioleci działalności tej placówki poprzez wystawianie nowych inscenizacji *Halki* i publikacje materiałów przyczyniających się do obiektywizacji „śląskiego rodowodu” tej opery, stało się tradycją tej instytucji. W latach 1955–1965 wystawiono ją 165 razy a w kolejnym dzie-

²³ Odręczna notatka Józefa M. Michałowskiego, która znajduje się w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

²⁴ O faktach i legendach narodzin Opery Śląskiej pisze Tadeusz Kijonka w książce programowej *Halki* realizowanej przez Operę Bytomską z okazji 60-lecia tej instytucji.

sięcioleciu *Halka*, w jej czwartej inscenizacji, doczekała się 153 spektakli. Podtrzymywaniu narracji mitotwórczej świadcząca o tym, że *śląska Halka* wyprzedziła formalne założenie opery jako instytucji państwowej, służyło organizowanie uroczystości każdego kolejnego 10-lecia tej placówki i zarazem wystawianie nowej inscenizacji *Halki* w terminie czerwcowym zbliżonym do daty 14.06.1945. Za każdym razem w materiałach okolicznościowych przypominano również mitotwórcze narracje moniuszkowskie wypracowane w dwudziestoleciu międzywojennym, takie jak narracja czyniąca ze Stanisława Moniuszki ikonę polskiej tożsamości kulturowej na Górnym Śląsku, zapoczątkowana przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych oraz narracją, która ukonstytuowała się wokół występów artystów Opery Warszawskiej na terenie plebiscytowym w 1920 roku. Piątą inscenizację *Halki* artyści Opery Śląskiej wykonali 161 razy, a szóstą – 169. Siódma *Halka* na bytomskiej scenie operowej miała już miejsce w III Rzeczypospolitej Polskiej, w państwie demokratycznym, w którym kultura stopniowo została poddana mechanizmom wolnorynkowym. Z jednej strony wiąże się z tym spadek częstotliwości wystawiania opery (w latach 1995–2005 wykonano ją tylko 46 razy), z drugiej konieczność znalezienia nowego sposobu obecności Stanisława Moniuszki i jego twórczości w górnośląskiej kulturze.

Halka była najczęściej graną operą na deskach sceny operowej działającej w latach 1922–1931 w Teatrze Polskim w Katowicach. Pierwsze powojenne wystawienie tej opery w Teatrze im. S. Wyspiańskiego w Katowicach formalnie wyprzedziło powołanie Państwowej Opery Śląskiej jako instytucji. W trakcie przeanalizowanych przeze mnie 60 lat istnienia tej placówki, zrealizowano osiem inscenizacji *Halki*, wystawiając nową jej odsłonę w ramach obchodów kolejnych dziesięcioleci działalności instytucji. Każdy jubileusz był również okazją do przypomnienia charakterystycznych dla dwudziestolecia międzywojennego górnośląskich narracji moniuszkowskich i podtrzymania legendy czyniącej z pierwszego powojennego wystawienia tej opery Stanisława Moniuszki w Katowicach mit założycielski Państwowej Opery Śląskiej.