



TEATR
WIELKI
W ŁODZI

Halka

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

**Stanisław
Moniuszko**

premiera przygotowana z okazji jubileuszu 35-lecia Teatru Wielkiego w Łodzi

Teatr Wielki w Łodzi jest finansowany
przez Samorząd Województwa Łódzkiego.



Dyrektor naczelny i artystyczny
Marcin KRZYŻANOWSKI



Plac Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. 633-99-60
fax 631-95-52

e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl
www.teatr-wielki.lodz.pl



Premiera w 130. rocznicę śmierci Kompozytora

Główny sponsor: Zarząd Miasta Łodzi

35 LAT TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Obchody Jubileuszu odbywają się pod honorowym patronatem
Premiera Rzeczypospolitej Polskiej **LESZKA MILLERA**

**Stanisław
Moniuszko**
HALKA

Opera w czterech aktach
do słów
Włodzimierza Wolskiego

Prapremiera czteroaktowej wersji:
1 stycznia 1858 roku, Warszawa



Realizatorzy

kierownictwo muzyczne
ANTONI WICHEREK

współpraca muzyczna
BOGDAN OLĘDZKI



reżyseria i scenografia
KRZYSZTOF KELM

asystenci reżysera
MARIA SZCZUCKA
BARTŁOMIEJ MAJCHRZAK



choreografia
HENRYK RUTKOWSKI
część I

asystenci scenografa
BOŻENA SMOLEC-BŁASZCZYK
WANDA ZAŁASA



choreografia
JANINA NIESOBKA
część II

dyrygenci chóru
ELŻBIETA KWIECIEN
MAREK JASZCZAK



reżyseria światła
i współpraca scenograficzna
JUSTYNA ŁAGOWSKA-KLATA

inspicjenci
URSZULA RYBICKA
ZBIGNIEW PAWEŁCZYK



przygotowanie chóru
MAREK JASZCZAK

realizator światła
JERZY STACHOWIAK

sufler
DOROTA ZDOLIŃSKA

pianiści korepetytorzy
DANUTA ANTOSZEWSKA
NADIEŻDA PAWŁAK
EWA SZPAKOWSKA
MAŁGORZATA ZAJĄCZKOWSKA

Obsada

Stolnik	TOMASZ FITAS ANDRZEJ MALINOWSKI PIOTR NOWACKI
Zofia, <i>jego córka</i>	AGNIESZKA MAKÓWKA IZABELLA SULIMA DOROTA WÓJCIK
Dziemba, <i>majordomus Stolnika</i>	ANDRZEJ MALINOWSKI TADEUSZ SOBIERAŃSKI
Janusz	ANDRZEJ KOSTRZEWSKI ZBIGNIEW MACIAS PRZEMYSŁAW REZNER
Halka	MAŁGORZATA BOROWIK DANUTA DUDZIŃSKA-WIECZOREK HALINA FULARA-DUDA AGNIESZKA MACIEJEWSKA
Jontek	KRZYSZTOF BEDNAREK IRENEUSZ JAKUBOWSKI TOMASZ KUK
Dudarz	ANDRZEJ NIEMIEROWICZ WITOLD TOMCZYK
Wieśniak	TOMASZ MADEJ DARIUSZ PIETRZYKOWSKI MARCIN CIECHOWICZ
Gość I	BORYS ŁAWRENIW KRZYSZTOF MARCINIAK
Gość II	RYSZARD ADAMUS MARCIN CIECHOWICZ
Gość III	WITOLD TOMCZYK ZBIGNIEW KUŹNIK
	Szlachta, lud

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

dyrygent
ANTONI WICHEREK
BOGDAN OŁĘDZKI

Słowo od ...

Dziś w repertuarze polskich teatrów operowych, poza *Halką* i *Straszny dworem* Moniuszki i - z rzadka - *Królem Rogerem* Szymanowskiego z trudem można znaleźć tytuł polskiej opery. Taki stan rzeczy istnieje już od początku lat 90. i polscy śpiewacy zapominają, jak się śpiewa w ojczystym języku. A polskich oper jest naprawdę dużo i są interesujące. Sądzę, że powinniśmy iść za przykładem Czechów, Niemców i Rosjan, którzy dbają o swoją narodową twórczość, i wystawiać jak najwięcej dzieł polskich kompozytorów w kraju i za granicą. Na podstawie swoich wieloletnich doświadczeń zagranicznych mogę stwierdzić, że i *Halka*, i *Straszny dwór* były doskonale przyjmowane przez publiczność w Ankarze, Istambule, Bukareszcie, Oberhausen, Montrealu oraz w USA - w Nowym Jorku, Detroit, Chicago, gdzie gościłem z Operą Śląską.

W warszawskim Teatrze Wielkim *Halkę* zrealizowałem w 1975 r. i 1995 r. Nagranie na płycie DVD z ostatniej realizacji przedstawiła dwukrotnie - z tekstem angielskim - telewizja australijska, wzbudzając duże zainteresowanie dziełem, kompozytorem i radość licznej Polonii australijskiej.

Uważam, że nowa inscenizacja *Halki* powinna wynikać z nowego, nieskażonego tradycyjnym myśleniem jej odczytania, że powinna odnosić się do współczesności. Każda inscenizacja niesie ze sobą ryzyko artystyczne, ale próby nowego odczytania, zwłaszcza opery narodowej, to nasz obowiązek. Przygotowywane współcześnie przedstawienie teatralne trzeba adresować do współczesnego odbiorcy, szczególnie do młodzieży. Zmieniamy się my, zmienia się percepcja, zmienia się teatr. Nowe spojrzenie na tradycję, szczególnie w teatrze operowym, to wręcz konieczność. W inscenizacjach teatrów niemieckich, które dobrze znam, w najsłynniejszych teatrach operowych świata - w La Scali, Metropolitan Opera i w Covent Garden - ciągle widać poszukiwanie nowych dróg. Mam nadzieję, że „tradycyjna” część widowni zaakceptuje naszą realizację, a młodzież dzięki niej pokocha Moniuszkę.

Antoni Michalek

HENRYK RUTKOWSKI

Tancerz i choreograf, szef wielu zespołów baletowych. Począwszy od 1960 r. przez wiele lat pracował w zespole baletowym Teatru Wielkiego w Warszawie. W latach 70. rozpoczął pracę jako choreograf. Zaczął od współpracy z telewizją; układał tańce do widowisk muzycznych i estradowych. Od kilkunastu lat opracowuje choreografię do spektakli w teatrach muzycznych i dramatycznych Warszawy oraz innych miast polskich. Ma w dorobku choreografię do niemal wszystkich operetek Kálmána, Lehara, Offenbacha i Straussa, do musicali *Skrzypki na dachu*, *Cabaret*, *Błękitny zamek*, *My Fair Lady*, oper (*Boccaccio Suppého*, *Straszny dwór* Moniuszki), jest autorem spektakli baletowych: *Królowna Śnieżka* i *Złota Kaczka*.

JANINA NIESOBSKA

Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu. Karierę tancerki związała z łódzką sceną baletową, gdzie w latach 1958-1982 była jedną z czołowych solistek. Wsławiła się zwłaszcza w rolach trudnych aktorsko i charakterystycznych. Stworzyła znaczące kreacje jako Zarema w *Fontannie Bachczyseraju*, Diablica i Krasawica w *Panu Twardowskim*, Panna Młoda w *Harnasiach*, Czarna Królowa w *Szach-macie*, Partyzantka w polskiej realizacji sławnego *Zielonego stołu* Kurta Joosa, tytułowa Yerma w balecie Teresy Kujawy według F. G. Lorki, Prozerpina i Massagera w *Orfeuszu* Monteverdiego w głośnej łódzkiej inscenizacji Ericha Waltera.

Wcześniej rozpoczęła praktykę choreograficzną, pracując początkowo dla telewizji i filmu. Współpracowała jako choreograf z teatrami dramatycznymi i operowymi Bytomia, Krakowa, Łodzi i Warszawy.

W 1977 r. wspólnie z Barbarą Kasprowicz przygotowała choreografię do *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego (kolorowe akty) w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie później zrealizowała także *Pana Twardowskiego* Różyckiego (1985 r.). Zyskała tu również uznanie jako choreograf w produkcjach operowych. Tworzyła choreografię i ruch sceniczny do takich spektakli, jak: *Bal maskowy*, *Ubu król*, *Opowieści Hoffmanna* czy zrealizowany w Heilbronn w Niemczech *Czarny jeździec*. Wyreżyserowała m.in.: *Wesele Figara* (przedstawienie dyplomowe studentów Akademii Muzycznej w Łodzi), *Così fan tutte* (Opera na Zamku), *Służącą panią* (Opera Dolnośląska). Jest wykładowcą Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

JUSTYNA ŁAGOWSKA-KLATA

Jest absolwentką Wydziału Rzeźby i Pozawydziałowej Katedry Scenografii Teatralnej i Filmowej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od 1996 roku - *Historia Jakuba* S. Wyspiańskiego w reżyserii P. Cieplaka w Teatrze PWST w Warszawie - zrealizowała szereg scenografii dla teatru i telewizji, m. in.: *Wniebowstąpienie* na podstawie malarstwa Fra Angelica (Teatr Telewizji), *Ja, Ferdynand* według W. Gombrowicza (Teatr Studyjny w Łodzi), *Księżca Niezłomnego* J. Słowackiego (Teatr im. Słowackiego w Krakowie), *Alpejskie zorze* P. Turriniego (Teatr Dramatyczny w Warszawie), *Zemstę* A. Fredry w reżyserii C. Morawskiego (Teatr Dramatyczny w Białymstoku), *Księżyc nad Buffalo* K. Ludwiga w reżyserii C. Morawskiego (Teatr Syrena w Warszawie), *Alicję w krainie czarów* L. Carrola (Teatr Dramatyczny w Białymstoku), *Romeo i Julię* W. Szekspira w reżyserii R. Simona (Uckermarkische Bühnen in Schwedt), *Zestaw podróży do śmierci* T. Konwickiego (Teatr Dramatyczny w Toruniu), *SubUrbia* E. Boghosiana w reżyserii T. Hynka (Teatr PWSFT i Tv w Łodzi).

ANTONI WICHEREK

Absolwent PWSM we Wrocławiu, PWSM w Warszawie, Conservatorio Benedetto Marcello w Wenecji i Uniwersytetu Wrocławskiego. Karierę artystyczną rozpoczął w 1954 r. w Operze Wrocławskiej. W latach 1962-65 był dyrygentem Opery Poznańskiej, a od roku 1973 do 1981 - pierwszym dyrygentem i dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie zrealizował muzycznie m. in.: *Konsula Menottiego* (1971), *Halke* (1975) i *Parię Moniuszki* (1980), *Urowadzenie z seraju Mozarta* (1978), *Katarzynę Izmaïłową Szostakowicza* (1976), *Don Carlosa Verdiego* (1973), *Tannhäusera* (1974) i *Holendra tułacza Wagnera* (1981); odbył też szereg tournées zagranicznych, prezentując zespół Teatru Wielkiego na festiwalach w Berlinie, Leningradzie, Lizbonie, Madrycie, Moskwie, Sofii, Stambule, Sztokholmie i Wiesbaden.

W sezonie 1981/1982 kierował zespołem Państwowej Opery i Filharmonii w Kairze. Po powrocie do Europy koncertował i prowadził liczne spektakle operowe w Szwajcarii i w Niemczech, jednocześnie pełniąc funkcję dyrektora muzycznego i artystycznego opery w Oberhausen (m. in. w 1990 r. wystawił tam *Halke* Moniuszki). Współpracował również z Operą Wrocławską (*Halka* Moniuszki, *Un giorno di regno* Verdiego, *Manru Paderewskiego*), Teatrem Wielkim w Łodzi (*Odprawa posłów greckich* Rudzińskiego) i Operą Śląską w Bytomiu, z której zespołem odbył tournée po Kanadzie i USA (w Nowym Jorku poprowadził koncert galowy w katedrze św. Patryka z okazji 10. rocznicy pontyfikatu Jana Pawła II).

Po powrocie do kraju został dyrektorem naczelnym i artystycznym Teatru Wielkiego w Łodzi (1991-1994). Zrealizował tu *Parię* Moniuszki, *Aidę* i *Bal maskowy* Verdiego, *Fausta* Gounoda, *Romea i Julię* Berliozą w choreografii Graya Veredona, *Holendra tułacza* Wagnera oraz polską prapremierę *Ubu króla* Pendereckiego (spektakl nagrodzono „Orfeuszem” - nagrodą Warszawskiej Jesieni `94).

W 1993 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie przygotował *Parsifala* Wagnera (spektakl zaprezentowano później m. in. na festiwalu w Bregenz; w partii tytułowej wystąpił René Kollo), w 1995 r. - *Halke* Moniuszki, a w 1996 r. - *Mazepę* Czajkowskiego i *Widma* Moniuszki. *Widma* zrealizowano z okazji otwarcia odbudowanego Teatru Narodowego.

W 2000 r. z okazji stulecia Opery Lwowskiej poprowadził z tamtejszą orkiestrą uroczysty koncert, w programie którego znalazły się głównie utwory Moniuszki.

Przez wszystkie lata swojej pracy artystycznej Antoni Wicherek propagował muzykę Moniuszki w kraju i za granicą; m.in. wystawił *Halke* w Turcji (Ankara 1977) i *Straszny dwór* (1980) w Bukareszcie. Promował też twórczość symfoniczną, operową i baletową polskich kompozytorów współczesnych.

Ma także w swoim dorobku wiele nagrań; z oper polskich nagrał na płyty *Erosa i Psyche* Różyckiego i *Odprawy posłów greckich* Rudzińskiego, zaś w 1998 r. nagrał na płyty CD i DVD *Halke* Moniuszki.

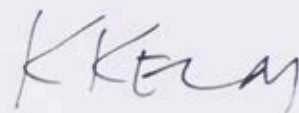
KRZYSZTOF KELM

Jest absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej - wydziału reżyserii. Zrealizował kilkadziesiąt scenografii dla teatrów warszawskich (Teatr Dramatyczny, Teatr Rozmaitości, Teatr Powszechny, Teatr Komedia, Teatr Ateneum), łódzkich (Teatr Wielki, Teatr Nowy), elbląskich (Teatr Dramatyczny), toruńskich (Teatr im. W. Horzycy), zielonogórskich (Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego). Jest także autorem, wraz z Katarzyną Jarnuszkiewicz, scenografii do programów telewizyjnych (*Ogród Sztuk*, *Szansa na sukces*, *Magazyn Teatralny* i inne).

Ma w swym dorobku wiele spektakli, których był reżyserem i scenografem, takich jak: *Yerma* F. G. Lorki (Lubuski Teatr), *Koriolan* W. Szekspira (Teatr Dramatyczny w Warszawie), *Salome* O. Wilde'a (Teatr Stara Prochownia), *Kobieta z wydm* A. Kobo i *Trzy siostry* A. Czechowa (Teatr im. W. Horzycy), *Pokojówki* J. Geneta (Teatr Dramatyczny w Elblągu), *Ścisły nadzór* J. Geneta (Teatr Nowy w Łodzi), *Krwawe gody* F. Lorki i *Trzy siostry* A. Czechowa (Teatr Szwedzka 2/4), *Kobiety u grobu* M. de Ghelderode'a i *Olbrzym-samolub* O. Wilde'a (Teatr Telewizji), *Dialogi karmelitanek* F. Poulenca (Teatr Wielki w Łodzi).

Halka... Należy do tego „świętego” kanonu dzieł narodowych, o których wszyscy wiedzą wszystko i... nic. Każdy potrafi zanucić *Szumią jodły* czy *Jako od wichru krzew połamany*, nie każdy potrafi opowiedzieć dzieje nieszczęśliwej miłości Halki i Janusza. I będzie poniekąd usprawiedliwiony, nie od razu potrafił zrobić to sam Moniuszko. Okoliczności zmuszały go kilkakrotnie do zmiany libretta; inną *Halkę* widziała publiczność wileńska, inną publiczność warszawska, jeszcze inną praska, której dyrygent - Smetana - przedstawił wersję niezależną od warszawskiej cenzury. Inne, od znanego nam dziś libretta, były dzieje Halki Schillerowskiej, inaczej przedstawiała je w Meksyku Maria Fołtyn. Jontek płakał po *Halce*, ratował z topieli Janusza, bądź zabijał go w akcie zemsty. Górale stanowili tło sielskiego obrazka, bądź rewolucyjną siłę. Wszystko to świadczy o sile dramaturgicznej libretta, o żywych emocjach, które wciąż budzi.

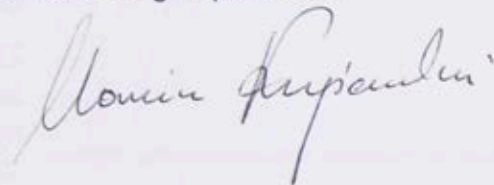
Pragnę przedstawić Państwu moją *Halkę*, a właściwie *Halke*. Silną i dumną, prawdziwie romantyczną, zdolną do silnych emocji - miłości i nienawiści. Sięgnijmy za fasadę tradycji.



Sięgając po *Halke*, sięgamy do polskiej tradycji operowej, która nie jest - niestety - zbyt bogata. Nie wynika to bynajmniej ze zdolności czy pracowitości kompozytorów, lecz z sytuacji historycznej, specyficznie polskiej, w której przyszło im żyć i pracować. Idąc tropem reżysera, zgadzam się, że o *Halce* wszyscy wiedzą wszystko i nic, i że z jednej strony zawęża to interpretacje, z drugiej jednak pozwala pokazać coś więcej niż historię miłosną czy konflikt klasowy.

Nasza *Halka* jest opowieścią o skrajnych emocjach w konkretnej rzeczywistości historycznej - paradoksalnie wciąż powracającej - w której istnieje warstwa niezdolna do przewodzenia narodowi i odpowiedzialności oraz druga grupa - która jeszcze nie okrzepła, nie dojrzała do przyjęcia odpowiedzialności za kraj. W cieniu wielkich emocji odbywa się historiozoficzny kontredans - niemożność sprawowania władzy z jednej strony i niemożność przejęcia jej - z drugiej.

Myślę, że sytuacja historyczna 1846 roku, służąca jako podstawa libretta - nie w tak okrutnej formie, lecz jako model braku odpowiedzialności klas, chcących sprawować rząd dusz, jest w naszej historii wątkiem bardzo tragicznie i ciągle obecnym. O tym jest ta *Halka*, jak również o niedojrzałości elit, a może także o niedojrzałości społeczeństwa. Ta gorzka prawda powinna być przesłaniem tego spektaklu.





Streszczenie libretta

Rzecz dzieje się u schyłku XVIII wieku. W części pierwszej akcja rozgrywa się w zamku Stolnika w okolicy Krakowa; w części drugiej - w wiosce należącej do Janusza, w górach.

CZĘŚĆ I

W zamku Stolnika trwa zabawa z okazji zaręczyn jego córki Zofii z Januszem. Wszyscy tańczą poloneza i wiwatują na cześć korzystnego połączenia dwóch szlacheckich rodów: Pomianów i Odrowążów. Kiedy Stolnik udziela błogosławieństwa córce i przyszłemu zięciowi, z oddali słyhać piosenkę Halki, młodej góralki mieszkającej we wsi Janusza. Halka, nie wiedząc o zaręczynach panicza, przybyła do miasta, by spotkać dawno nie widzianego kochanka. Na pytania Stolnika i Zofii zdenerwowany Janusz udziela wykrętnej odpowiedzi. Jego zachowanie jest odebrane jako szlachetny odruch współczucia okazany nieznannej dziewczynie. Zofia i Stolnik zostawiają Janusza samego.

Panicza dręczą wyrzuty sumienia. Choć nadal kocha Halkę, nie zamierza dopuścić do tego, aby Zofia i jej ojciec dowiedzieli się o jego romanse. Postanawia też ukryć swoje zaręczyny przed Halką i szybko odprawić ją z zamku.

Halka odnajduje Janusza i wita go radośnie. Nie chce uwierzyć w to, co powiedział góral Jontek, który towarzyszył jej w podróży do zamku. Przekonywał ją, że panicz dawno już o niej zapomniał. Halka jest jednak pewna, że Janusz nadal ją kocha. Janusz nie ma odwagi wyznać prawdy Halce. Zapewnia ją o swej miłości i nie chcąc, by ktokolwiek był świadkiem ich rozmowy, skłania Halkę do natychmiastowego opuszczenia zamku, wyznaczając spotkanie za miastem. Szczęśliwa Halka odchodzi.

Nieobecność pana młodego zwróciła uwagę gości; odnajdują go i porywają do wspólnej zabawy. Stolnik, korzystając z okazji, wzruszony dziękuje zebrany za wiwaty wznoszone na cześć jego, Zofii i Janusza. Dziemba, majordomus Stolnika, zaprasza wszystkich do mazura.

Halka, nie mogąc doczekać się spotkania z ukochanym, powraca do zamku Stolnika. Wciąż wierzy w miłość Janusza.

Za Halką nadchodzi Jontek. Wie, że w zamku odbywają się właśnie zaręczyny i jeszcze raz, bezskutecznie, usiłuje przekonać ją o niewierności Janusza. Zdesperowany Jontek wyznaje miłość Halce. Dziel-

czyna nie chce go słuchać i nadal nie wierzy w to, że Janusz ją zdradził. Dopiero okrzyki na cześć pary młodej dochodzące z zamku wzbudzają jej niepokój. Halka chce się wedrzeć do zamku i dostać do Janusza. Jontek usiłuje ją powstrzymać. Ich sprzeczkę słyszą wychodzący z zabawy goście. Zjawia się też Janusz, który rozpoznał głos Halki i w kilku słowach uspokaja ją. Jontek z pozorną pokorą prosi swego pana o litość nad Halką, Janusz w odpowiedzi obiecuje mu nagrodę za odprowadzenie do wsi obłąkanej - jak twierdzi, żeby zatuszować sprawę - dziewczyny. Zdziwieni zamieszczeniem nadchodzą Stolnik i Zofia. Halka nie ma już wątpliwości, że została zdradzona. Janusz nakazuje Jontkowi zabrać sprzed zamku dziewczynę, w końcu, chcąc uwolnić się od kłopotliwej sytuacji, daje znak Dziembie, aby przepędził obydwój wieśniaków.

CZĘŚĆ II

W górach, w rodzinnej wiosce Halki i Jontka, górale odpoczywają po tygodniu ciężkiej pracy. Starsi rozmawiają o mającym się odbyć we wsi ślubie panicza Janusza i jego wybranki Zofii, młodszy tańczą.

Z miasta powraca Jontek z Halką. Dziewczyna jest zrozpaczona zdradą Janusza. Jontek opowiada zebrany w wizycie w zamku Stolnika: o odbywających się właśnie zaręczynach, o spotkaniu panicza z Halką, rozpoczętym czułymi słówkami, a zakończonym brutalnym wypędzeniem ich z zamku. Górale współczują dziewczynie, jednocześnie winiąc Janusza za jej krzywdę.

Któryś z górali daje znak, że nadjeżdża orszak ślubny.

Jontek niepokoi się o Halkę, która chce iść przed wiejski kościółek. Za chwilę bowiem ma tu się odbyć ślub Janusza i Zofii. Jontek prosi oczekującego przybycia młodej pary Dudarza, aby zagrał coś rzewnego. Dudarz spełnia jego prośbę; Jontek wspomina dawne dni, kiedy starał się o względy Halki. Nie może pogodzić się z tym, że wzgardziła jego uczuciem i oddała się paniczowi.

Pojawia się Halka, a chwilę po niej przybywa do wsi orszak weselny. Dziemba nakazuje góralom pozdrowić młodą parę. Ci jednak, wiedząc o krzywdzie Halki, powściągliwie spełniają jego polecenie. Zofia rozpoznaje Halkę. Półprzytomna z rozpacz góralka mówi coś pozornie niezrozumiałego, właściwie jednak opowiada o tym, że Janusz ją zdradził. Janusz, który w głębi serca żałuje, że uwiódł Halkę i że ona teraz cierpi przez niego, boi się, iż Zofia za chwilę zorientuje się w sytuacji. Ponagla więc wszystkich, aby weszli do kościoła.

Na zewnątrz pozostaje Jontek z Halką. Pokazuje jej klęczących przed ołtarzem Janusza i Zofię. Dziewczyna dopiero teraz naprawdę zrozumiała, co się dzieje. Nie jest w stanie przestać rozpaczając nad sobą oraz nad swoim i Janusza dzieckiem...



Płonąca żagiew

Ból i cierpienie. Niepokój i gniew. Szaleństwo i śmierć.

„...wzmagają się wybuchy Wezuwiusza, a Fenella, dostawszy się na wierzch tarasu, wznosi jeszcze raz oczy do nieba i rzuca się w przepaść”.

(*Niema z Portici* Aubera, akt V,
premiera w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1831 rok)



Aleksander Kotsis, *Bez dachu*

Jesteśmy zatem w teatrze romantycznym. Wenecjanin Antoni Sacchetti zachwyca warszawską publiczność swą dioramą przedstawiającą wybuch wulkanu; pędzla tegoż Sacchettiego będą też nowe dekoracje do warszawskiej premiery *Halki* w 27 lat później.

Jest rok 1846. Jakub Szela puszcza z dymem 470 dworów szlacheckich, górale z okolic Chochołowa pod przywództwem Jana Andrusikiewicza występują zbrojnie przeciw Austriakom - kilka miesięcy później Moniuszko zaprasza Wolskiego do pracy nad librettem *Halki*. Jak niesie legenda, kompozytor zmuszony był zamknąć poetę u siebie w domu wraz z dzbanem wina, aby ostatecznie wydusić z niego tekst.

Przyjrzyjmy się zatem owemu librettu. Nie wzięło się ono znikąd. Wcześniej Włodzimierz Wolski, „gorący demokrat”, jakim się mienił w kręgach ówczesnej warszawskiej cyganerii (stąd zapewne ów „dzban wina”...), stworzył poemat *Halka* - napisany przed rokiem 1845, ukazał się drukiem dopiero w roku... 1951, najpierw na skutek działań carskiej cenzury, a potem chyba zwykłego... zapomnienia.

Poemat ów opisuje tragedię rodzinną: polska szlachcianka oskarża chłopkę Halkę o „wymuszenie małżeństwa” na swym synu Januszu - *nota bene* walczącym w Legionach Dąbrowskiego - a następnie:

*Jej ciało młode, piękne, wypieszczone,
Kazała siec różgami, sama się pastwiła,
Potem ją po wsi nago prowadzono,
Lecz się chłop żaden nie zaśmiał z jej nędzy,*

*Tylko twa matka, stojąca przed gankiem,
Szydziła jeszcze z dala głosem jędzy:
Tyś śmiała zostać syna mego żoną?*

Tak upokorzona dziewczyna rzuca się wraz z dzieckiem do rzeki. Janusz ma sen, w którym z kolei matka Halki powiadamia go o sprawie i nakłania do pomsty. Rezultat - kolejne dwa trupy: Janusz zabija swą matkę, a potem siebie!

Owo nadzwyczaj interesujące zestawienie samobójstwa i matkobójstwa w melodramatycznej fabule nie znajduje uznania u Moniuszki. Zwraca on jednak uwagę na ciekawe połączenie wątku miłosnego z szerszym, ludowym kontekstem. Zapewne autor *Śpiewnika domowego* podczas swych czteroletnich studiów w Berlinie zwrócił uwagę na owe zdania z *Przedmowy* Achima von Arnima do jego dzieła *O pieśniach ludowych*:

„...podniecało mnie żywiej wszystko, co śpiewali ludzie, nie będący śpiewakami, aż po górników, patrząc w dół, i kominiarzy, spoglądając w górę. Później doszedłem przyczyny, tej mianowicie, że ludowa pieśń spełnia już to, do czego śpiewacy nadaremnie dążą, to znaczy, by jeden ton rozbrzmiewał we wszystkich i wszystkich łączył, najwyższa to nagroda dla poety i dla muzyka, nagroda, która nie zawsze wieńczy zasługę (podobnie niejeden kwiat zostanie zdeptany, ale świeża trawa na łące przyniesie ich tysiące), ale też nie na długo daje się wyludzić. Każda pradawna pieśń ludu ma zatem wartość dla swej treści lub melodii, albo też dla obu naraz”.



Aleksander Gierymski, *Trumna chłopska*, 1894

Można domniemywać, że Moniuszko szukał dla swej pierwszej opery materiału do libretta, który zgodnie z romantycznym kanonem łączyłby elementy dramatyczne z poetyckimi; monumentalne sceny zbiorowe z kameralnymi lirycznymi; tragedię indywiduum z dramatem zbiorowości. Zaletę stanowić mogły: wybujała uczuciowość, niezgoda na konwencje obyczajowe i społeczne, motyw samobójczy. Wreszcie krytyczny obraz szlachty i rewolucyjne aspiracje chłopstwa - wszystkie te elementy zawarte w poemacie Wolskiego zainspirowały kompozytora. Być może intuicyjnie przeczuwał już Moniuszko Wagnerowską teorię dramatu muzycznego jako wyniku związku muzyki z poezją. Stąd w swych poszukiwaniach dotarł do warszawskiej bohemy, słusznie upatrując w tym środowisku twórców wrażliwych na kielkujące w Europie idee i impulsy.

Wolski piszący dla organów Cyganerii Warszawskiej, następnie także członek Cechu Głupców, popularny wśród demokratycznej młodzieży - jak dziś powiedzielibyśmy - „kultowy” poeta, którego radykalizm społeczny i akcenty rewolucyjne budziły niepokój cenzury, wydawał się idealnym partnerem dla kompozytora poszukującego nowoczesnych środków wyrazu. Znamienne zatem stały się zmiany, które z inspiracji Moniuszki Wolski posłusznie (acz przy pomocy wina) wprowadził do pierwotnego tekstu *Halki*. Zniknęła mściwa teściowa i potajemne małżeństwo, pojawiło się nieślubne dziecko i obłęd z miłości. W miejsce psychopatii stanął wątek moralny - krzywdą wiejskiej dziewczyny. Dodano Jontka, niezbyt rożgniętego co prawda, ale stanowiącego niezawodne dla *Halki* oparcie. Pojawiła się szlachcianka Zofia (narzeczona zubożałego, okrutnego Janusza) - osoba świetlana, prosta. Wreszcie - co może najważniejsze - *Halka* zyskała nowoczesną, romantyczną psychologię.

Cóż jednak znaczyła nowoczesna psychologia w roku 1846? Najpierw realizm, dalej nieuchronność konfliktu z wrogim światem, ból istnienia, bunt i nieuchronną samobójczą śmierć. Pierwszym zatem zadaniem stało się wyposażenie *Halki* w te cechy, podbudowane wybujałym uczuciem do Janusza, dumą, prostotą, wreszcie obłędem, opartym wszakże na ściśle prawdopodobnej psychologicznie motywacji. Zauważyć trzeba, że obaj autorzy - Wolski i Moniuszko - byli gruntownie odczytani i tropy prowadzące do Szekspirowskiej Ofelii i Małgorzaty z *Fausta* Goethego wydają się więcej niż oczywiste. Wszak Wolski tłumaczył *Fausta*, Moniuszko zaś w Berlinie studiował wypisy z *Fausta* księcia Antoniego Radziwiłła.

Historia Małgorzaty Brandt, która 1 sierpnia 1771 roku zamordowała swe dziecko, by uniknąć upokorzenia, inspirowała przez blisko dwieście lat poetów i dramatopisarzy. Motyw ten musiał wydać się niezwykle nośny Moniuszce, zwłaszcza że szukał on, jak się wydaje, motywu zdolnego unieść także symboliczny wymiar opowiadanej historii.

Spójrzmy na sytuację Polaków w pierwszej połowie lat czterdziestych XIX wieku. Jak musiał się czuć, przytłoczony biedą Mińska i Warszawy, młody polski kompozytor po wyjeździe na czteroletnie studia do Berlina, upokorzony tam barwną wspaniałością i monumentalną architekturą miasta - naówczas centrum postępowej myśli, sztuki muzycznego i mieszczańskiego stylu wygodnego życia. Instynktownie musiał odczuwać potrzeby swej publiczności - Polaków załamanych upadkiem powstań, gnębionych przez administrację zaborców, dotkliwie zranionych w swej narodowej dumie. Jeżeli dzieło miało przemówić do tych ludzi, musiało zawierać wewnętrzną treść, ową symboliczną nutę głębokiego buntu przeciw zniewoleniu. Stąd owa płonąca żagiew, którą *Halka* chce podpalić kościół, jakby w symbolicznym proteście przeciw złu stworzonego świata. Z kolei odrzucenie żagwi i ofiara z własnego życia jakże współgrają z ideą mesjanistycznej ofiary stanowiącej istotę polskiego światopoglądu romantycznego.

Jak wiadomo, Wolski i Moniuszko zmienili zakończenie opery: w miejsce ironicznej zachęty do wesołego śpiewu nastąpiła scena pojednania wsi z dworem - pojawiały się bowiem krytyki zbyt pesymistycznego wydźwięku dzieła. Niemniej radykalizm ujęcia tematu, narracyjna przejrzystość, czytelna dla każdego głębia symboliki sprawiły, że libretto, wynik w s p ó l p r a c y poety i kompozytora, było w efekcie dziełem w pełni porównywalnym z europejskim kanonem, przesiąkniętym romantycznym pesymizmem i melancholią i w swej warstwie emocjonalnej potężnie oddziałującym na publiczność pod każdą szerokością geograficzną.

„Wolność w sztuce, wolność w społeczeństwie - oto podwójny cel, do którego jednakim krokiem zmierzać powinny wszystkie konsekwentne i logiczne umysły (...) Prawda i wolność mają tę znakomitą cechę, że wszystko, co się czyni dla nich, i wszystko, co się czyni przeciw nim, przydaje im się w równej mierze” - pisał Wiktor Hugo w *Przedmowie* do dramatu *Hernani*.

Autorzy libretta *Halki* niewątpliwie zastosowali się do owego wezwania. Jak wygląda kompozycja libretta? „To bardzo wielka i piękna rzecz widzieć, jak toczy się z całym rozmachem dramat, w którym sztuka przemożnie rozwija naturę; dramat, w którym akcja zmierza do zakończenia w wartkim i swobodnym tempie, bez rozwlekłości i zawężenia; dramat wreszcie, w którym poeta całkowicie wypełnia złożony cel sztuki (...) Cel ten, słowem, polega na skrzyżowaniu, w tym samym obrazie, dramatu życia i dramatu sumienia”. (Wiktor Hugo, *Przedmowa* do dramatu *Cromwell*).

Radosna atmosfera dworu Stolnika kontrastująca z niepokojem ogrodu zamkowego. Potęga mazura wieńczącego I akt przeciwstawiona posępnej melancholii oczekującej na kochankę Halki. Nadejście gości Stolnika i mistrzowsko umieszczona interwencja Jontka, która burzy spokój we dworze. I ponownie ten sam chwyt: Halka z Jontkiem zakłócają pogodny wypoczynek górali. Obłąd Halki. Wreszcie rozpacz Halki i jej wtargnięcie do kościoła na ślub Janusza. Samobójstwo! Zgodnie z Arystotelesowską definicją tragedii: „Najważniejszym z tych składników jest układ zdarzeń. Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz działania (akcji) i życia (od działania zależy przecież i powodzenie, i niepowodzenie. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast czyni decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu)”.

Jeśli dodać do tego to, co pisze Arystoteles o charakterze bohatera tragicznego: „charakter mogą wyrażać tylko takie słowa lub czyny, które wskazują wyraźnie na kierunek postępowania, jeśli na szlachetny, to i charakter szlachetny. (...) Druga sprawa to - stosowność. (...) Trzecia natomiast - podobieństwo. (...) Czwartą sprawą, którą trzeba mieć na uwadze, jest konsekwencja” - zobaczymy, że libretto *Halki*, zwłaszcza po uzupełnieniach z 1857 roku, spełnia idealnie reguły zarówno starożytnej *Poetyki* Arystotelesa, jak i nowoczesne postulaty Wiktora Hugo, stanowi zatem niemal modelową realizację w stylu romantycznym. Podkreślał to także w swym studium o *Halce* z 1858 roku Hans von Bülow, którego opinia tak znacząco zaważyła na karierze Moniuszki nie tylko w Polsce, lecz i za granicą.

Wróćmy do *Przedmowy* do dramatu *Cromwell* Wiktora Hugo: „Zrozumiałe, że poeta, tworząc dzieło tego rodzaju, o ile powinien w y b i e r a ć pośród rzeczy (a powinien), to nie to, co p i ę k n e, lecz to, co c h a r a k t e r y s t y c z n e. (...) Nie w wierzchniej warstwie dramatu powinien znajdować się koloryt lokalny, lecz we wnętrzu, w samym rdzeniu dzieła. Stamtąd własnym tokiem rozejdzie się dalej w sposób naturalny i równomierny po wszystkich, żeby tak powiedzieć, zakątkach dramatu, jak soki płynące z korzeni do najdalszego liścia na drzewie. Dramat ma być dogłębnie przesiąknięty owym kolorytem epoki; powinien on jakby wisieć w powietrzu, tak aby można było zauważyć jedynie na początku, i na końcu, że inne były czasy i inna atmosfera”. Można zrozumieć, dlaczego, poszukując libretta do swej pierwszej opery, Moniuszko bronił się uporczywie przed podsuwany mu patriotycznymi samograjami typu: męczeństwo św. Stanisława czy potęga Batorego - nawiązał zaś twórczo do sukcesu Bogusławskiego w *Cudzie mniemanym, czyli Krakowiakach i góralach*, jakby wiedziony uwagami Hugo. Musiał zdawać sobie sprawę, że owo „dogłębne przesiąknięcie owym kolorytem epoki”, które zrealizował w swej muzyce, na zawsze ustawi *Halkę* w mitycznym porządku dzieł stanowiących o polskiej kulturze narodowej. W tym układzie rzeczy mistrzowska, nowoczesna konstrukcja libretta stworzyła podstawy do wykreowania *Halki* na wiodące dzieło polskiej muzyki operowej XIX wieku, co w okresie niewoli stanowiło monumentalny czyn artystyczno-patriotyczny, porównywalny jedynie z sukcesem *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

Przyjrzyjmy się teraz scenicznym dziejom *Halki*, tyleż ciekawym, co dającym się rozmaicie ocenić. Patrząc na nie będziemy pod kątem owej nowoczesności mistrzowskiego libretta, gdyż właśnie stosunek do libretta w przemożnym stopniu decyduje we współczesnej operze o interpretacji utworu. Zdaje się, że warszawska premiera pozostawała w zgodzie ze stylem epoki i jako taka zadowalała Moniuszkę. Jak pisał: „Powodzenie zupełne”. Rozpoczęła się walka o zdobycie dla *Halki* należnego jej miejsca na polskich i obcych scenach. Za życia Moniuszki zagrano co prawda utwór 150 razy, jednak nie zawsze były to realizacje nienagane. *Halka*, stale obecna w Warszawie i we Lwowie, gościła w Moskwie i Petersburgu (wielki sukces!), także w Pradze, równocześnie jednak operę wystawiały rozmaite „towarzystwa dramatyczne”, a nawet... teatrzyki ogródkowe!

Po śmierci Moniuszki konkurujące ze sobą premiery poznańskie - polska i niemiecka - w latach osiemdziesiątych XIX wieku odniosły znaczące sukcesy. Do końca XIX wieku doczekała się *Halka* blisko 500 przedstawień. Paulina Rivoli, Maria Kwiecińska, Bronisława Dowiakowska, Zofia Konarska, wreszcie Salomea Kruszelnicka odniosły, kreując partię tytułową, zasłużone sukcesy. Inscenizacje tradycyjne, z coraz bardziej eksponowanymi akcentami patriotycznymi, sprawiły, że w roku 1913 (*Halka* już rok wcześniej przekroczyła 700 przedstawień!) warszawski recenzent zauważył, iż sezon koncertowy otwiera się *Polonezem A-dur* Chopina, „gdy *Halkę* wysadzają na front sezonu jako dźwiękową maskotę, przynoszącą szczęście... kasie teatralnej”. Można tylko domniemywać, co działo się na scenie...

W 1919 roku, gdy w warszawskim Teatrze Wielkim inaugurowano sezon, *Halce* wzięli na warsztat prawdziwi artyści. Muzyczne kierownictwo sprawował Emil Młynarski, dekoracje dał Wincenty Drabik, reżyserował Henryk Kawalski. Ta znakomita, aczkolwiek tradycyjna inscenizacja (wielokrotnie potem powtarzana i ulepszana przez Młynarskiego) narzuciła styl. Siedem lat później twórcy przenieśli ją do Volksoper w Wiedniu.

Dwa lata przed premierą wiedeńską odbyła się premiera *Halki* w Manhattan Opera House w Nowym Jorku, przygotowana w języku polskim, pod dyrekcją T. Wandyczowej i W. Ochrymowicza.

Ciekawostkę stanowić może na pewno inscenizacja *Halki* w Zakopanem w 1931 roku, w specjalnie powołanej do tego celu Operze Górskiej. „Inszenizatorzy poszli po linii maksymalnego uwypuklenia elementu góralskiego. Epizodyczną rolę Dudarza powierzono autentycznemu kobziarzowi zakopiańskiemu Mrozowi, który na początku czwartego aktu zagrał na dudach niezgodnie z partyturą, ale za to prawdziwe góralskie solo. Usunięto także Moniuszkowskie „Tańce góralskie”, wprowadzając na ich miejsce kapelę Obrochtów, która wykonała ludowe tańce podhalańskie. Przedstawienia, odbywające się w sezonach letnich 1931 i 1932 roku, miały ogromne powodzenie” - pisze Tadeusz Kaczyński.

Były też znaczące sukcesy zagraniczne: poza wspomnianą inscenizacją wiedeńską, triumfalne premiery w Bernie (1933), Zurychu i Hamburgu (1935), wreszcie najznakomitszy sukces w... Berlinie w roku 1936. Inscenizacja Heinricha K. Strohma, dekoracje Wilhelma Reinkinda, kierownictwo muzyczne Leo Blecha nadały *Halce* europejski szlif, wprowadzając polską operę na światową scenę.

Trzeba jednak odnotować i sarkastyczne opinie Karola Szymanowskiego: „Zbyt rubaszną «szlachetność» a idylliczną «ludowość» *Halki* przebacza się chętnie, ze względu na całe ustępy, pełne dramatycznego napięcia lub przepięknego istotnie liryzmu. A jednak od Chopina różni go nie tylko ów osławiony brak «wiedzy muzycznej». Brakło mu również wewnętrznej wielkości, owego właściwego Chopinowi fanatyzmu twórczości, w którym jedynie lęgnie się prawdziwie w s z e c h l u d z k a wielka sztuka” - pisał w 1920 roku. Cień Chopina, który opuścił Warszawę 2 listopada 1830 roku, stale towarzyszył Moniuszce, nawet, jak widzimy, po śmierci.

Po wojnie wreszcie wziął *Halkę* w swoje ręce Leon Schiller, można by rzec stworzony do reżyserii tej opery, ale...

No, właśnie. Jak pisze Małgorzata Komorowska: „Inszenizację *Halki* miał Schiller gotową - i opublikowaną - w 1949, roku przyznania mu Państwowej Nagrody Teatralnej. Jednakże wedle tej inscenizacji *Halkę* w Poznaniu (22 I 1950), w Pradze (1951), Helsinkach (1952) reżyserował Jerzy Merunowicz. Dla Schillera pozostała reżyseria w Berlinie (18 III 1953) i w Warszawie (31 V 1953) - *Halki*, która inaugurowała przebudowany na operę gmach dawnej „Romy”. W obszernych *Notach reżyserskich do „Halki”* Schiller ukazał „całą nędzę normalnej reakcyjnej inscenizacji *Halki*” i uzasadnił nową własną interpretację. Jej punkt odniesienia stanowiły nastroje poprzedzające bunt chłopski na Podhalu pod wodzą Kostki-Napierskiego (czas komponowania *Halki* przez Moniuszkę zbiegał się też z powstaniem krakowskim w 1846 r.). Gromada górali brudnych i biednych wygraża tu szlachcie ciupagami i pięściami, Jontek „bardziej społecznie dojrzały, bardziej buntowniczo usposobiony” wyprzedza „gromadę niewolników świadomością krzywdy chłopskiej i przyczyn tej krzywdy”. W III akcie wezwanie do radości *Więc wesoly i ochoczy niech nam będzie dzień dzisiejszy* śpiewają „Wszyscy - (...) buntowniczo, w poczuciu praw człowiekowi należnych (...) (coraz gwałtowniej) *Jutro znowu dzień roboczy, / I jutrze dzień roboczy, Potem jeszcze mozolniejszy, Potem jeszcze mozolniejszy...* (Po tym wybuchu, zwalniając tempo i dobitnie akcentując słowa) *Więc wesoly, więc ochoczy / Niech nam będzie dzień dzisiejszy...*”.

Owe: „uscenicznienia ludowością swą dających się pod bolszewicką demagogię podciągnąć *Halki* i *Krakowiaków i górali*”, jak to ujął Jan Lechoń, nie wyczerpują oczywiście Schillerowskich zatrudnień przy tej operze, dość wspomnieć, że wcześniej był on „kierownikiem artystycznym filmu” *Halka*, który powstał w 1937 roku, reżyserowany przez Juliusza Gardana.

Uczniowie Schillera z PIST-u, jak Erwin Axer czy Aleksander Bardini, pamiętali, jak głęboko Schiller rozumiał i analizował *Halkę* (słynne „szesnastki” w zakończeniu IV aktu, „przyśpieszające” chór, czy też wprowadzenie okrzyku „*Halka utonęła*”, by publiczność mogła „choćby z grubsza” zrozumieć, o czym chór śpiewa). Studenci musieli



Walery Eljasz Radzkowski, *W góralskiej izbie*

znać na pamięć partyturę opery, a Axer wspomina: „Nie czytając nawet dobrze nut, umiałem wskazać z pamięci właściwe miejsca w partyturze *Halki*”.

Bardini pysznie zresztą spointował ujęcie przez Schillera *Halki* „w ramach sprzeczności klasowych”: „Po premierze znalazłem się dość przypadkowo w delegacji SPATIF-u u ówczesnego ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego, a on do nas: „Co ten Schiller wyprawia, dzwonił do mnie z awanturą Cyrankiewicz, że górale mają takie piękne stroje ludowe, a tu na scenie łachmany”. Schiller niestety ingerował także w tekst libretta... niemniej jego inscenizacja, uważana za wzorcową, na długie lata utrwaliła sceniczny kształt *Halki*. Niemal przyczyniła się do tego odtwórczyni roli tytułowej w premierze Schillerowskiej, Maria Fołtyn, która następnie wielokrotnie *Halkę* reżyserowała w Polsce i za granicą: w Tokio i w Hawanie, w Meksyku, Bukareszcie, Ankarze i wielu innych miejscach - wszędzie przyjmowana z entuzjazmem i podziwem.

W Operze Łódzkiej pokazał w 1958 roku nową koncepcję inscenizacyjną Kazimierz Dejmek. Jak pisze Tadeusz Kaczyński: „Nowa koncepcja polegała na znacznym uszczupleniu opery, unieruchomieniu chórów i sprowadzeniu do symbolicznego minimum scenografii, przez co wykonanie przypominało oratorium w kostiumach”. Z kolei Zygmunt Latoszewski pokazał na inauguracji Teatru Wielkiego w Łodzi w 1967 roku koncepcję, udoskonalaną przez lata, począwszy od premiery w Gdańsku w 1956, którą podpisał nie tylko jako kierownik muzyczny, lecz także jako inscenizator i reżyser. Tym razem spektakl wyreżyserował Jerzy Zegalski. Autorzy inscenizacji umieścili I i II akt w jednej scenerii, III i IV akt w innej, publiczność oglądała obie przestrzenie z rozmaitych perspektyw, odmiennych w każdym akcie.

Warto zauważyć, że *Halka* przyciągała wybitnych scenografów: Antoniego Sacchettiiego, Wincentego Drabika, Wilhelma Rein-kinga, Iwo Galla, Jana Kosińskiego, Karola Frycza i Andrzeja Stopkę.

Dzieje inscenizacji *Halki* - przedstawione tu w ogromnym skrócie - pokazują, jak wielką siłę i energię posiada libretto opery. Inszenizatorzy czasem zmieniali układ scen lub tańców, czasem (jak Schiller) interpretację postaci czy kontekst społeczno-oby- czajowy. Zasadnicza hierarchia jednostek konstrukcyjnych (motywów elementarnych, zespołów motywów, jak wątki czy postaci, całości wyższego rzędu jak fabuła) pozostała niezmienną i nadal oddziałuje z ogromną siłą. Oczywiście, jak wiele dzieł tego typu, *Halka* bywała (i pewnie niejedną raz jeszcze będzie) wdzięcznym obiektem rozmaitych aberracji, czy to w kontekście nacjona- listyczno-patriotycznym, czy rewizjonistyczno-groteskowym. Jednak jej romantyczna melancholia wsparta żywą - mimo swego melodramatycznego charakteru - akcją, autentycznym, głębokim liryzmem i dramatyczną wymową pozostanie na trwałe obecna w światowym repertuarze. Zdecydował o tym oczywiście muzyczny geniusz kompozytora, ale także, być może przede wszystkim, gruntowne przemyślenie przez autora i - co szczególnie istotne - przez kompozytora takiej kompozycji libretta, by oddziaływało z niezmienną siłą na rozmałą publiczność i w rozmaitym czasie historycznym i zawsze wywoływało podobny rodzaj skojarzeń i emocji. Zasadnicza okazała się tu decyzja Moniuszki o wyborze poematu Wolskiego i przekształceniu go, wraz z poetą, w nowy, samodzielny utwór. Dalej: włączenie w operę tańców góralskich, „ognisty” mazur, dramatyczne recytatywy Halki, aria-dumka Janusza, wreszcie pomysł płonącej żagwi - symbolu cierpienia indywidualnego i zbiorowego.

Żagwi: płonącego świata i bólu w każdym z nas.

Kraków, maj 2002

Główne źródła:

Witold Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1978

Nadzieja Druka, *Stanisław Moniuszko. Życie i twórczość*, Warszawa 1976

Barbara Król-Kaczorowska, *O dekoracjach romantycznych w teatrze warszawskim*,

w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*,

Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa. Listopad 1963, Warszawa, 1967

Tadeusz Kaczyński, *Dzieje sceniczne „Halki”*, Kraków, 1969

Małgorzata Komorowska, *Leon Schiller - inscenizator baletów i oper*, w: *Leon Schiller. W setną rocznicę urodzin, 1887-1987*, Warszawa, 1987/88

Ostatni romantyk sceny polskiej. Wspomnienia o Leonie Schillerze, wybór i opracowanie Jerzy Timoszewicz, Kraków, 1990

Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny, t. I i II, Warszawa, 1985



Michał Płoński, *Chłopi pędzeni przez wojsko*



Trudno jest Polakowi pisać obiektywnie o Moniuszce. Jakżeż tu osądzać czy opisywać kompozytora, którego melodie weszły w krew społeczeństwa, stały się składową częścią klimatu, atmosfery, stylu polskiego życia, są już wręcz własnością zbiorową, nabrały cech anonimowości: po prostu ludzie nie potrafią sobie wyobrazić, że melodie tych mogło kiedyś nie być, że dopiero musiały zostać napisane. *Kurant ze Straszego dworu* stał się gwizdaniem przez wszystkich umownym przyjacielskim czy miłosnym sygnałem, *Gdyby rannym słonkiem* lub *Prząśniczkę* nuci każda panienka, *Starego kaprała* skanduje maszerujące wojsko, *Kozaka* śpiewają wszyscy, nie wiedząc wcale, co śpiewają. Jeśli znalazł się wówczas w Polsce ktoś, kto trafił nie tylko do szlacheckich dworów czy mieszczańskich domów, ale także „pod strzechy”, to był nim nie kto inny jak Stanisław Moniuszko, twórca polskiej opery narodowej i autor *Śpiewników domowych*, najpowszechniejszego, najbardziej obok *Pana Tadeusza* i *Trylogii* spopularyzowanego przejawu kultury polskiej przed I wojną światową.

Ale teraz druga strona medalu: całe bogactwo polskich tradycji i asocjacji zawarte w twórczości Moniuszki nie jest czytelne czy zauważalne dla cudzoziemca. Wprawdzie Liszt zachwycił się podobno wydanym przez siebie fortepianowym polonezem Moniuszki (tym samym, który później wszedł w skład *Hrabiny*, grany prześlicznie przez cztery wiolonczele jako wstęp do III aktu) i powiedział pono, jak twierdzi biograf Moniuszki - Rudziński, że czuje w tym

polonezie „modrzewiową żywicę ze staropolskiego dworku”, ale Liszt był pod bliskim wpływem dwóch Polek: Karoliny z Iwanowskich Wittgenstein i Marii Kalergis-Muchanow, znał dobrze polskie nastroje i klimaty. Przeciętny cudzoziemiec widzi w Moniuszce kompozytora wybitnego wprawdzie, lecz stylistycznie nie wykraczającego na ogół poza muzykę Schuberta. Nie dostrzegając elementów odrębnie polskich, zawartych częstokroć u Moniuszki czysto asocjacyjnie, a nie tkwiących w samej istocie jego stylu muzycznego (teksty literackie, zewnętrzne znamiona muzyczne, jak rytm poloneza czy mazura), cudzoziemiec skłonny będzie uznać autora *Halki* za eklektyka, który niewiele wniósł do światowej muzyki składników oryginalnie polskich. A tymczasem w każdym, najdalszym nawet zakątku kuli ziemskiej za światowego ambasadora polskości uważa się Chopina, którego życie o tyle mniej związane było z Polską i polskimi sprawami niż życie Moniuszki.

I tu właśnie dochodzimy do istoty sprawy. Chopin, według słynnego wyrażenia Norwida, „podnosił ludowe do Ludzkości”. Podniósł polsność do rangi światowej, dając na przykład w mazurkach syntezę oryginalnych elementów mazowieckich i kujawskich tańców ludowych z uniwersalnym wówczas chromatycznym językiem muzycznym. (Ciekawą polemikę na ten temat przeprowadził Moniuszko z Józefem Ignacym Kraszewskim, który zaatakował Chopina za odejście w mazurkach od stylu narodowego). Podobnie w sto lat później postąpił Szymanowski, który zrozumie, że chcąc wprowadzić elementy polskie do sztuki współczesnej, sięgnąć trzeba do folkloru tak oryginalnego i twórczego, jak góralski czy kurpiowski. Identyczny precedens stworzył Grieg, dzięki któremu szorstkości i dźwiękowe odrębności norweskiej muzyki ludowej stały się elementem składowym powszechnej ewolucji muzycznej jego czasów - na pewno nie mało zawdzięcza mu nawet Debussy.

Inaczej było z Moniuszką. Chciał mówić do Polaków muzyką zrozumiałą, nie przychodziło mu zaś na myśl szukanie nowego uniwersalnego języka, aby przemówić nim o Polakach - do świata. Oryginalności folkloru nie interesowały go: przykładem tańce góralskie z *Halki*, które, choć wykazują pewną intuicję nie znającego przecież Podhala kompozytora, to jednak ujęte podobnie jak późniejsze *Album tatrzańskie* Paderewskiego, w salonowo niemal wygładzoną harmonię, nie mają absolutnie nic wspólnego z rewelacyjną muzyką tatrzańskich Górali. Narodowy charakter twórczości Moniuszki polega głównie, czego my „od środka” częstokroć nie dostrzegamy, na pozamuzycznych wartościach treściowo-asocjacyjnych. Podobnie rzecz ma się z Glinką, Smetaną czy Dworzakiem: wszyscy ci kompozytorzy wyrażają treści narodowe językiem, z obiektywnego punktu widzenia

WIELKI TEATR.

nr 2145.

1861 • PLATEK 400 • 15000 1861.

PIERWSZY RAZ

NOWA OPERA

w 4^o aktach. Libretto WŁADYSŁAWA WOLAKIEGO. Muzyka STANISŁAWA MONIUSZKI.

H A L K A.

Scenarjusz	W. Wolakiego	Libretto	W. Wolakiego	Muzyka	S. Moniuszki
Reżyser	W. Wolakiego	Scenarjusz	W. Wolakiego	Muzyka	S. Moniuszki
Scenarjusz	W. Wolakiego	Libretto	W. Wolakiego	Muzyka	S. Moniuszki
Reżyser	W. Wolakiego	Scenarjusz	W. Wolakiego	Muzyka	S. Moniuszki

Rozdział drugi w programie artystycznym.

T A N C E,

Libretto Rommana Turczynowicza, Dyryktor Senta.

W A K C I E

PUŁAWY. PP. Władysław Anielski, Antoni Głuchowski, Stanisław Głuchowski, PP. Paweł Głuchowski, Antoni Głuchowski, Stanisław Głuchowski, PP. Paweł Głuchowski, Antoni Głuchowski, Stanisław Głuchowski.

W A K C I E

TANIE GOSIAŁDZ. PP. Władysław Głuchowski, PP. Paweł Głuchowski, Antoni Głuchowski, Stanisław Głuchowski, PP. Paweł Głuchowski, Antoni Głuchowski, Stanisław Głuchowski.

Král. zemské české divadlo v Praze.
Druhý a pátý den 25. února 1861. (Mimo předložená)
Poprvé:
H A L K A.
Způsobem od 3 jednání od Stanislava Wolakiewicze, z polského překladu V. K. K.
Nový překlad textu a akty p. Fr. Babiš, překladatel, k. a. polského překladatel, režisér.
V 3. jednání: „Nara doktor“ od Fr. Hrabce.
Ballet: V 1. jednání: „Mazur“ provedl: M. Hrabec a Kromerich a sbor ballerin.
V 3. jednání: „Tane“ provedl: M. Hrabec.
Začíná v 7. hodině v půl 10. hodině.
Pro vstupné platit předem v 10. hodině.
Poslední vystoupení a ve prospěch pana Jindřicha Polaka.
M a r t a. Prof. ten. ERNANI. N. muzik. Alessandro Stradella.
10. jednání. 10. jednání.

Società Italiana di Fonotipia in Accom.
Direttore ALFREDO MICHAELIS. MILANO - Via Dante, 1



Enzo Leliva.

Dischi cantati dal tenore
ENZO LELIVA

3001 - Rotando di Berlino Tenore di Herminio	ALKA	I. De Behuss
3002 - Chopin (Orchestra) Si della Senta	Jontek	C. Celiva
3003 - Chopin (Orchestra) Tale, glicce, s'italie, ex	Alberio	S. M. S. S. S.
3004 - Suite ha steso il gran vel	Sofia	I. Ferraris
	Gianini	P. De Paoli
	Gensba	B. B.
	Zampognaro	B. B.

- obiegowym, międzynarodowym. Oczywiście - można rzeczy nowe wypowiedzieć językiem starym - dokonał tego np. Brahms, ale Moniuszce czy Dworzakowi nie dostaje potężnej, cechującej Brahmsa koncentracji artystycznej i autoświadomości.

Na niemożność powiązania swej narodowej twórczości z uniwersalizmem wpłynęły u Moniuszki w dużym stopniu opłakane ówczesne polskie warunki polityczne. Zaciążyła tutaj „zmora zaścianka”, jak określił to pewien polski publicysta po II wojnie światowej [Paweł Jasienica]. A był to zaścianek tragiczny. Klęska Napoleona oznacza zniknięcie ostatniej nadziei na odzyskanie niepodległości: kongres wiedeński na sto lat zatwierdzi rozdarcie kraju między trzy mocarstwa, tworząc jedynie fikcję Królestwa Kongresowego. Po upadku zaś powstania listopadowego nastąpiły czasy niezwykle ciężkie; cienie zagęszczały się, aż doszło do wstrząsającej tragedii roku 1863, tragedii, która omroczyła życie polskie kirem żałoby narodowej na parę pokoleń. A jednocześnie jakże biedny, zacofany, prowincjonalny i kołtuński był ten łaknący wolności kraj wobec budującej z rozmachem zręby mieszczańskiej cywilizacji Europy zachodniej! Rządziła tu zaiste „zmora zaścianka”.

W takich to czasach, gdzieś w zapomnianej Mińszczyźnie przyszedł na świat Stanisław Moniuszko. Urodził się w rodzinie szlacheckiej niezwykle światłej i patriotycznej, gdzie głęboko odczuwano polską tragedię i dobrze rozumiano konieczność zasadniczych rozstrzygnięć narodowych i społecznych, przede wszystkim zaś rozwiązania palącej sprawy chłopskiej - te rodzinne tendencje znalazły później swój niewątpliwy, choć pośredni wyraz w librecie *Halki*.

Rodzina odznaczała się wyjątkowo „otwartą głową” i troszczyła się bardzo o odpowiednie wykształcenie jedynego potomka. W latach 1827-30 mały Staś przebywał z rodzicami w Warszawie, gdzie rozpoczął regularną naukę muzyki. Na lata 1837-40 przypadają studia Moniuszki w berlińskiej „Singakademie” pod kierunkiem prof. Runghenahena, nie orla, jak się zdaje, lecz pedagoga solidnego i życzliwego. Studia te, jak na ówczesne stosunki, przedstawiały się wcale, wcale, cóż z tego jednak, kiedy późniejsze, samodzielne już kontakty Moniuszki z szerokim nurtem muzyki europejskiej były w ciągu całego jego życia nader nikłe i rzadkie. Owe Moniuszkowskie wyprawy w szeroki świat policzyć można na palcach. A więc mamy tu dwie krótkie podróże do Paryża. Pierwsza w roku 1858 przez Pragę i Weimar nie przyniosła sukcesów. Zainicjowana przez panią Kalergis wizyta u Liszta, mimo oficjalnych komplementów ze strony mistrza, zakończyła się dość chłodno, w Paryżu zaś zdenerwowany niemożnością nawiązania kontaktów kompozytor zamknął się w pokoju hotelowym i zaczął pisać uwerturę do *Flisa*, niewątpliwie zresztą jeden z najlepszych swych utworów. Bardziej owocna okazała się druga jego podróż do francuskiej stolicy na przełomie 1861-62: nawiązał wtedy kontakty z polską emigracją, poznał też Rossiniego i Auberą, obiecano mu wystawienie *Verbum nobile*, z czego zresztą nic nie wyszło (po dziś dzień Moniuszki we Francji prawie się nie grywa). Poza tym w ciągu całego życia odbył Moniuszko cztery podróże do Petersburga (1842, 1849, 1856, 1870), gdzie miał przyjaciół w osobach Dargomyżskiego, Sierowa, później swego ucznia z Wilna Cezara Cui, gdzie go grywano, wydawano, pisano o nim, gdzie w roku 1870 doczekał się wystawienia *Halki* (przedtem w roku 1869 wystawiono ją w Moskwie). Liczby jego wypraw dopełniają dwa wypadki do Pragi (1866-67 i 1868); tu za

tela, artyści i człowieka bez skazy. To życie „obywatelskie”, wolne od wysoków, przygód, podróży, silnych wrażeń, wydać by się mogło komuś nazbyt idealne, grzeczne, konwencjonalne, ba - szare nawet, gdyby nie było rozświetlone jednym blaskiem: iskrą genialności.

Iskra ta żarzy się niewątpliwie w najlepszych utworach Moniuszki, jak opery: *Halka*, *Straszny dwór*, *Hrabina*, *Verbum nobile*, jak wiele pieśni ze *Śpiewników domowych*, jak wreszcie uwertury *Bajka* i *Flis* (wstęp do krótkiej opery o charakterze ludowym). Inne dzieła Moniuszki, zarówno sceniczne jak kantatowe - religijne czy świeckie - zajmują pozycję drugoplanową, nosząc częstokroć znamiona pośpiechu twórczego czy niedopracowania.

Z oper Moniuszkowskich największy rozgłos zdobyła sobie *Halka*. Był to niewątpliwie, jak na owe czasy, czyn dowodzący samodzielności nie lada: uwolnić się od wpływów „włoszczyzny”, dać operę osnutą na motywach narodowych, z tak przy tym śmiałym i dramatycznym librettem. Wiele jest w *Halce* piękności muzycznych, wiele szlachetnej myśli i prawdziwego konfliktu, razi ona jednak nieco scenicznym „weryzmem” i liryzmem, czasem aż czułościowym. Wydaje się, że jako całość *Halka* ustępuje jednak niewątpliwemu arcydziełu, którym okazał się *Straszny dwór*. Z błahego libretta Jana Chęcińskiego wyczarował tu Moniuszko istny kalejdoskop polskości: niczym snop światła w ciemności popowstaniowej błysnąć musiał ten muzyczny pas słucki, szereg nanizanych jak perły scen z „polskiego, arcy-polskiego” dworu. Cóż może być miłszego sercu niż wzruszający tercet „Cichy domku...”, polonezowa aria Miecznika, pieśń prządek czy aria z kurantem? A rycersko-szlachecki prolog, a mistrzowskie zespoły, zwłaszcza słynny finał II aktu, nie ustępujący najświetniejszemu ansambłom Rossiniego, a wreszcie aria Skołuby „Ten zegar stary...”, sarmackie echo włoskiej arii buffa, w rodzaju niezrównanej „Calunni” z *Cyrylika sewilskiego*? Ta opera komiczna podczas premiery w roku 1865, niedługo po strasznych dniach powstania, wywołała na sali objawy wzruszenia wręcz ekstatycznego: ileż tu patriotycznych aluzji, miłych polskiemu sercu obrazów! Nic dziwnego, że *Straszny dwór* zdjęty został przez władze rosyjskie z afisza na parę lat. A jednocześnie, obok owej treści z „serca”, cechuje partyturę dojrzałość techniczna, znakomite wyczucie sceny, oryginalne połączenie rodzajów operowych - włoskiego z narodowym. Słowem - prawdziwe cacko.

Obok po francusku lekkiej, satyrycznej po trochu *Hrabiny* i uroczej szlacheckiej sielanki *Verbum nobile* inne opery Moniuszki mniej się udały. Chybiony jako całość okazał się *Paria*, jedyny utwór, w którym widać wyraźny wpływ koncepcji wagnerowskich. Za to w pieśniach Moniuszkowski geniusz melodyczny i umiejętność charakteryzowania dźwiękami święcą wielkie triumfy. Pieśni Moniuszki wyrosły z Schuberta: choć bogactwem faktury fortepianowej i harmonii nie dorównują utworom swego wielkiego poprzednika, to niejednokrotnie potrafią im sprostać inwencją melodyczną i subtelnie mową dźwięków zrealizowaną nastrojowością. Świetny jest humor *Dziada i baby* czy *Kuma i kumy*, porywa zuchowatość *Softysa* lub marsowość *Starego kaprała* (to pieśń z ducha Schumannowskich *Dwóch grenadierów*), wzrusza nieporównany liryzm *Znaszli ten kraj*, niepokoi balladowy, niesamowity, groźny ton *Magdy karczmarki* i *Maćka*. Słowem, nie brak tu arcydziełek. Do świetnych utworów należy też sugestywnie narracyjna uwertura *Bajka* i znakomicie skonstruowany, wyważony co do jednego taktu, a płynący jednocześnie żywiołowo młodzieńczym, orzeźwiająjącym strumieniem *Flis* (uwertura).

Stanisław Moniuszko pisał dla Polaków, pisał, jak powiedział kiedyś Sienkiewicz o *Trylogii* - „ku pokrzepieniu serc”. Ciężkie, trudne, jedyne w swoim rodzaju dzieje tego kraju żądały niejednokrotnie od artystów ofiary z siebie - ten i ów ofiarował swój talent czy geniusz bez reszty, poświęcając się codziennemu trudowi podtrzymywania narodowego ducha. Artysta zastępował tutaj polityka czy żołnierza: ta wielość zadań i obowiązków pętała częstokroć jego talent; obłożone nadmiernymi ciężarami polskie indywidualności twórcze nie nadążały za wyścigiem postępu sztuki światowej, nie zawsze potrafiąc połączyć narodowe z uniwersalnym. Moniuszko nie odegrał w ewolucji muzyki europejskiej tak ważnej roli jak Chopin, ani nie otworzył przed sztuką polską nowych perspektyw jak Szymanowski. Odegrał za to doniosłą rolę w historii Polski, ukazując naocznie prawdę, że nawet naród poszarpany na części, pozbawiony państwa, wojska, prawa do rozwoju - żyje i trwa, gdy żyje jego kultura, będąca najsilniejszym orężem narodowego ducha, narodowej wspólnoty.

Przywódcą i ideologiem tej grupy był Milij Bałakiriew (1837-1910). Ponadto należeli do niej: Cezar Cui (1835-1918), Aleksander Borodin (1833-1887), Modest Musorgski (1839-1881), Mikołaj Rimski-Korsakow (1844-1908). (...)

Na ogół muzycy rosyjscy otrzymywali wykształcenie w niemieckich konserwatoriach, wobec czego pozostawali w kręgu stylu obcego środowiska. (...) przesadzona jest opinia, jakoby Piotr Czajkowski (1840-1893) podlegał wpływom zachodnioeuropejskim. Reprezentuje on również kierunek narodowy, lecz nieco odmienny od Potężnej Gromadki. Nie stronił od wzorów zachodnioeuropejskich, szczególnie w operach, ale jednocześnie posługiwał się tematyką rosyjską, nawiązując do rosyjskiej literatury. Świadectwem tego są dwie opery oparte na poematach Puszkina: *Eugeniusz Oniegin* (1878) i *Dama Pikowa* (1890). Wiele elementów ludowych, zwłaszcza ukraińskich, zawiera opera *Mazepa*. (...)

Mylny jest pogląd, że rosyjscy kompozytorzy, dążąc do stworzenia narodowego stylu, lekceważyli zasady konserwatoryjnej nauki harmonii i kontrapunktu. Wręcz przeciwnie, dokładna wiedza z tego zakresu umożliwiała im odkrywanie właściwej drogi w kierunku stylu narodowego. (...)

Styl przedstawicieli Potężnej Gromadki nie był jednolity, chociaż Bałakiriew sformułował program grupy prosto i jednoznacznie. Uważał, że należy nawiązać do Glinki i opierać się na melodiach ludowych. W rzeczywistości nikt z Piątki nie realizował w pełni tego postulatu. (...)

O znaczeniu Potężnej Gromadki zadecydowała głównie twórczość operowa. Jest to szczególnie ważny dlatego, że obejmuje również sferę literatury. Jak różnorodny był stosunek do tej dziedziny, wskazuje twórczość Cezarego Cui. Opracowywał bowiem najrozmaitsze teksty; np. opera *Saraceni* oparta jest na powieści Dumasa ojca, *Mademoiselle Fifi* na noweli Maupassanta, *William Radcliff* na romantycznej tragedii Heinego. Ta działalność wskazuje, że styl narodowy, jaki zamierzali stworzyć kompozytorzy Piątki, obejmował bardzo szeroki zasięg tematyki. W pojęciu tego stylu mieściło się europejskie znaczenie muzyki rosyjskiej. Kompozytorzy rosyjscy, podejmując tematykę z literatury zachodniej, pragnęli zachować własny, indywidualny styl. Była to boczna linia rozwoju, ponieważ w szerokim zakresie pracowali głównie nad wykorzystaniem literatury rdzennie rosyjskiej.

Najwybitniejszym przedstawicielem muzyki rosyjskiej wykorzystującym właśnie rodzime tradycje był Modest Musorgski. Stworzył on, jak sam podkreślał, rosyjski narodowy dramat muzyczny. Na czoło wysuwają się tu dwa dzieła: *Borys Godunow*, opierający się na dramacie Puszkina i materiałach historycznych Karamzina, oraz *Chowańszczyzna*, w której przedstawił walkę starowierów, tzw. raskolników, z caratem. (...) U Musorgskiego znika pierwotny kontrast pomiędzy recytatywem i arią. (...) Ważne są również partie zespołowe, zwłaszcza chóry. Właśnie w nich najwyraźniej zaznacza się narodowy charakter *Borysa Godunowa*. (...)

Z obrazów składa się także *Chowańszczyzna*. Sprzyja temu większa ilość partii chóralnych. Ukraińskie sceny obrzędowe i tańce wprowadził kompozytor w operze *Jarmark soroczyński*. (...) Musorgski nie doprowadził *Jarmarku soroczyńskiego* do końca. (...) Niedokończonym dziełem pozostała również opera *Kniaź Igor* Aleksandra Borodina. Opiera się ona na wybranych fragmentach eposu *Słowo o wyprawie Igora*. (...)

Przedstawicielem najbogatszej twórczości operowej jest Mikołaj Rimski-Korsakow. Napisał on 14 oper. Najważniejsze to dzieła o charakterze baśniowym (...). Rimski-Korsakow reprezentuje kierunek zmierzający do przewyciężenia opery romantycznej. Tematyka baśniowa stanowiła dla niego podstawę rozwinięcia kolorystyki dźwiękowej. (...)

Czechy i Polska

Również inne narody słowiańskie wniosły wkład w rozwój opery w XIX w. Na czoło wysuwa się muzyka czeska, zwłaszcza twórczość Bedřicha Smetany (1824-1884), którego *Sprzedana naręczona* (1866) odegrała podobną rolę jak *Iwan Susanin* Glinki. Typowo romantyczną operę stworzył w *Rusalcie* (1900) Antonín Dvořák (1841-1904). Odwrót od opery romantycznej nastąpił z początkiem XX w. w twórczości Leosa Janáčka (1854-1928). Jego opera *Jenufa* (*Jej pasierbica*, 1902) zapoczątkowała kierunek realistyczny. (...) O narodowym charakterze decyduje oryginalny stosunek kompozytora do muzyki ludowej i do tradycji narodowej. (...)

Upadek niepodległości Polski (1795) spowodował wprawdzie likwidację teatrów dworskich, nie zahamował jednak działalności scen w miastach, szczególnie w Warszawie, gdzie nadal był czynny Teatr Narodowy. Nowy okres w jego historii rozpoczął się z chwilą powrotu do Warszawy Wojciecha Bogusławskiego (1757-1829) oraz przyjazdu Józefa Elsnera (1769-1854) i Karola Kurpińskiego (1785-1857). Rozwinęli oni doniosłe inicjatywy w zakresie organizacji życia muzycznego, zwłaszcza opery, szkolnictwa, publicystyki. (...) Warszawa szybko stała się aktywnym ośrodkiem operowym, gdzie wystawiano prawie wszystkie popularne dzieła Rossiniego, Boieldieu, Paëra, Spontiniego, Hérolda, Wintera, Webera, a nawet Mozarta (*Don Giovanni*, *Zauberflöte*). Działalność tę wspomagał ożywczy prąd romantyzmu, który w publicystyce Kazimierza Brodzińskiego i Maurycyego Mochnackiego znalazł swoich gorących dyskutantów i orędowników. Wzrastała przeto twórczość muzyczno-dramatyczna polskich kompozytorów. (...) starano się kontynuować narodowy kierunek okresu stanisławowskiego. Rodzi się więc zainteresowanie tematyką historyczną i obyczajową, czego świadectwem są niektóre opery Elsnera (*Leszek Biały*, *Król Łokietek*, *Jagiello w Tęczynie*) i Kurpińskiego (*Jadwiga królowa Polski*, *Zabobon czyli Krakowiaczy i Górale*, *Cecylia Piaseczyńska*), nie pozbawione typowo romantycznej fantastyki. Mimo znajomości ówczesnej twórczości operowej polscy kompozytorzy tworzyli głównie wodewile z przewagą piosenek i tańców. Umożliwiło to wprowadzenie elementów ludowych, nie gwarantowało jednak poziomu artystycznego, który był dość niski, prymitywny. Zdecydowaną zmianę przyniosła dopiero twórczość Stanisława Moniuszki (1819-1872), zwłaszcza jego opery *Halka* (1848-58), *Straszny dwór* (1865), *Hrabina* (1860), *Verbum nobile* (1860). Do dziś pozostały one stale żywotnym wzorem polskiego stylu narodowego. Formalnie reprezentują standardowy typ opery XIX-wiecznej z recytatywami, ariami, pieśniami, zespołami kameralnymi, chóralnymi i tańcami. Przenikają je polskie elementy ludowe, a więc pieśni dworskie i wiejskie, przejawiające się głównie w rytmice poloneza, mazura, krakowiaka oraz w melodyce partii solowych. Czasem sytuacja dramatyczna wymagała wprowadzenia obcego elementu, np. walca w *Hrabinie*. Moniuszko jest twórcą arii polonezowej oraz wspaniałych mazurowych finałów (...). Twórczość jego zadecydowała o kierunku rozwoju opery polskiej aż do końca XIX w., a nawet dłużej. Oznaczało to zerwanie z wodewilowym typem opery. (...) Tradycje opery moniuszkowskiej starał się rozwijać Władysław Żeleński (1837-1921) przez bezpośrednie nawiązanie do wielkiej polskiej literatury romantycznej. Opracował *Konrada Wallenroda* Mickiewicza oraz *Balladynę* Słowackiego jako *Goplanę*. Muzykę góralską wykorzystał w operze *Janek*, zaś w *Starej baśni* według Kraszewskiego zrezygnował z dawnego podziału aktu operowego według tzw. „numerów”, przyjmując scenę jako podstawowy element akcji dramatycznej. (...) Idea dramatu przyświecała Ignacemu Janowi Paderewskiemu w operze *Manru* według *Chaty za wsią* Kraszewskiego, chociaż dzieło to poza motywami przewodnimi niewiele ma wspólnego z reformą Wagnera. Wzorem dla niego jest głównie konwencjonalna opera liryczna z elementami polskiej muzyki narodowej, w szczególności pieśni i tańców ludowych.

JÓZEF CHOMIŃSKI, KRYSZYNA WILKOWSKA-CHOMIŃSKA
Historia muzyki



Drzeworyt ludowy z XVII w., *Wierny sługa*



Włodzimierz Wolski 1824 (25?) - 1882

Syn średniozamożnego ziemianina, majora wojsk polskich, wychowanek Gimnazjum Praktyczno-Pedagogicznego na Lesznie oraz - w młodym wieku - uczestnik spisku patriotycznego młodzieży szkolnej; aresztowany w roku 1841, był więziony w Cytadeli, po zwolnieniu przeszedł pod nadzór policyjny.

W Warszawie związał się z tzw. Cyganerią Warszawską, niejednorodną ideowo i dość luźną grupą artystów, których łączyła jednak postawa buntu przeciw niewoli politycznej, stosunkom feudalnym na wsi oraz obyczajowości arystokracji. Z „cyganami” łączył także Wolskiego ekstrawagancki tryb życia.

Rozgłos w literackim świecie Warszawy przyniósł mu poemat *Ojciec Hilary*, ogłoszony w „Przeglądzie Naukowym”, którego redaktorem i wydawcą był Edward Dembowski, filozof, krytyk literacki i działacz rewolucyjny.

I *Ojciec Hilary* (1843), i poemat *Halka* (1845), i powstałe później libretto do *Halki* Moniuszki (1847, 1857) zawierają motywy: krzywdy ludu, zemsty i rewolucji, charakterystyczne dla twórczości „cyganów” i świadczą o ideowym zaangażowaniu ludzi pióra w walce o sprawę, która mobilizowała siły postępowe i patriotyczne. Trudno jednak nie stwierdzić, że choć twórczość Filleborna, Zmorskiego, Dziekońskiego, Wolskiego, Ludwika i Cypriana Norwidów była postępową, to nie umieli oni wyjść poza ogólnikowe, nierealne marzenia o ludzkiej sprawiedliwości społecznej. Ponadto w ich utworach roiło się od wizji pełnych fantastyki i groteski, pojawiały się niezemskie kochanki i skłócenia ze światem poeci - pokłosie romantyzmu. Włodzimierz Wolski zajmował w tym gronie pozycję najbardziej radykalną. Mówiono o nim, że „tam tylko żywym odzywa się słowem, gdzie dotyka piersi ludu”. Z czasem jednak, gdy zniknęła aura romantycznego buntu i romantycznej walki, gdy rewolucja 1848 r. zmuszała do zajęcia zdecydowanego politycznego stanowiska, Wolski przeszedł na pozycje bardziej zachowawcze. Zmienił się też rodzaj jego twórczości; romantyczne poematy zastąpiły powieści z życia „szarych ludzi”, dziś zupełnie zapomniane (*Opowiadania i powieści, Uśmiech losu, Bakalarz, Domek przy ulicy Głębokiej*). Nie zaprzestał jednakże współpracy z Moniuszką - napisał libretto do opery *Hrabina*, zawierające antymagnackie, satyryczne akcenty.

W roku 1863 wyjechał z kraju do Brukseli, gdzie napisał *Śpiewy powstańcze* i kilka innych, słabszych utworów.

Umarł w nędzy 6 lipca 1882 roku w Brukseli.

Cyganeria Warszawska, grupa pokoleniowa nader znamienna dla drugiej generacji romantycznej, musiała posługiwać się, jak inni poeci romantyczni w kraju, „językiem symbolicznym”, ale język ów był jeszcze dodatkowo udziwniany, przeznaczony dla wtajemniczonych - zgodnie z praktyką społeczno-lingwistyczną, właściwą większości ugrupowań cygańskich. Cyganeria Warszawska znalazła się jednak w szczególnej sytuacji, ze względu na dwojaki charakter zniewoleń, jakim podlegała. „Cyganie” spiskowali oczywiście przeciw niewoli narzucanej przez zaborcę, ale bynajmniej nie zaniedbywali tego protestu, który należał do ich rytualnych obowiązków: protestu przeciw zniewoleniom niesionym przez krąg rodzinny i towarzyski. Dowodziło to zresztą odwagi myśli i postawy, gdyż społeczeństwo polskie, znajdując się w niewoli narodowej, usiłowało narzucić sobie jednolity typ zachowań i przymusić do solidarności w najdrobniejszych nawet błahostkach za wszelką cenę. Dlatego też „cyganie”, jakkolwiek bywali w salonach, przeciw nim właśnie utworzyli swoją bohemę, swoje parodystyczne i poważne zarazem społeczeństwo w społeczeństwie.

Jeśli za tradycją francuską wyróżnia się trzy kolory bohemy: „zieloną” (blask młodości, wolność, wesołość, barwność), „czarną” (nędza, występki, wątpliwość) i „czerwoną” (przekora, krnąbrność i walka), to Cyganów Warszawskich najbardziej należałoby zbliżyć do „czarnej bohemy”, zwracając uwagę zarazem na „czerwoną” barwę ich zapatrywań społecznych i politycznych. Zgodnie bowiem z charakterem większości bohem europejskich i nasi „cyganie” przejawiali - często nawet prowokacyjnie - sympatię dla tzw. dołów społecznych (odpowiednikiem wyznania niemieckiego „cygana”: *Proleta sum* mogą być „cygańsko-warszawskie” manifestacje przynależności do gminu), poglądy lewicowe, republikańsko-demokratyczne, nonkonformizm. Stosowna mogłaby być dla nich nazwa: polscy *bousingots*. Francuscy buzyngoci, nazwani tak z angielska od knajpy marynarskiej albo skórczanego kapelusza marynarskiego, noszonego przez republikańców po rewolucji lipcowej 1830 roku, należeli do jednej z „najwścieklejszych” formacji umysłowych literatury francuskiej. Oni właśnie głównie rozwijali styl szalony, frenetyczny, jednak ich skrajny, radykalny indywidualizm tchnął niejednokrotnie takim nastawieniem anarchistycznym i antyspołecznym, taką wrogością do instytucji, społeczeństwa, rodziny, a nawet ojczyzny, żądzą tak nieograniczonej niezależności, że oczywiście Warszawskich Cyganów możemy nazwać polskimi *bousingots* tylko z wielkim zastrzeżeniem. (...)

Cyganeria Warszawska, która się uformowała na samym dniu nocy paskiewiczowskiej, w cieniu Cytadeli Warszawskiej, pozbawiona uniwersytetu i szkół, z całą premedytacją wyzuta przez władze carskie z możliwości humanistycznego wykształcenia, ta Cyganeria przemówiła przeciw własnym głosem, porozumiewając się znakami języka młodości z całą swoją generacją, drugą generacją romantyczną. Był to ważny czyn duchowy grupy pokoleniowej, która wśród osaczenia i zamknięcia w brutalnym i kunsztownym zarazem systemie niewoli stworzonym przez zaborcę umiała jednak podnieść protest przeciwko wewnętrznemu pogodzeniu z niewolą, przeciw spętaniom, jakie usiłowała narzucić myśli własna polska rzewna i cnotliwa zacność oraz arcy-pocziwość. Ale „cyganie” odważyli się być „innymi”: czarnymi, wściekłymi, frenetycznymi buntownikami, prowokującymi swymi ekstremizmami obyczajowymi, manifestacyjnym brataniem się z ludem, patetyczną, niepomowaną apologią szaleństwa, zapału, ognia, lotu, czynu wreszcie. Aleksander Niewiarowski w dedykacji, która brzmi jak epitafium, jak lament nad pokoleniem straconym i zgubionym, ostro oddziela od siebie cygański lot młodości i to wszystko, co po nim nastąpiło: „Towarzysze promiennego życia młodości, po którym została już tylko długa egzystencja robacza!”. Romantyczny mit młodości jako epoki cudowności znajduje przecież oparcie w prawdzie życia „cyganów”.

Dembowski, który się między nimi obracał, czuł się z nimi blisko związany, napisał w roku 1843 ich apologię pod znamiennym tytułem *Młoda piśmienność warszawska*. Był przekonany, że tu właśnie wybuchł nowy, drugi przełom romantyczny: „Młodość, hasło dążeń wszelkich postępowych, młodość, ów wyraz strojny jako aniołów śpiew, potężny jako jęk potępieńców, cnota i wielkość, miłość i mądrość, twórczość, objęte w jednym uniesienia, zapału, namiętności ognisku; młodość, ten wyraz boski, uczuty, jeżeli nie pojęty, przez każdego, kto godzien zwać się człowiekiem, zabłysła jaskrawą zorzą ponad piśmiennością Warszawy”. Młodość utożsamia się tu z postępem i twórczością, prawdziwa mądrość jest jej właśnie (a nie starości) przypisana, zawiera ona w sobie wszystko, co najbardziej i najprawdziwiej ludzkie. Opiewana przez „młodego człowieka rozumnego szaleńca”, jak sam siebie Dembowski nazywał, ognista młodość tego pokolenia zagasła w powstaniach i rewolucjach 1846 i 1848. W jego biografii te daty znaczą najczęściej przełom o dużej doniosłości, przesunięcie ku nowym postawom i poglądom, „niedolę i łzy gorzkie, upadek, egzystencję robaczą”, by posłużyć się określeniami z dedykacji Niewiarowskiego. Charakterystyczne dla romantycznego stylu egzystencji raptowne przechodzenie od euforii do depresji, melancholii i trwogi, i na odwrót, w biografii warszawskich „cyganów” otrzymało zasadnicze pobudzenie od wydarzeń historycznych.



Palenie dworu w 1846 r., lit.

Włodzimierz Wolski HALKA

fragment poematu

„Matko, gdzie żona, gdzie dziecię moje?
Jużem was wszystkich przyjmował w objęcia,
Pozwólcie teraz, niechaj się upoję
Słodkim uściskiem żony i dziecięcia”.
Gdzie Halka - przecucie jak piana szalona
Obsiadło mu czoło zwolna i pomatu
Cały jad cierpień skupiało do łona
Z gorączką męki, z konwulsją szatu.
Senne mu lica rumieniec rozpala
Straszny, okropny - jako słońce krwawe,
Kiedy szyderczo patrzy na zabawę,
W której z piorunem tańczy wściekła fala.
Lecz nagle okno roztwiera się z cicha
I widać głowę okrytą łachmanem,
Błyszczącą okiem obłądnem, pijanem,
Ale w tym oku piekło się uśmiecha.
A za nią jakieś tajemnicze twarze,
Spiekłe jak ludzie spaleni w pożarze,
Jak głos puszczyka lub cichy świst sowy -
I okno nagle całe się odchyła,
I cała postać nagle się wychyla -
Stojąc nad łóżem w półnaga, w półzgięta,
W dzikich uplotach chwieje się włos siwy,
Wzrok obłąkany, piekielny, straszliwy -
Wilczycy, gdy jej zabiją wilczęta.
Piersi śpiącego wyschłą dłonią trąca,
A twarz śpiącego płonąca, paląca;
Z cichym przekleństwem czoła się dotyka,
Na czole huczy jakaś burza dzika,
Oczy otwarte, martwe, wyprężone...
„Słuchaj!” - zapiszczał głos szyderczo łzawy -
„Chciałeś uściskać i dziecię, i żonę?
Widziałeś mogiłę zieloną i świeżą?
To uchyl cicho zielonej murawy,
Rozkop z niej piasek, rozrzuć mogiłę,
A potem cicho przyciśnij do łona
Dwa trupy, które obok siebie leżą -
Dwa trupy młode, a już na w pół zgniłe -
To twoje dziecię i żona!”

Jękła szalejąc w dalszej, wścieklej mowie:

„Chłop nie ma serca, wszak prawda, panowie?
Chłop bydlę nędzne; jedna podła suka
Śmiała dać życie córce mego syna
I z nim tajemnie połączyć się śmiała...
Ale mnie ślepa miłość nie oszuka;
Po mojej śmierci panią by została...
Ha! chłopka podła, piasku okruszyna...
Wysączę życia podłego ostatki;
Przeklinam syna, co ojców bezcześci...”

Tu wściekła postać na chwilę przestała,
A potem wrzasła: „To był głos niewieści,
To był głos ludzki, to był głos twej matki!”
Podniósł się śpiący i zatrzęsł się we śnie,
Ale znów postać piekielna - boleśnie,
Wściekle zawyła:

Kazała związać twoją własną żonę,
Jej ciało młode, piękne, wypieszczone,
Kazała sieć różgami - sama się pastwiła!
Potem ją po wsi nago prowadzono,
Lecz się chłop żaden nie zaśmiał z jej nędzy -
Tylko twa matka, stojąca pod gankiem,
Szydziła jeszcze z dala głosem jędzy:
„Tyś śmiała zostać syna mego żoną?!
Leć teraz za twym mężem czy kochankiem!”

Śpiącemu włosy jeżą się i wstają,
Usta otwarte drżą,
Lica to bledną, to nagle palają,
A jęki w półgłosie mówić się zdają:

„Krwia, krwia, krwia!”

A za oknem słycać echo,
Co wśród śmiechu i z uciechą
Stu słów jękiem piszczy: „Krwia!”

CHŁOPI, GÓRALE



Górale Tatrowi, ryc. z XIX w.



NN, *Glód w Galicji 1845 r.*



NN, *Powrót górali z Berna (Szpilbergu) 1846 r.*

Do wybuchu powstania chłopskiego w 1846 r., największego w dziejach polskich, przyczyniły się: nędza galicyjskiej wsi spotęgowana w latach czterdziestych przez klęski elementarne, ucisk i różne bezprawia ze strony dziedziców. Bezpośrednią przyczyną był wybuch powstania krakowskiego. Władze austriackie, zaniepokojone agitacją powstańczą wśród chłopów, postanowiły zadawnioną nienawiść chłopów do panów wykorzystać do własnych celów. Starosta tarnowski Breinl rozpuszczał kłamliwe pogłoski, jakoby panowie organizowali powstanie dla storpedowania planów cesarza przeprowadzenia reform stosunków wiejskich. Kazał chłopom śledzić spiskowców, chwycić podejrzanych i odstawiać do cyrkułu. Zbłąmuceni chłopcy chwytali za cepy, widły, siekiery i prawie powszechnie występowali przeciw powstańcom. Nie pomogła agitacja Goslara wśród chłopów ani zniesienie pańszczyzny przez braci Wiesiołowskich i innych dziedziców. Chłopi nie uwierzyli w dobre intencje szlachty i stanęli po stronie władz. Uzbrojone oddziały chłopskie atakowały powstańców, a rannych i schwytanych odstawiano do cyrkułu. Pierwsi urlopnicy z Partynia przywieźli do Tarnowa schwytanych powstańców, a następnie 18 lutego w Lisiej Górze zatrzymano grupę powstańców, a wśród nich braci Wiesiołowskich. Od 19 lutego zaczęły się masowe napady na dwory. Ich mieszkańców mordowano bądź związanych odstawiano do Tarnowa, a zastane mienie rabowano. 22 lutego rzeź szlachty w Tarnowskim ustała, lecz równocześnie zaczęła się rozszerzać na sąsiednie cyrkuły: bocheński i jasielski. Powstaniem kierował tu Jakub Szela ze Smarzowa. 20 lutego rozpoczął on rzeź i rabunek od wymordowania rodziny Boguszów, z którą jako plenipotent chłopski od wielu lat się procesował. Powstanie ogarnęło również obwód sądecki, zachodni skrawek obwodu rzeszowskiego i wschodni wadowickiego. W Sanockim chłopcy aresztowali dziedziców i urzędników i odstawiali ich do Sanoka. Według przybliżonych danych w 8 obwodach zrabowano 430-470 dworów i zabito 1 070 osób, 3 tysiące osób aresztowano.

Po zduszeniu powstania narodowego chłopcy nie zaprzestali walki, lecz nadal odmawiali odrabiania pańszczyzny ocalałym dworom w pasie od Wadowic do Sanoka. Główny ośrodek oporu chłopów znajdował się w okolicy Pilzna. Przewodził mu Szela, do którego po rady i instrukcje zgłaszali się deputaci z obwodów tarnowskiego, jasielskiego, sądeckiego i sanockiego. Władze zażądały w marcu powrotu chłopów do pracy, nie dając im żadnej obietnicy poprawy ich doli. 1 kwietnia Szela w imieniu 50 wsi obwodu jasielskiego i tarnowskiego wystąpił do Gubernium podanie, w którym proponował obniżenie pańszczyzny do 1 dnia rocznie z morgi i zamianę pozostałej na czynsz. Patent cesarski z 13 kwietnia potępiał powstanie chłopskie, ale jednocześnie znosił dalekie podwoje i dni pomocne oraz przyznawał chłopom prawo skarżenia dominiów prosto do cyrkułu. 14 kwietnia na rozkaz arcyksięcia Ferdynanda przystąpiono do pacyfikacji ruchu chłopskiego przy pomocy 55 763 żołnierzy. Szela internowano w Tarnowie, a następnie zesłano na Bukowinę.



NN, Jakub Szela

Władzom nie udało się w pełni uspokoić wsi aż do ogłoszenia uwłaszczenia chłopów. Zasypywali cyrkuły skargami na panów, odmawiali odrabiania pańszczyzny we wsiach obwodów tarnowskiego, złoczowskiego, kołomyjskiego i stanisławowskiego i trzeba było zmuszać ich do pracy przy pomocy pacyfikacji wojskowych. Powstanie chłopów z 1846 r. odbiło się głośnie echem poza granicami Galicji. Stało się ono bodźcem do antyfeudalnych wystąpień chłopów w innych częściach monarchii habsburskiej, a także w państwach ościennych.

(...) Powstanie chłopów w Galicji zachęcało mieszkańców wsi powiatu miechowskiego do napadów na dwory, chwytania dziedziców i oficjalistów i odstawiania ich do władz powiatowych jako rzekomych buntowników. Władze carskie wzmocniły kordony graniczne i tropiły emisariuszy podburzających chłopów. W dobrach górniczych koło Gór Świętokrzyskich chłopci odmawiali pańszczyzny przy obróbce drewna, w innych protestowali przeciw złemu ich traktowaniu i dokonywali samowolnych wyrębów w lasach. W Królestwie, na Litwie i na Białorusi chłopci grozili panom, że postąpią z nimi podobnie jak chłopci galicyjscy. Dla złagodzenia napiętej sytuacji na wsi car Mikołaj I wydał ukaz czerwcowy, który jednak nie mógł zadowolić chłopów. Odmawiano podpisania protokołów przyjęcia ukazu, wzrosła liczba wsi odmawiających powinności na rzecz dworu, zwłaszcza na wschodzie i południu kraju. Bunt chłopów kozacy tłumili z całą bezwzględnością. Władze zakazały oficjalistom bicia chłopów oraz zezwoliły gromadom i pojedynczym chłopom na składanie skarg na dziedziców do urzędów. Te drobne ustępstwa nie mogły zadowolić chłopów i ich opór przeciw pańszczyźnie i wszelkim powinnościom stale narastał, przybierając masowe rozmiary pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych. Żądano zwrotu zrabowanej ziemi, dostępu do lasów i pastwisk, rewizji tabel prestacyjnych, obniżenia czynszów. Ferment na wsi w latach 1860/61 podsycali: głód i drożyzna spowodowane nieurodzajem oraz wieści o wystąpieniach chłopów białoruskich i ukraińskich przeciw ukazowi z lutego 1861 r. W kwietniu 1861 r. odmawiały odrabiania pańszczyzny i innych świadczeń 954 wsie, 20 210 gospodarstw i ponad 160 tysięcy osób, głównie we wschodnich i południowo-wschodnich guberniach. W wielu powiatach doszło do starć z kozakami, chłopci żądali od księży odczytania rzekomego ukazu o zniesieniu pańszczyzny. W sumie w roku tym buntem objętych było 1861 wsi. Masowy ruch chłopów zmusił władze do zamiany pańszczyzny na okup prawny, który okazał się dla chłopów rujnujący. Doszło do nowych wystąpień chłopów w czerwcu i lipcu 1861 r. na Kujawach, w Piotrkowskim, na Lubelszczyźnie, w Augustowskim i Łomżyńskim, które pacyfikowano przy pomocy kozaków. Chłopci objęci okupem zaprzestali odrabiania pańszczyzny, a jednocześnie nie kwapili się z płaceniem okupu. Do uiszczania powinności nie można było zmusić chłopów ani przy pomocy kozaków, ani przez obniżkę opłat. Czynnicy zalegali z ratami, a ogół chłopów odmawiał płacenia podatków i szarwarków. Bezrolni chłopci domagali się ziemi i niekiedy zaorywali grunty dworskie. Wszyscy chłopci oczekiwali na zasadniczą reformę stosunków wiejskich.

STEFAN INGLOT, Historia chłopów polskich

Kozacy i górale? Tak. To oni właśnie, obdarzeni szczególnym „instynktem niepodległości”, złożyli się wspólnie na wolny lud polskich romantyków. Odnajdziemy ich prawie wszędzie tam, gdzie romantyzm chciał widzieć spełnione, dawne bądź teraźniejsze, ideały życia ludowego i naturalnego, czucia gminnego, bytu wolnego. Lud innych okolic, owszem, miał dla romantyków swoje powaby, z niego wywodzić chcieli ogólnoludzkie i ogólnonarodowe normy etyczne, ale wtedy, gdy szło zwłaszcza o wolność, swobodę, niezależność, dumę i niepodległość, to ich żywym ludowym wcieleniem stawali się - dzięki „szkole ukraińskiej” oczywiście - przede wszystkim Kozacy. A później także górale. Również krakowiacy.

MARIA JANION, Gorączka romantyczna

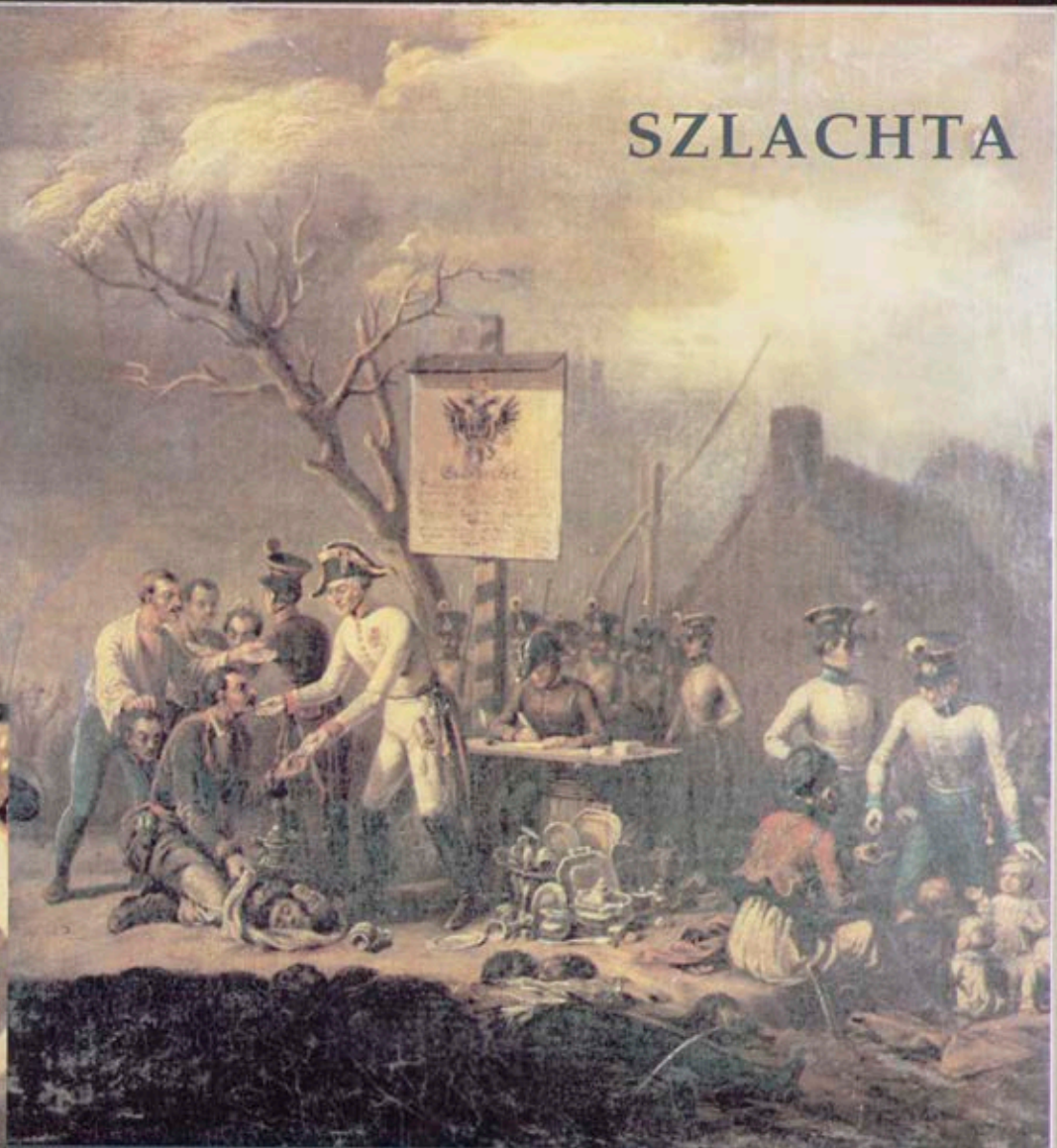
Górale wyżsi są od mieszkańców równin i fizycznie, i umysłowo; lud zręczny, pojętny, zuchwały, zacięty, straszny w wojnie, prowadzonej w jego okolicach, zwący wszystkich nie-górali Polaków nienawistnym nazwiskiem „Lachów” - nieuległy, najprzystępniejszy z ludu wiejskiego propagandzie, ale przy tym najskrytszy, najchytrzejszy, najdłużniczy i dlatego wymagający w postępowaniu z nim wielkiej zręczności i ostrożności apostołów. Zapatrywanie się górali na zbójectwo znacznie różni się od naszego. Zbójectwo w oczach górala nie jest rzeczą tak obrzydliwą i hańbiącą jak dla nas; zbójnik dla górala nie jest takim zbrodniarzem, jak według prawa być powinien (...) Zbójectwo to rodzaj rycerskiej szkoły, przez którą góral nie wzdraga się przechodzić; nie tylko nie wzdraga się, ale nawet jest rwany pędem wewnętrznym.

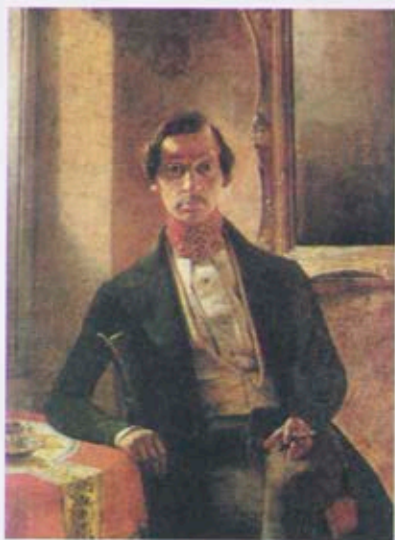
Góral zagrożony, raniony, napastowany ze strony tego uczucia (instynktu niepodległości) staje się strasznym wrogiem. Niezdolny do otwartej walki uzbraja się zemstą, uzbraja się we wszelki oręż, jaki tylko może dostarczyć zemsta najzaciętsza i najskrytsza. Smutne tego przykłady nie są rzadkie, a mianowicie na polu stosunków z dziedzicami. Lud galicyjski „wszystkie uciski rządowe panom przypisuje”, a „jego uczucia religijne są tylko systemem zabobonów, fanatyzmu i czci zewnętrznej”. Stosunki między góralami a szlachtą to „trwały stan skrytej wojny”.

SEWERYN GOSZCZYŃSKI, Dziennik podróży do Tatrów

Należący do rzadkości w polskim malarstwie obraz przedstawia chłopów znoszących odcięte pańskie głowy do austriackiego urzędu.

SZLACHTA





Marcin Zaleski, *Autoportret*, ok. 1840



Jan Chrucki,
Portret Mikołaja Malinowskiego, 1847

Podkreślanie przynależności do stanu szlacheckiego, tak wyraźnie obecne w życiu zdeklasowanej szlachty, było formą obrony przed wtopieniem się w ludność chłopską. Zrównanie w prawach z chłopami oznaczało faktyczną deklasację drobnej szlachty. Dlatego też warstwy najbardziej zagrożone podjęły zdecydowaną walkę w obronie dotychczasowej pozycji. Polegała ona głównie na kategorycznym odseparowaniu się od ludności chłopskiej. Przejawiało się to m. in. kultywowaniem przeszłości, odwoływaniem do szlacheckiego rodowodu, odrębnym ubiorem, sposobem bycia, cechami charakteru, bezwzględnym zakazem zawierania związków małżeńskich z chłopkami. Przechowywanie dokumentów poświadczających herb, a nawet samo wspomnienie o nim, przypięcie do pasa choćby kija przypominało chłopskiemu otoczeniu, że ma do czynienia ze szlachtą. Kultywowanie tradycji szlacheckiej, podkreślanie odrębności od chłopów bardzo często przeradzało się w wyraźną niechęć, a nawet wrogość. „Uznaje szlachta włościanina za stworzenie niższe i strzeże święcie ten stosunek wyjątkowy swawolą, butą wszelkiego rodzaju. Unika też wszelkiego związku z włościanami. Z przeciwnej strony żyje włościanin od dawna w nieprzełamanej nieprzychylności i odrazie ku tej szlachcie”.

KRZYSZTOF ŚLUSAREK, *Drobna szlachta w Galicji 1772-1848*

U niektórych panów lokaje, hajdacy, węgrynkowie, chłopcy - mieli rozkaz raz na zawsze podczas uczty pilnować, kto nie wypił, aby mu dolano; na ten koniec służebni domowi jedni się porozsadzali z flaszki dokoła stołu, drudzy z tymiż pod stół powłazili. Jeżeli nie wypijający kielicha swego, broniąc się od dolewki sąsiada, wyniósł go w górę albo za siebie uchylił, pacholek na to czatujący sprawnie mu go dolał; jeżeli skrył go pod stół, toż samo zrobił mu siedzący pod stołem służka. I tak ów niedołęzny pijak, który nie mógł duszkiem wygarnąć kielicha, kręcił się jak wąż tam i sam, w górę i na dół z kielichem, a wszędzie mu go dolewano, aż poki do dna trunku przybywającego nie wymęczył albo poki nie postrzeżono, że ma się do odwrotu tego co wypił, albo poki się ta komedia, najbardziej biesiadujących bawiąca, do innego nie przeniosła, kiedy się kielichy dwa i trzy rączego za sobą gonily.

Trafiało się i to, że komu trunku aż po dziurki (jak mówią) pełnemu nagle gardło puściło i postrzelił jak z sikawki naprzeciw siebie znajdującą się osobę, czasem damę po twarzy i gorsie oblał tym pachnącym spirytusem, co bynajmniej nie psuło dobrej kompanii. Niezdrowy z resztą ekshalacyi uciekł co prędzej za drzwi albo gdzie w kącie, dama także ustąpiwszy na bok jako tako się naprędce ochędożyła - a resztę w śmiech obrócono i wszystko znowu do pierwszego ładu powróciło. Ten jednak, któremu się taki przypadek zdarzył, już nie miał miru w kompanii; zaczem albo do niej nie powracał, albo - jeżeli powrócił - to się bawił z osobna, nie zasiadając miejsca straconego. Lecz bywali tacy opoje, którzy - czując w sobie zbyt trunku, a nie chcąc go odstąpić, kiedy po skończonym stole trwała jeszcze dobra ochota - wychodzili za dom i tam sprawiwszy sobie dobrowolnie wymiot, powracali do kompanii i znowu na nowo pili.

(...) To było największym (...) ukontentowaniem gospodarza, kiedy słyszał nazajutrz od służących, jako żaden z gości trzeźwo nie odszedł, jako jeden potoczywszy się, wszystkie schody - tocząc się kłębem - przemierzył; jako drugiego zaniesiono do



Lit. Oziębłowski, *Żebak wiejski*



K.W. Kieleskiński, *Nędzarze (Bicie wszy)*

stancy jak nieżywego; jak ów zbił sobie róg głowy o ścianę; jak tamci dwaj - skłóciwszy się - pyski sobie powycinali; jako nareszcie ten jegomość - chybiwszy krokiem - upadł w błoto, a do tego ząb sobie o kamień wybił.

JĘDRZEJ KITOWICZ, *Opis obyczajów*

Typ tego szlachcica, który nieustannie zdaje się oglądać tylko, na kogo by szabli dobył, zapija się, syna wychowuje boćkowską metodą, Żyda za psa nie ma, rąbie się co pijatyka, a co dzień ucztuje, szaleje, modli się, a broi, niepodobne żeby w sobie przedstawiać miał przeszłość całą.

JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI, *Opowieści o pisarzach i powieści*

Lista grzechów szlachecko-konfederackich ciągnie się bez końca: dyletantyzm, prymitywizm, naiwność, megalomania, samoułuda, łatwowierność, niefrasobliwy optymizm, samochwalstwo, błaga i zakłamanie... Zrozumiałe zresztą, że mentalność barsko-romantyczna to produkt epoki klęski, że była ona taką odpowiedzią na klęskę jak mesjanizm; czasem zresztą z prymitywnym mesjanizmem się łączyła. Klęska stawała się wytłumaczalna - bez najmniejszej ujemy dla honoru narodowego: jej powodem był tylko brak wiary; to właśnie stanowiło o rozkwicie barskiego sarmatyzmu w dobie romantycznej po powstaniu listopadowym.

MARIA JANION, *Gorączka romantyczna*

W XIX-wiecznych poradnikach dla kobiet pouczano, jakie meble przystoją do salonu, a jakie do buduaru lub jadalni, jak urządzić pokój dziecinny czy paniński, męski gabinet, gdzie ustawić łóżko dla służącej i kucharki. W końcu poradniki zwracały uwagę na konieczność zachowania higieny osobistej, polecając wydzielenie osobnego kącika na miedzianą wannę albo chociaż dużą balię do mycia lub taki krzyk mody, jak „kropliste kąpiele”, czyli prysznic. (...)

Poradniki przynosiły też szczegółowe pouczenia dotyczące czynności związanych z zapleczem gospodarczym, takich jak sprzątanie, pranie, prasowanie, farbowanie, czyszczenie, odnawianie, reperacja sprzętów itp. Zalecały racjonalne wykorzystywanie pracy służby, ale też przestrzegały przed kaprykami narzucającymi np. panie służącej konieczność stałej gotowości na najmniejsze skinienie pani domu w byle drobnej usłudze. Wyraźnie zwracały uwagę, że służba to też ludzie, którym się należy chociaż minimum względów i czyniły panie domu odpowiedzialne nie tylko za ich wyszkolenie, ale także zdrowie i moralne prowadzenie się. (...)

Panie domu miały obowiązek jak najczęściej odwiedzać kuchnię. „Oczyść, uszlachetnij kuchnię twą obecnością, a chlubą twą będzie” - polecała Karolina Nakwaska. Oprócz bardzo szczegółowych i dokładnych przepisów kulinarnych, wydawnictwa te zawierały pouczenia, jak racjonalnie i „chędogo” urządzić pomieszczenie kuchenne i spiżarnie i jakiego używać paleniska. Dalej omawiały niezbędny sprzęt i naczynia kuchenne, polecając niejednokrotnie różne techniczne nowinki ułatwiające prace domowe, uczyły, jak pięknie nakryć stół na różne okazje i zamieszczały menu na poszczególne dni tygodnia w zależności od pór roku. Omawiały potrawy, które należy podać na obiad proszony, popołudniową herbatę czy kawę, taneczną kolację itp. (...)



NN, Portret Izabeli z Flemingów Czartoryskiej,
ok. 1774

Innym obowiązkiem kobiety była umiejętność szycia. Henrietta z Działyńskich Błędowska pisała: „Zajęcie się ręczną igielką dla kobiet koniecznie potrzebne”, Nina Łuszczewska zaś mówiła do swej małej córki Jadwigi, przyszłej Deotymy: „Lepiej, abyś nie umiała pisać, niż żebyś nie umiała lub nie lubiła cerować”.

Toteż zapobiegliwe matki od małości wkładały w ręce swych córek igłę i grzybek do cerowania, ofiarowywały im dla zachęty srebrny naparstek, podsuwały kanwę do wyszywania. Młoda dziewczyna musiała już biegle znać wszelkie ściegi, umieć się posłużyć szydełkiem, na drutach robić pończochy i skarpetki, a także uczyła się podstaw kroju, tak by przed zamążpójściem mogła przygotować swoją wyprawę. (...)

Kobieta zamężna miała obowiązek „obszywać” rodzinę, tj. przygotować wyprawkę dla niemowlęcia, bieliznę i sukieneczki małych dzieci, własną bieliznę, robić przeróbki swojej garderoby, a także reperować ubrania domowników. Oczywiście, jeśli kobieta była zamożna, wyręczała ją w tych czynnościach płatna szwaczka. Ale i wcale bogate panie domu nie odkładały igły, szyły bowiem na cele dobroczynne, kościelne, haftowały, wiązały koronki itp. (...) Na przyjęcia przychodziło się z zaczętą już wykwinną robótką, nie wypadało bowiem siedzieć z założonymi rękami.

ELŻBIETA KOWECKA, Zmiana roli kobiety w prowadzeniu domu w XIX wieku

DYKTATOR

JAN TYSSOWSKI

DO NARODU POLSKIEGO.

Niefad który się zaczął zakradać w Rządzie zbiorowym, i uadchodzące ze wszystkich stron wiadomości iż Chłopstwo nierozumiejąc o co idzie rzuca się na Szlachtę — włożyły na mnie obowiązek wziąć władzę w moje ręce, o czém Publiczność Miasta Krakowa w szczególności zawiadamiając, ostrzegam wszystkich iż Straż moja przybozna otrzymała rozkaz niewpuszczania do mnie nikogo, jak tylko za danym znakiem do *Rapportu*. — Ostrzegam powtóre, iż do *Rapportu* mają stawać tylko Osoby, które mają donieść jakieś istotne wydarzenie (*factum*). — Z radami i projektami mają stawać tylko Ci którzy będą do tego wezwani.

Kraków dnia 24 Lutego 1846 roku.

Jan Tyssowski.

Rogawski Sekretarz.



Jan Piotr Norblin, *Para wieśniaków*



Henryk Rodakowski, *Wójt Nykół*

Jeszcze w XVIII wieku chłop był postrzegany przeważnie poza historią: jako element pejzażu, przyrody i także, ma się rozumieć, jako czynnik ekonomiczny. Religijne i humanitarne motywacje zainteresowania chłopem również pozostawiały go poza historią. Można sobie wyobrazić (...) drogę awansu historycznego chłopca w świadomości polskiej, awansu stopniowego, pod patronatem uznanych warstw historycznych. Mamy właściwie dobry przykład takiego porządnego awansu: przedstawia go *Pan Tadeusz*. Gdziez doskonale pokazano krajobrazową i gospodarczą funkcję chłopca w przeźroczystym świetle ładu patriarchalnego, a potem jego zbiorowe i kontrolowane wchodzenie do historii w ostatnich księgach poematu! (...)

Wiara w historyczne wartości rodowodu chłopskiego stała się oczywiście argumentem w programach i dyskusjach politycznych. Prowokacyjne stwierdzenie Słowackiego, że „polski lud to ojciec twój”, miało sens aktualny, choć złośliwie można dodać, że status emigranta pozbawionego majątku ziemskiego chronił poetę przed praktycznymi konsekwencjami tej deklaracji. Nie korzystał z takich przywilejów Fredro, dlatego ostrożnie i zachowawczo mówił o ludzie jako „młodszym bracie jednej matki”. Dla Edwarda Dembowskiego wiara, że lud jest jedynym nosicielem ducha narodu, stanowiła kamień węgielny całego programu rewolucji. Przydatność, nawet nieodzowność koncepcji wyposażającej chłopca w pradawną rodzimość jest oczywista, gdy stanowi ona argument polityki demokratów. Gdyby pełniła tylko funkcje takiego argumentu, nie byłoby trudno odpowiedzieć na pytanie, jakie potrzeby powołały tę koncepcję. Ale zasięg jej jest o wiele szerszy niż propaganda demokratyczna.

Kiedy Norwid w *Promethidionie* wypowiadał słynną dziś formułę sztuki narodowej: „podnoszenie ludowego do Ludzkości” stało za nią - wyłożone m. in. w tym samym poemacie - rozumienie narodu jako wspólnoty, złożonej „z tej sfery dolnej, która go różni od drugich... I z tej górnej, co łączy go z drugimi...” Przekonanie, że to, co „różni”, co partykularne, a więc rodzime, umieszczone jest w folklorze, podczas gdy warstwy „górne”, wykształcone, reprezentują to, co uniwersalne, takie przekonanie żywi się przecież tą samą koncepcją chłopca, który - mimo wiekowej dominacji kultury importowanej, łacińskiej czy po prostu europejskiej - przechował ułamki pradawnej rodzimości, podczas gdy warstwy wykształcone, utożsamiając się z kulturą obcą, straciły wartości narodowego partykularyzmu. Norwidowska estetyka wywodzi się zatem z romantycznego uhistorycznienia chłopca (...)

Historyzm romantyczny nakazywał poszukiwać źródeł, aktualność polityczna, zwłaszcza dyskusje po klęsce powstania listopadowego i programy zakładające narodową aktywizację chłopca w przyszłej walce spopularyzowały taki chłopomański argument. Sytuacja polityczna w Polsce szczególnej wartości dodawała pierwiastkom rodzimym, dawnym pamiątkom, tradycjom, obyczajom i w ogóle wszystkiemu, co podtrzymuje w narodzie świadomość jego odrębności. Postulat zachowania odrębności wśród narodów Europy, a zwłaszcza różnienia się od narodów zaborczych nabrał powagi tam wszędzie, gdzie polityka zaborców groziła wynarodowieniem. (...)

Charakteryzując sytuację literatury polskiej w przedmowie do *Vade-mecum* (1865) pisał Norwid: „załatwiona poniekąd kwestia - w ł o ś c i a ń s k a odejmie zarazem bar-

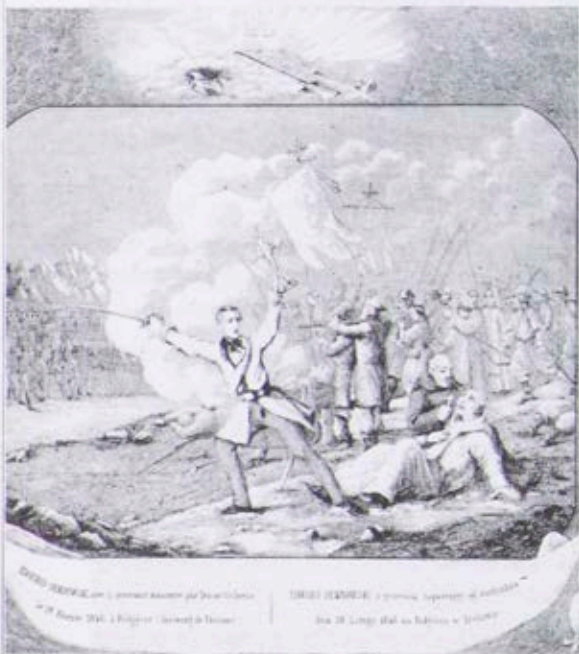


NN, Propaganda wśród chłopów
w karczmie wiejskiej

dzo wiele lirycznego zapału pod tym arkadyjskim względem". Pisząc o „załatwionej poniekąd kwestii-włościańskiej” miał oczywiście Norwid na myśli zniesienie pańszczyzny w ostatnim z zaborów; pomysł, żeby popularność tematu chłopskiego w literaturze skojarzyć wprost ze sprawą pańszczyzny, jest prawdziwie zaskakujący. Jak by wynikało ze wzmianki o „arkadyjskim względzie”, Norwid miał na myśli poetyckie przedstawienia chłopstwa współżyjącego z naturą, prostego, szczerego, autentycznego. Wizerunek szczególnie bliski wyobraźni sentymentalnej i dla sentymentalnej poezji znamienity; w poezji romantycznej utrzymał się nie tylko jako dziedzictwo sentymentalne, nie tylko pod piórami epigonów (w których ta epoka obfitowała), także dlatego, że hołd sielskiej cnotce traktowany był instrumentalnie, dla krytyki bezdusznej cywilizacji miejskiej, towarzyskiego zakłamania, salonowego świata pozorów. I sam Norwid za młodu wynosił „gmin - dzielnego olbrzyma w siermiędze”, co „jedną ręką szuka dla nas chleba,/ Drugą zdroj świeżych myśli wydostaje z nieba!”, podczas gdy „my miejsy z nauk salon modny/ Zrobiliśmy”; z żarliwym uwielbieniem zwracał się *Do wieśniaczki*: „Miłość twa, jak jagoda, sama w usta płynie,/ A uścisk szorstkiej dłoni, lubo nie światowy,/ Jednakże taki pewny, że by nie dziewczynie,/ Lecz wojakowi przystał, Ty - nie łamiesz głowy nad strojem”. Podobnie Ehrenberg w wierszu *Szlachta w roku 1831*, gdy porównuje lud do „wiejskiej dziewczyny urodnej”, podnosi szczerść jej mowy, ale i to, że „jej suknia niemodna”: prostota wiejskiego ubrania przeciwstawiona sztucznej elegancji miejskiej.

Szczegół nie bez znaczenia, że funkcję reprezentowania wiejskich uroków najlepiej - nie tylko u cytowanych przed chwilą poetów - pełnią młode dziewczyny. Wspólnota stosunkowo łatwo toleruje związek należącego do niej mężczyzny z kobietą niższego pochodzenia, natomiast w ogóle nie jest tolerowana relacja odwrotna: małżeństwo kobiety z kimś niżej od niej społecznie stojącym. Egzogamiczny związek szlachcica z chłopką, aczkolwiek sprzeczny z normami obyczajowymi, jest w ogóle możliwy, natomiast nie do pomyślenia jest związek „panienki” z chłopem. Zgodnie z tą zasadą poeci sławią wdzięki młodych wieśniaczek i - co więcej - literatura podejmuje temat związków egzogamicznych: Mickiewiczowska *Rybka* stoi u początku całej serii bohaterki uwiedzonych i porzuconych, żeby wymienić choćby Ulanę Kraszewskiego i Halkę Wolskiego - Moniuszki. (...)

Obiekt chłopomańskiej inwencji był plastyczny, dawał się dość dowolnie wpasowywać w różne dziedziny wiedzy, na różnych jej poziomach, różnymi dyrektywami systemowymi kierowanych. Obiekt był plastyczny, bo był nieznanym. Chłop polski pozwalał z sobą robić, co się komu żywnie podobało, nie protestował przeciw nakładaniu na niego różnych osobliwych ról, ponieważ wszystkie te manipulacje, których był przedmiotem, do niego nie docierały. Nie było kontaktu między projektującą polskiego chłopstwa elitą a realnym chłopem mieszkającym na wsi polskiej. Nie było kontaktu, nie było dialogu. Wielość koncepcji wieś przyjmowała milczeniem.



Śmierć Dembowskiego

Chłop polski przemówił w roku 1846. Była to katastrofa narodowa. Szok tym straszliwszy, że nadzieje od lat kilkunastu były na chłopie ześrodkowane, a nic prawie z tego, co o chłopie miała do powiedzenia publicystyka i literatura, nie pasowało do sytuacji rabacyjnej, nie dawało się do jej objaśnienia. Owszem, można było odwołać się do wspomnienia koliszczyny, żywego jeszcze i przez literaturę utrwalonego. Analogia z koliszczyną była jednak tylko cząstkowa, bo buntem kozackim kierowały oprócz społecznych konfliktów narodowe i religijne. Cóż więc było robić, jak zrozumieć chłopską zdradę narodową, jak ją uwzględnić w rachubach na przyszłość, na kim oprzeć program insurekcyjny?

Osobliwością tej dramatycznej sytuacji jest, że wyobrażenia o chłopach nie uległy radykalnej rewizji. Dużą część odpowiedzialności za bratobójstwo opinia polska zrzuciła na biurokrację austriacką. Na zaognione konflikty z dworem i chłopską ciemnotą. Ale z chłopą program insurekcyjny nie zrezygnował, bo po prostu zrezygnować nie mógł. Zaprzestano, owszem, na pewien czas agitacji demokratycznej na wsi. Ale program przyszłego powstania, jak to się okazało w roku 1863, pozostał w zasadzie taki sam: ogłosić uwłaszczenie i liczyć, że chłopci chwycą za broń. Wiara w możliwość odzyskania chłopą dla sprawy narodowej przeżyła potem klęskę powstania styczniowego. A skoro przeżyła ta wiara, przetrwały i owe wyobrażenia o chłopskiej historyczności, rodzimoci, autentyzmie itd. Przetrwały, choć wobec pojawienia się zorganizowanego ruchu chłopskiego - nabrały nowych znaczeń. „Wchodzi ktoś między nas - pisał w roku 1899 Artur Górski - co jeszcze nie powiedział swego jestem, ale który jest oczekiwaniem narodu, przepowiadany przez tych, co tętno jego chodu słyszeli w ciszy głuchych, czarnych nocy. Jest w nim siła i piękność: siła pułków Chrobrego, Łokietka, stalowe ramię Fortinbrasów, którzy wchodzi na scenę, kiedy konają Hamleci, piękno Ejschylowej powagi i prostoty, niosące z sobą nowe formy, nowy rytm z dna duszy słowiańskiej wyrwany. To chłop polski”. Modernizm nie tylko kupił romantyczną mistyfikację, ale przydał jej jeszcze swój estetyczny koturn.

ZOFIA STEFANOWSKA, Literackie role chłopą



Józef Chełmoński, *Przed karczmą (fragment)*, 1877

KONTEKSTY



Jan Piotr Norblin, *Gęsiar*

Alegorie prawie wszystkie są kobietami. Od dawna znana jest alegoria Wolności jako zbrojnej postaci kobiecej. Podczas rewolucji francuskiej alegoria ta, pozostając nieraz alegorią, potrafiła jednak również - wskutek napływu energii twórczych, pojawiającego się nieraz w okresie tzw. zmian historycznych - odzyskać swe symboliczne znaczenia. Daleko było od kobiet-rycerek w rodzaju legendarnej Joanny d'Arc czy Kloryndy i Armidy z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, tych fantazmatycznych, wzniosłych heroin - do przekupek zwanych *poissardes* lub *des dames de la Halle*, które w październiku 1789 roku ścisnęły dłoń Marii Antoniny, czy do członkiń Klubu Republikanek-Rewolucjonistek, walczących o prawa polityczne dla kobiet. Ale wymiana znaczeń alegorycznych, symbolicznych oraz realnych stale się dokonywała, tworząc jeden obieg życia fantazmatycznego Kobiety jako Wolności.

Przypomnijmy choćby tylko te ikonograficzne ujęcia, które silnie wraziły się w wyobraźnię europejską, a - nieraz nicowane i parodiowane - trwają do dziś:

- Marianna jako symbol republiki;
- *Wolność prowadząca lud na barykady* Delacroix;
- kobiety na barykadach rewolucji 1848 roku, w ikonografii zwłaszcza francuskiej;
- rysunki i litografie wyobrażające Komunę Paryską;
- *Marsylianka* Rude`a z Łuku Triumfalnego w Paryżu;
- rewolucja 1905 roku w Łodzi na ilustracjach z epoki;
- niezliczone emblematy na plakatach, pocztówkach, w czasopismach socjalistycznych - w Niemczech, Polsce, Francji - przełomu XIX i XX wieku, przedstawiających kobietę niesioną lub podtrzymywaną przez mężczyzn (nieraz wpółklęczących), z ust jej wylatuje odpowiednie hasło;
- Statua Wolności Bartholdiego w porcie nowojorskim.

MARIA JANION, *Kobiety i duch inności*

Święty ogień świętowania, zabawy erotycznej, „odczyniania” zła zapewnienia urodzaju i szczęścia. Tańce ogniowe bywają też ekstazy i orgiastyczne; nawiedzeni przez bóstwo i ogień skaczą w żywy żar bosymi stopami, wieszczą lub wydają nakazy, którym ludność daje posłuch.

MARIA JANION, *Gorączka romantyczna*

Ogień odznacza się tym, że przejawia i godzi w siebie cechy sprzeczne: jest przyjemnością i męczarnią, płonie w piekle i niebiosach, jest intymny i powszechny zarazem, istnieje w sercu i we Wszechświecie, przygotowuje pożywienie i podtrzymuje życie, a innym razem niszczy. Najsilniej i najwyraźniej ze wszystkiego w przyrodzie godzi w siebie tajemne dobro i zło.

GASTON BACHELARD, *Wyobraźnia poetycka*

Wzniesienie konfliktu jest cnotą Lucyfera w prawdziwym znaczeniu tego słowa. Konflikt grozi ogniem, ogniem afektów i emocji, i jak każdy inny ogień ma dwa aspekty: spalania i tworzenia światła. Z jednej strony emocje są alchemicznym ogniem, którego ciepło pobudza wszystko do istnienia i którego gorączka spala wszelkie zbyteczne sprawy na popiół (*omnes superfluitates comburit*). Z drugiej jednak strony emocje są jak chwila, w której stal styka się z krzemieniem i powstaje iskra, gdyż są one głównym źródłem świadomości. Bez emocji nie ma przejścia z ciemności w światło, z inercji w działanie.

Kobieta, której los wyznaczył rolę elementu zakłócającego, nie jest wyłącznie czysto destrukcyjna, z wyjątkiem przypadków patologicznych. Zazwyczaj ten, kto wprowadza zakłócenia, sam im podlega, ten, kto inicjuje zmiany sam się zmienia, a mały płomyk, który rozpała, oświeca wszystkie ofiary całej powikłanej sytuacji. To, co wydawało się jedynie bezsensownym wstrząsem staje się procesem oczyszczenia:

*Bo wszystko, co przemija
w niespełnieniu ma kres.*

Jeżeli kobieta tego typu pozostanie nieświadoma znaczenia swojej roli, jeżeli nie będzie wiedzieć, że jest:

*Ta część potęgi zła, co działa
Czyż dobra tutaj nie wyzwala.*

to zginie od miecza, po który sięgnęła. Lecz świadomość przemieni ją w tego, kto uwalnia i odkupia.

GUSTAW JUNG, O naturze kobiety

Miłość wymaga głębi i lojalności uczuć, bez nich nie jest miłością, lecz zwykłym kaprysem. Prawdziwa miłość zawsze przyjmuje na siebie zobowiązania i angażuje się w trwałe więzy, potrzebuje wolności tylko po to, by mieć wpływ na dokonywanie wyborów, a nie dla egoistycznej swobody. Każda prawdziwa i głęboka miłość jest poświęceniem się. Kochanek poświęca wszystkie inne możliwości, lub raczej złudzenie, że takie możliwości posiada. Jeżeli nie dokona właściwego wyboru, jego złudzenia nie pozwolą na rozwój głębokich i odpowiedzialnych uczuć tak, że zostanie on pozbawiony jakiegokolwiek możliwości doświadczenia prawdziwej miłości.

Miłość ma kilka cech wspólnych z wiarą religijną. Wymaga bezwarunkowego zaufania i oczekuje absolutnego poddania się jej. Podobnie, jak jedynie człowiek wierzący, który odda się całkowicie Bogu może uczestniczyć w Jego łasce, tak miłość odstawia swoje najwyższe tajemnice i wspaniałość tylko tym, którzy zdolni są do nieograniczonych poświęceń i lojalności uczuć. Ponieważ jest to bardzo trudne, tylko niewielu śmiertelników może się poszczycić takim osiągnięciem. Wyrażając się precyzyjniej, ponieważ najprawdziwsza i najbardziej oddana miłość jest najpiękniejsza, niech nikt nie próbuje jej sobie ułatwić. Ten, który to uczyni, będzie przypominać żalosego rycerza, który wzdraga się przed trudnością pokochania swej pani. Miłość jest jak Bóg: i jedno, i drugie oddaje się tylko swoim najdzielniejszym rycerzom.

GUSTAW JUNG, O naturze kobiety



Aleksander Kotsis, *Ostatnia chudoba*

Przepowiednia Wernyhory stała się znana w całej Polsce od czasów powstania listopadowego. Była to wersja zapowiadająca wypadki po klęsce Napoleona w roku 1812. Tekst przepowiedni przedstawia Wernyhore jako ludowego proroka, pochodzącego z „okolic naddnieprzańskich”. Opowieści szlacheckie tworzyły wokół niego aurę mroczną i tajemniczą. Na ogół nie podejmowano jednak tego wątku opowieści ludowych, w których występował jako „śpiewak” - poeta ludu. Postać Wernyhory z podań i apokryfów musiała przemówić do wyobraźni romantyków. Oni to ukształtowali literacką legendę Wernyhory, fascynującą jeszcze Matejkę i Wyspiańskiego. Stworzyli malowniczą postać natchnionego proroka ludowego, która stała się istotnym symbolem politycznej ideologii romantyzmu. Kozacki wieszcz bywał w poezji romantycznej rozmaicie ukazywany, najczęściej jako rzecznik zgody między ludem a polską szlachtą. Kwestię owego zbratania podjął również Lucjan Siemieński. Ale potraktował je w sposób nieporównywalnie bardziej skomplikowany. Przede wszystkim dlatego, że Wernyhora wystąpił w jego utworze jako osobliwy - ludowy i ukraiński - Skarga, surowy sędzia szlacheckich przewin wobec ludu:

*...Niejedną prawdę, o panowie
Szlachta! piłem ja do was - nie poszło na zdrowie,
Sami powróz kręcicie.*

Swoboda winna być udziałem wszystkich, jej moc „idzie nie z góry, a z dołu”. Postępy szlachty mogły wywołać tylko straszny gniew ludu. W usta Wernyhory Siemieński wkłada groźną wizję ludowej rewolucji:

*Niewcześnie się bronić,
Kiedy ziemi trzęsienie zacznie w dzwony dzwonić,
Kiedy lud się poczuje w swojej mocy, kiedy
Zrobi z wami rachunek za odwieczne biedy:
Kładąc na jednej szali pot każdego snopka,
Łzę wdowy, hańbę dziewczki, ból bitego chłopka -
A doda krew rekrucką za wolność przelaną,
Którą ich tumanicie jak bańką mydlaną -
Cóż wtedy będzie? (...)
Widziałeś koliszczynę?... o, widok nie lada!
Ani tucza gradowa na łan tak nie spada,
Jak oni; gdzie raz spadli: zaorz, zasiej solą;
To gniew boży! szarańcza! wierzaj, z taką wolą
Swobód, zemsty świat wszystkim mogliby przetworzyć
Lub zburzyć.*

Siemieński zgromadził we fragmencie, zacytowanym tu tylko częściowo, charakterystyczne dla romantyzmu obrazy, kojarzące rewolucję z kataklizmami naturalnymi (trzęsienie ziemi, trzask gromu, burza gradowa, przelot szarańczy - romantycy odwoływali się jeszcze do symbolu wybuchającego wulkanu lub wzburzonego oceanu), uznanymi za przejaw gniewu Bożego. Woli i sile ludu przypisał groźę i potęgę żywiołu. Podobnie jak natura lud może też użyć swej siły w sposób twórczy lub destrukcyjny, może wszystko przetworzyć lub zburzyć. Stąd prośba Wernyhory do „panów szlachty”: „Ożyć tylko, pozwólcie im ożyć, / A wy ożyjecie”... W tym kontekście nie dziwi wypowiedziana przez ludowego wieszca krytyka kultu dla sarmackiego rytuału oraz fałszywego stosunku do ludu.

MARIA JANION, MARIA ŻMIGRODZKA, Romantyzm i historia

Halka - realizacje (wybór)

Alma-Ata 1951; **Ankara** 1977, (kier. muz.: A. Wicherek, reż.: M. Foltyn); **Astrachań** 1885; **Befurt** 1936; **Belgrad** 1933; **Berlin** 1936, 1953 (kier. muz.: Z.Latoszewski, Z.Górzyński, insc. i reż.: L.Schiller, Halka - A.Kawecka, M. Foltyn, Janusz - A. Hiolski); **Berno** 1933 (Jontek - W.Brégy); **Bielsko** 1947 (Jontek - A.Hiolski); **Bratysława** 1928, 1950; **Brno** 1929; **Budapeszt** 1952; **Bydgoszcz** 1961, 1965; **Bytom** 1947 (Halka - Z.Czepielówna, M.Foltyn, Jontek - B.Paprocki, Janusz - A.Hiolski), 1955 (insc. i reż.: A.Majak, Jontek - B.Paprocki, S.Żerdzicki, Janusz - A.Hiolski, Stolnik - A.Majak), 1965, 1975 (reż.: M.Foltyn), 1988 (kier. muz.: A.Wicherek), 1995; **Charków** 1884, 1890 (Stolnik - F.Szalapin), 1900, 1924, 1953; **Chicago** 1930, 1937, 1997; **Ciechocinek** 1911, 2001; **Cluj** 1952; **Drezno** 1958; **Erfurt** 1951; **Ferrara** 1888; **Gdańsk** 1949 (scen.: I.Gall, Halka - M.Foltyn), 1953 (kier. muz.: K.Wilkomirski), 1956, 1983; **Gorki** 1940; **Görlitz** 1952; **Hamburg** 1935; **Hawana** 1971 (reż.: M.Foltyn); **Helsinki** 1936, 1952, (insc.: L.Schiller, Halka - M.Foltyn, Jontek - B.Paprocki); **Jekaterynosław** 1908; **Jerozolima** 1942; **Jersey City** 1915; **Kaługa** 1896; **Katowice** 1922, 1945 (kier. art.: A.Didur, Janusz - A.Hiolski, Stolnik - A.Majak, Zofia - A.Kawecka); **Kazań** 1885; **Kijów** 1874, 1886, 1895, 1898, 1903, 1908, 1914, 1949 (Halka - M.Foltyn, Jontek - B.Paprocki, Janusz - A.Hiolski); **Kisłowodsk** 1915; **Kraków** 1866, 1877, 1880, 1894, 1900, 1901, 1906, 1909, 1912 (wyk. w jęz. esperanto), 1915, 1817, 1931, 1937, 1944 (kier. muz.: A.Didur, Janusz - A.Hiolski), 1946 (kier. muz.: W.Bierdiajew, Halka - Z.Czepielówna, Jontek - W.Brégy), 1956, 1958 (Halka - T.Żylis-Gara), 1968, 1987 (reż.: M.Foltyn); **Kujbyszew** 1948; **Kurytyba** 1990 (reż.: M.Foltyn); **Leningrad** 1948, 1953; **Liège** 1956; **Lille** 1960; **Lipsk** 1951; **Londyn** 1961; **Lublana** 1897, 1898; **Lublin** 1869, 1890; **Lwów** 1867, 1872, 1888, 1900, 1915, 1920, 1924, 1948; **Łódź** 1885, 1893, 1897, 1899, 1903, 1904, 1905, 1918, 1926, 1946, 1958 (kier. muz.: W.Raczkowski, insc. i reż. K.Dejmek, chor.: F.Parnell), 1967 (kier. muz.: Z.Latoszewski), 1972 (kier. muz.: B.Madey), 1985 (kier. muz.: T.Kozłowski); **Mediolan** 1905; **Mexico City** 1974 (reż.: M.Foltyn); **Milwaukee** 1923; **Mińsk** 1907; **Moskwa** 1869, 1877, 1896, 1898, 1900, 1901, 1904, 1911, 1914, 1949 (Jontek - B.Paprocki), 1957; **Nowogród** 1885; **Nowosybirsk** 1984 (reż.: Maria Foltyn); **Nowy Jork** 1903, 1924 (Stolnik - A.Didur), 1930; **Oberhausen** 1990 (kier. muz.: A.Wicherek); **Opawa** 1948; **Osaka** 1995 (reż.: M.Foltyn); **Ostrawa** 1922, 1953; **Perm** 1950; **Petersburg** 1870, 1889, 1892, 1898, 1903, 1914, 1915 (dyr.: W.Bierdiajew); **Poznań** 1873, 1876, 1878, 1881, 1884, 1893, 1898, 1908, 1919, 1925, 1929, 1947, 1950 (insc.: L.Schiller, kier. muz.: W.Bierdiajew, dyr.: - H.Czyż, Halka - M.Foltyn, Stolnik - A.Majak), 1958, 1965, 1970, 1989, 2000; **Praga** 1868 (kier. muz.: B.Smetana), 1883, 1886, 1898, 1928, 1951 (insc. L.Schiller, Halka - A.Kawecka, Jontek - B.Paprocki), 1958; **Rzeszów** 1953; **Saarbrücken** 1966 (kier. muz.: J.Katlewicz, Halka - M.Foltyn); **Sangerhausen** 1937; **Saratow** 1915, 1950; **Siergijewsk** 1915; **Sofia** 1921, 1956; **Sosnowiec** 1921; **Swierdłowski** 1953; **Szczecin** 1982; **Tallin** 1937; **Taszkient** 1925, 1949; **Tilburg** 1974; **Toruń** 1925; **Tuluza** 1957; **Tyflis** 1910; **Ufa** 1890 (Stolnik - F.Szalapin); **Warszawa** 1858, 1866, 1869, 1885, 1892, 1894, 1898, 1900, 1908, 1911, 1912, 1915, 1916, 1918, 1919 (kier. muz.: E.Młynarski, A.Rudziński, Jontek - J.Kiepusa), 1925, 1927 (Jontek - W.Brégy), 1929 (kier. muz.: E.Młynarski, chor.: F.Parnell, Jontek - W.Brégy, J.Kiepusa, Zofia - T.Mankiewiczówna), 1931, 1932, 1934 (kier. muz. i aktu: W.Bierdiajew, chor.: F.Parnell), 1935, 1953 (kier. muz.: Z.Latoszewski, insc. i reż.: L.Schiller, dek.: J.Kosiński, Halka - M.Foltyn, Stolnik - B.Ładysz), 1959, 1965 (Jontek - W.Ochman, Stolnik - B.Ładysz, Zofia - B.Nieman), 1975 (kier. muz.: A.Wicherek, reż.: M.Foltyn), 1986 [wersja wileńska - Warszawska Opera Kameralna], 1990, 1995 (kier. muz.: A.Wicherek, reż.: M.Foltyn), 1997 [wersja wileńska - Warszawska Opera Kameralna]; **Wiedeń** 1926 (kier. muz.: E.Młynarski, Z.Górzyński), 1965 (Halka - H.Rumowska, Jontek - W.Ochman); **Wilno** 1848 (prawykonanie wersji dwuaktowej), 1854 (prapremiera wersji dwuaktowej, dyr.: S.Moniuszko), 1860 (premiera wersji czteroaktowej), 1922, 1926, 1951; **Wrocław** 1899, 1945, 1947, 1947, 1949, 1951, 1953, 1961, 1965, 1970, 1977, 1985 (kier. muz.: A.Wicherek, reż.: M.Foltyn); **Zagrzeb** 1934; **Zakopane** 1931, 1935; **Zurych** 1935;

Sezon 2001/2002

Premiera 8 czerwca 2002 r.

Bibliografia:

- Maria Janion *Gorączka romantyczna*, Universitas, Kraków 2000
Maria Janion, Maria Żmigrodzka *Romantyzm i historia*, PIW, Gdańsk 1975
Maria Janion *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1990
Krzysztof Ślusarek *Drobna szlachta w Galicji 1772-1848*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994
Gaston Bachelard *Wyobraźnia poetycka*, przekład: H. Chudak, PIW, Warszawa 1975
Jędrzej Kitowicz *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, PIW, Warszawa 1985
Lustra historii, pod redakcją Marii Kalinowskiej i Elżbiety Kiślak, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1998
Józef Grubowski *Halka - sto lat na scenie*, Państwowa Opera, Warszawa 1958
Witold Rudziński *Moniuszko i jego muzyka*, Państwowy Zakład Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970
Stefan Inglot *Historia chłopów polskich*, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995
Carl Gustav Jung *O naturze kobiety*, przekład: Magnus Starski, „Brama”, Poznań 1992

- Wydawca Teatr Wielki w Łodzi
Opracowanie programu Robert Kubicki, Agnieszka Smuga
Ogólne założenia graficzne programu Krzysztof Tyczkowski
Projekt okładki Andrzej Chętko
Przygotowanie do druku MAMOS CTP Studio
Druk Drukarnia GUTENBERG, Łódź, tel: 679 07 73

PHU Tłokiński
BMW Dealer



JEDŹ Z KULTURĄ

91-231 Łódź
ul. Morgowa 14
tel. +48(42) 655 98 47



H. SKRZYDLEWSKA S

**SIĘĆ KWIACIARNI I ...
Łódź ul. Dziewiarska 14
tel. (0-42) 672-33-33
tel./fax 672-30-25**

Firma
PETECKI®
OKNA, DRZWI Z PCV I ALUMINIUM



93-457 Łódź, ul. Rudzka 11/13
tel. (42) 681 83 60, fax (42) 681 51 91
www.petecki.com.pl, e-mail: salon@petecki.com.pl

Jakość w Ramach Okien