didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/z2kc-ey30
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/opera-w-polsce-na-przecieciu-klasy-i-narodowosci

/ HISTORIA TEATRU POLSKIEGO. KONSTELACJE

Opera w Polsce. Na przecięciu klasy i narodowości

Marcin Bogucki | Uniwersytet Warszawski

W pierwszej połowie 2026 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego ukaże się polskojęzyczna wersja zbiorowej publikacji *A History of Polish Theatre*, wydanej w Cambridge University Press w roku 2022 pod redakcją Katarzyny Fazan, Michała Kobialki i Bryce'a Lease'a. Poniższy tekst, wcześniej niepublikowany, został zamówiony jako uzupełnienie anglojęzycznego tomu i zostanie opublikowany w jego polskiej wersji.

Opera in Poland. At the Intersection of Class and Nationality

This article explores the history of opera in Poland through the lens of nationality and class. Drawing on Michel Foucault's concept of the archaeology of knowledge, I analyse canonical operatic works not only as individual artistic creations, but also as theoretical objects in which multiple discourses intersect. My point of departure is the project *Halka/Haiti. 18°48′05″N 72°23′01″W* by C.T. Jasper and Joanna Malinowska, which focuses on national themes while offering limited reflection on the class implications of staging Stanisław Moniuszko's *Halka* in Haiti. I focus on key operatic works, examining the tensions and ambiguities they contain. I raise questions about the changing reception of *Halka* – from a socially engaged poem to a national opera – as well as the possible readings of *The Haunted Manor*, whether through the lens of Polish Biedermeier culture or romanticised Sarmatism. I also consider the complex role of national identity in shaping the image of Moniuszko himself. In the case of *Krakowiacy i Górale* by Wojciech Bogusławski and Jan Stefani, I reflect on interpretations that emphasise either its national or class dimensions. Finally, I examine the early history of opera in Poland, looking at the court theatre of Władysław IV as both a source of entertainment and a tool of political ideology. By taking an 'archaeological'

approach to opera, I show how discourse around Polish opera tends to highlight its national aspects while pushing questions of class to the margins.

Keywords: opera; class; nationality; Moniuszko; Bogusławski

„Po co wieźć operę na drugi koniec świata?”[1]

Halka Stanisława Moniuszki na Haiti zabrzmiała po raz pierwszy 7 lutego 2015 roku. Fragmenty opery wystawili tam soliści Teatru Wielkiego w Poznaniu razem z muzykami orkiestry szkoły muzycznej im. Świętej Trójcy z Port-au-Prince i tancerzami z Cazale, gdzie odbył się pokaz. Wszystko to pod wodzą polskiego dyrygenta, polskiego reżysera i polskiej choreografki[2]. Wioska została wybrana nieprzypadkowo. Cazale jest zamieszkane przez *Polone nwa*, czarnych Polaków, potomków polskich legionistów wysłanych na wyspę przez Napoleona do tłumienia rewolucji. Choć najpewniej koło setki niższych rangą żołnierzy z kilkutysięcznego oddziału dołączyło do rewolucji, na Haiti panuje przekonanie o masowej dezercji Polaków i opowiedzeniu się po stronie powstańców ze względu na podobieństwo losu obu ciemiężonych społeczeństw (Pachoński, Wilson, 1986).

Inicjatorami projektu *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* byli polscy artyści C.T. Jasper i Joanna Malinowska, którzy wraz z kuratorką Magdaleną Moskalewicz przygotowali go w ramach pawilonu narodowego na Biennale w Wenecji. Jego efektem był film pokazywany w formie panoramicznej projekcji przypominającej XIX-wieczne panoramy malarskie. *Halka* została wystawiona na drodze wiodącej przez wioskę, ze śpiewakami w tradycyjnych strojach szlacheckich i ludowych, z tancerzami ubranymi we współczesne, odświętne stroje. W centralnym punkcie umieszczono przywiązaną do słupa kozę. Zderzenie dwóch światów dawało efekt surrealistyczny – futrzane czapy

wykonawców zupełnie nie pasowały do warunków klimatycznych i kulturowych. Jasper i Malinowska zadawali w ten sposób pytanie o kwestię uniwersalności muzyki klasycznej – czy jest to sztuka zrozumiała wszędzie? Z jednej strony twórcy tłumaczyli mieszkańcom Cazale, że historia Halki przypomina tę opowiedzianą w XIX-wiecznym poemacie haitańskim *Choukoun*, także skupiającym się na miłości zniszczonej przez różnice klasowe. Z drugiej strony nie sposób nie widzieć w pretensji do uniwersalizmu elementu kolonialnego wynikającego z przekonania o wyższości kultury Zachodu.

Artyści nie ukrywali, że inspiracją dla nich był film *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga – opowieść o próbie zbudowania teatru operowego w amazońskiej dżungli. Podjęli ryzyko, by przełożyć fantazję na rzeczywistość. U Herzoga misja się nie powiodła, ale doszło do prowizorycznego wystawienia opery na statku płynącym Amazonką. Z podobną nietrwałością mamy do czynienia w projekcie Jaspera i Malinowskiej: *Halka* została przystosowana do lokalnych warunków, zredukowana do najważniejszych fragmentów, wystawiona bez scenografii, na środku wioski, gdzie toczyło się codzienne życie. Malinowska w jednym z wywiadów broniła się przed oskarżeniami o powtórzenie w tym geście zapędów kolonizacyjnych tkwiących w marzeniu Fitzcarralda:

> Można odczytywać jako współczesną formę kolonizacji akt przywożenia opery – elementu kultury elit świata, który kolonizował – w miejsce z taką historią jak Haiti. Od kolonizatorów odróżnia nas jednak to, że niczego Haitańczykom nie narzucaliśmy. Spektakl mógł się odbyć, ponieważ uzyskaliśmy na to ich zgodę. Wcześniej kilkakrotnie odwiedziliśmy Cazale, żeby rozmawiać na ten temat z różnymi miejscowymi autorytetami: dyrektorem liceum, starszyzną, księdzem, strażnikiem pokoju, młodzieżą. Opowiadaliśmy im, o

> czym jest opera, jak i po co chcemy ją zrobić. Nie od razu się zgodzili. Zadawali nam wiele pytań, np. jakie mamy dokonania i kompetencje. W końcu uzyskaliśmy pozwolenie. W tej sytuacji byliśmy bardziej teatrem wędrownym, który przeszedł przez wieś, niż kolonizatorami (2016).

Artystka przedstawia swój projekt jako przedsięwzięcie społeczne, choć wydaje się, że była to próba przepracowania przede wszystkim własnej historii osobistej:

> Wychowałam się w kraju, gdzie wszelka inność była tępiona. Byłam zmęczona tą homogenicznością i polskim katolicyzmem. Jako nastolatka jeździłam z koleżanką po wsiach, żeby słuchać gwary, obserwować przejawy kultury lokalnej. Czytałam o Ameryce Północnej i Południowej. Fascynowały mnie różne koncepcje świata, myślenia o religii, wielość różnych modeli życia (Malinowska, 2016).

Nieuwzględnienie własnej perspektywy w finalnej wersji *Halki/Haiti* jest jej największym problemem. Film pozbawiony kontekstu organizacyjnego ogląda się, podobnie jak film Herzoga, jako opowieść o kolonialnej fantazji, na co zwracała uwagę Dorota Sosnowska:

> Oglądając wideo *Halki/Haiti*, widz czuje się wciąż uwięziony w kontekście *Fitzcarralda*. Biali ludzie ubrani w piękne, bogate kostiumy śpiewający operowym głosem oraz biedni, czarni ludzie tańczący po amatorsku lub oglądający przedstawienie z plastikowych krzeseł. Co się stało? Dlaczego ten obraz wciąż

> opowiada kolonialną historię, nie wyłamując się ze swoich schematów i nie podważając krytycznie kategorii rasy? (b.d.).

Według Sosnowskiej krytycznemu spojrzeniu na narodowość powinna towarzyszyć podobna refleksja dotycząca klasy – artyści przyjechali na Haiti jako sojusznicy, ale dzierżąc władzę symboliczną w postaci kamery i ekonomiczną w postaci zaplecza finansowego: „Odtwarzając słynny zachodni film, powtórzyli jego kapitalistyczny wymiar, wprowadzając ponownie rasę jako efekt podziałów klasowych" (b.d.).

Narodowość i klasa w *Halce*

Mimo pozorów uniwersalizmu muzyki klasycznej, funkcjonuje ona na przecięciu różnych dyskursów, z których klasa i narodowość wydają się najważniejsze. Inspirując się w sposób nieortodoksyjny koncepcją archeologii wiedzy Michela Foucaulta, chciałbym przyjrzeć się, w jaki sposób funkcjonowała opera w Polsce:

> Miast widzieć, jak na kartach wielkiej mitycznej księgi historii układają się słowa, co przekładają na widzialny kształt myśli zrodzone wcześniej i gdzie indziej, spostrzegamy w gęstwinie praktyk dyskursywnych systemy, które ustanawiają wypowiedzi jako zdarzenia (mają określone warunki i określoną dziedzinę ukazywania się) i jako rzeczy (niosące w sobie możliwość swego istnienia oraz swoje pole zastosowania (Foucault, 1977, s. 164).

Takimi obiektami będą dla mnie dzieła operowe, choć nie będę traktował ich

jako indywidualnych wytworów sztuki, lecz właśnie jako manifestacje, po części zdarzeniowe, a po części materialne, w których spotykają się różne wiązki dyskursów (tamże, s. 173). Dodatkowo zaś, poprzez odwrócenie porządku chronologicznego, będę przyglądał się nakładającym się na siebie warstwom znaczeniowym nadbudowanym przez stulecia i wpływającym na postrzeganie tej formy sztuki współcześnie.

Halka została wybrana do projektu Jaspera i Malinowskiej jako pierwsza polska opera narodowa. Warto przyjrzeć się, w jaki sposób historia Góralki porzuconej przez panicza mogła zostać w ten sposób nazwana oraz dlaczego odniosła sukces[3]. Historia ta zaczyna się od zaangażowanego społecznie poematu Włodzimierza Wolskiego o zemście za krzywdę wiejskiej dziewczyny, którego autor nie chciał opublikować w formie pokiereszowanej przez cenzurę. Namówiony przez Moniuszkę, sporządził libretto pierwszej wersji opery, wystawionej w Wilnie w 1848 roku, odrzucającej romantyczny sztafaż i drastyczność oryginału, inspirację czerpiąc ze słynnej *Niemej z Portici* Daniela Aubera. Pełny sukces przyszedł dopiero po warszawskiej premierze *Halki* w Teatrze Wielkim w 1858 roku – powstał wtedy pełnowymiarowy czteroaktowy spektakl z popisami solistycznymi, chórami, wstawkami baletowymi i atrakcyjną wizualnie scenografią, który przypadł do gustu zarówno widowni, jak i krytykom (Zieziula, 2020). Czy podobny los nie spotkał *Halki/Haiti*? Radykalne w zamierzeniu intencje twórców manifestujące się w projekcie społecznym angażującym społeczność Cazale przybrały ostatecznie formę statycznego filmu pokazywanego w ramach elitarnego Biennale, operującego XIX-wiecznymi podziałami narodowymi.

Halka była przełomem nie tylko w karierze Moniuszki, ale także nowym etapem w dziejach polskiego teatru muzycznego (tamże, s. 141). Do ugruntowania tej pozycji przyczyniła się także jej rozpoznawalność za

granicą, ze względu na uniwersalny temat, ale także możliwość odpowiedniego wpisania kompozytora w ówczesne schematy myślenia. Z dnia na dzień Moniuszko stał się „ojcem polskiej opery", najwybitniejszym przedstawicielem szkoły narodowej (Allison, 2019). Na tę opinię złożyły się głosy krytyki, a także wypowiedzi zagranicznych autorów. Szczególnie często przywoływana była opublikowana na łamach „Neue Zeitschrift für Musik" pozytywna opinia na temat *Halki* liczącego się w niemieckim środowisku muzycznym dyrygenta Hansa von Bülowa. Mniej mówi się jednak o tym, w jaki sposób dzieło to znalazło się w orbicie zainteresowań muzyka. Podsunęła mu go Maria Kalergis, wielka orędowniczka Moniuszki, zaś ciepłym słowom na temat opery towarzyszyła pewna protekcjonalność, jako że Bülow opisywał *Halkę* jako dzieło nie bez wad: utwór początkującego kompozytora, który do tego w heroiczny sposób musi walczyć z warunkami zewnętrznymi uniemożliwiającymi mu pełny rozwój artystyczny. Pojawia się tu wątek, którego nie udało się zawrzeć w projekcie Jaspera i Malinowskiej – o ile w *Fitzcarraldzie* mieliśmy do czynienia z najsłynniejszymi dziełami włoskiego bel canta, na dodatek w wykonaniu Enrica Carusa, z mainstreamem operowym, o tyle *Halka* dla większości odbiorców pozostaje jedynie repertuarowym rarytasem, pozbawionym podobnej symbolicznej siły.

O *Halce* jako towarze eksportowym wspominali w rozmowach Jasper i Malinowska. Do jej międzynarodowej kariery w XX wieku przyczyniła się Maria Fołtyn, wystawiając dzieło na Kubie, w Meksyku, Turcji, Rosji, Kanadzie i Brazylii. Fołtyn wspominana jest jako „wdowa po Moniuszce" (Jasper, Malinowska, 2016, s. 64), persona cementująca wizerunek kompozytora, choć mniej mówi się o jej podejściu, nie zawsze konserwatywnym, do reżyserii – dostosowywała ona *Halkę* do oczekiwań widowni (zmiana zakończenia w wersji meksykańskiej, kiedy to po stracie ukochanej nieszczęśliwy Jontek zabija Janusza ciupagą) pozwalała na

wybrzmienie kwestii rasowych w kontekście chłopskiej krzywdy (kubańska śpiewaczka w tytułowej roli). Na temat możliwości uniwersalizacji dzieła zastanawiała się Agnieszka Topolska:

> Inscenizacje Marii Fołtyn były więc próbą zerwania z lokalnością Moniuszki, oddzieleniem go od jedynego skojarzenia z polską „domowością" i uczynienia go twórcą ponadnarodowym. Jednak czy Fołtyn mogła przezwyciężyć tę wizję, jeśli czarnoskórej Yolandzie Hernández w inscenizacji kubańskiej nieodmiennie towarzyszyły kierpce i kwieciste chusty? (2011).

Podobna nieoczywistość towarzyszy projekcji Jaspera i Malinowskiej – czy opera jest w niej traktowana jako symbol świata zachodniego, czy narodowy pomnik prezentowany Polakom, choć bez polskich paszportów?

Dochodzimy tu do kwestii *Halki* jako opery narodowej. Jako to jest możliwe, że tragiczna historia porzuconej dziewczyny mogła zyskać takie miano? Moniuszko używa w niej kolorytu narodowego, co słyszalne jest choćby w rytmach tańców narodowych (polonez, mazur, tańce góralskie). Nie jest jednak pochwałą polskości i sarmatyzmu, lecz może być potencjalnie czytana jako krytyka społeczna. Rüdiger Ritter, niemiecki autor monografii o Moniuszce, zastanawia się nad tą kwestią, pytając, czy *Halka* jest manifestem politycznym, obrazkiem obyczajowym czy pomnikiem narodowym (2019, s. 256). Okazuje się, że nie ma na to jednej odpowiedzi, gdyż recepcja dzieła zmieniała się z czasem. Nie traktowano *Halki* jako romantycznego horroru, widziano w niej obyczajowy dramat, choć z czasem zwyciężyła interpretacja patriotyczna. Co znaczył jednak przymiotnik „narodowy" w XIX wieku? Jak zwraca uwagę Ritter, w *Halce* można dostrzec

odbicie rozważań nurtujących ówczesne społeczeństwo dotyczących rozumienia narodu w ujęciu politycznym (przynależność do określonej grupy społecznej) i narodowym (przynależność niezależnie od stratyfikacji społecznej na podstawie urodzenia). Kwestie społeczne zaczęły zaś wybrzmiewać dopiero w inscenizacjach z XX wieku.

Straszny dwór – polski biedermeier czy romantyczny sarmatyzm?

Drugą operą, o wystawieniu której myśleli Jasper i Malinowska, był *Straszny dwór* Moniuszki, zajmujący także ważne miejsce nie tylko w dziejach muzyki polskiej, ale i polskiej świadomości. W 2018 roku, tuż przed obchodzoną hucznie dwusetną rocznicą urodzin kompozytora, ukazała się książka Jacka Kowalskiego *„Straszny dwór", czyli sarmackie korzenie Niepodległej* (2018). Bogato ilustrowana publikacja w formacie A4, licząca ponad pięćset stron, z pasem słuckim na okładce, poświęcona była tylko jednemu dziełu i jego kontekstom. Zgodnie z tytułem autor próbował udowodnić, że *Straszny dwór* był najważniejszym utworem dla pokolenia 1918 roku ze względu na występujące w nim elementy polskości symbolizowane przez tradycję sarmacką.

Ostrze krytyki wymierzone jest w książce w Dobrochnę Ratajczakową (2005) i Alinę Borkowską-Rychlewską (2014), które opisywały Moniuszkę jako przedstawiciela „polskiego biedermeieru". W jego utworach trudno odnaleźć romantycznego bohatera, dominuje raczej poszukiwanie idylli odpornej na zagrożenia cywilizacji, społeczeństwo zaś przedstawiane jest na kształt kochającej się rodziny. Korespondowało to z postawą kompozytora – prostodusznego, pobożnego i zamkniętego na nowoczesność, jak rekonstruuje jego osobowość Kowalski. Jako szlachcic żyjący po

mieszczańsku Moniuszko zdawał się idealnie pasować do biedermeierowskiego ideału. Kowalski pyta jednak, dlaczego w *Strasznym dworze* podkreślana jest waga elementów sarmackich oraz skąd wzięła się funkcja dramatu narodowego wystawianego przy okazji najważniejszych uroczystości. Odpowiedź autora jest prosta: mimo elementów, które można określić jako „rzewne" czy „domowe", w operze tej przejawiają się wpływy romantycznego sarmatyzmu. Mimo utożsamienia szlachetczyzny z „ciemnogrodem" (coś, co łączyło początkowo przedstawicieli oświecenia i romantyków), w ciągu XIX wieku nastąpiła rehabilitacja sarmatyzmu, także w twórczości wieszczów. Kowalski proponuje rozwiązanie kompromisowe: librecista Jan Chęciński próbował połączyć w *Strasznym dworze* melodramat z biedermeierowską akcją i stylem kontuszowym, czyli stylizowanym językiem gawędy szlacheckiej.

Recepcja opery świadczy jednak o niejednoznacznym jej odbiorze. Cenzorzy, zanim dopuścili do wystawienia, ingerowali w tekst tej z pozoru niewinnej historii o perypetiach miłosnych dwóch młodych szlachciców i dwóch panien, wyłapując wszystkie nawiązania do historii Polski, kolejne zmiany zostały nakazane już po prapremierze, ale i to nie spowodowało osłabienia entuzjazmu publiczności, która tłumnie przychodziła na spektakle, przez co operę zdjęto po trzecim przedstawieniu. Świadczy to niewątpliwie o możliwości patriotycznego odczytania dzieła; o zupełnie innych reakcjach można dowiedzieć się, śledząc recepcję opery za granicą, choćby w Rosji. Cezar Cui nie zauważał w niej elementów heroicznych, lecz uznawał za zgrabną komedię zamkniętą w sielskich, biedermeierowskich obrazkach (Kowalski, 2018, s. 140).

Grzegorz Zieziula opisuje operę jako komedię połączoną z elementami eposu i przywołuje porównania do *Pana Tadeusza*, choć bezpośrednią inspiracją dla

Chęcińskiego były tradycje szlacheckie znane z gawęd Kazimierza Wójcickiego. Autor wspomina o jeszcze innej, nie narodowej, lecz klasowej możliwości lektury *Strasznego dworu*:

> Ewokowanie obrazu czasów sarmackich było dla wielu zasiadających na widowni Teatru Wielkiego potomków drobnej szlachty swoistym środkiem przeciwbólowym. Trzydzieści lat wcześniej, po klęsce powstania listopadowego i wprowadzeniu przez cara nowej ustawy o heroldii uznani zostali za „niewylegitymowanych" i pozbawieni stanowych przywilejów. Dzięki obecności w operze neosarmackiego mitu mogli choć na chwilę powrócić do realiów nieistniejącego już świata i zapomnieć o upokarzającej deklasacji (Zieziula, 2020, s. 188-189).

Podobnie jak w przypadku *Halki*, u Kowalskiego powraca pytanie o możliwość translacji dzieła poza lokalnym kontekstem: „czy ta arcypolska opera jest także, albo czy może być, europejska, czy też jedynie zaściankowa?" (Kowalski, 2018, s. 472).

Moniuszko jako kompozytor narodowy?

Agnieszka Topolska analizowała mity dotyczące *Strasznego dworu* wynikające z postrzegania Moniuszki jako kompozytora narodowego piszącego ku pokrzepieniu serc. Przez lata panował pogląd, że opera ta została skomponowana w reakcji na powstanie styczniowe, podczas gdy z dokumentów wiadomo, że proces komponowania rozpoczął się już w 1861 roku, został jednak przerwany przez wydarzenia polityczne (Topolska, b.d.). Śmierć „pięciu męczenników" podczas antycarskiej demonstracji 27 lutego

doprowadziła do powstania niezbyt przychylnej atmosfery dla wizyt w teatrze czy operze. Spontaniczny bojkot przerodził się w ogólny nakaz dystrybuowany poprzez anonimowy okólnik wzywający do zachowania „żałoby narodowej". Wojna o teatr między carską administracją a polskim podziemiem trwała trzy lata – pierwsza strona starała się utrzymać życie teatralne jako narzędzie edukacji i rozrywki, druga zaś przestrzegała przed symbolicznym legitymizowaniem systemu wizytami w teatrze. Sprawa komplikuje się, gdy spojrzymy na tę sytuację z perspektywy Moniuszki – kompozytora o postawie patriotycznej, choć chyba niechętnego powstaniu, do tego zaś ojca wielodzietnej rodziny mierzącego się z trudnościami finansowymi, mogącymi także wpływać na jego ocenę czynu zbrojnego.

Topolska jest także autorką wnikliwej rozprawy doktorskiej na temat mitotwórstwa wokół postaci Moniuszki (2014). Autorka wskazuje na romantyczne klisze używane w jego biografii, wskazując na figurę wieszcza narodowego – twórcy wypowiadającego się za zbiorowość i snującego wizje dotyczące przyszłości w trudnym czasie utraty niepodległości. Patrząc na niewielki rozgłos Moniuszki przed premierą warszawską *Halki* oraz znając trudności w wystawieniu jej na scenie Teatru Wielkiego, można dziwić się, dlaczego to właśnie on stał się kluczową postacią życia muzycznego. „Dyletant z zapadłej Litwy" – tak podobno nazywany był kompozytor w Warszawie (Topolska, 2020, s. 583). Biografowie przemilczają fakt, jak bardzo nieoczekiwany był to awans. Sam Moniuszko mówił o swojej twórczości jako przeznaczonej do „domowego użytku", choć pogląd ten się zmieniał lub było co najmniej niejednoznaczny, gdyż szukał on uznania także za granicą, zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie.

Magdalena Dziadek zwracała uwagę na trudności związane z próbą rekonstrukcji światopoglądu Moniuszki (2020, s. 53). Jest to związane nie

tylko z fragmentarycznością zachowanej korespondencji, lecz także ze społecznym zapotrzebowaniem oraz poglądami biografów: „Nietrudno dostrzec, że poglądy te zmieniają się z epoki na epokę, pozostając zawsze w zgodzie z aktualnymi oczekiwaniami czytelników, a czasami nawet owe wymagania wyprzedzając – w imię poprawności politycznej czy też w celu usatysfakcjonowania czytelników" (s. 54). Dlatego też Moniuszko mógł pełnić tak różne role: być wieszczem narodowym, piewcą tradycji szlacheckiej, twórcą ludowym, obrońcą uciśnionych.

Elementy niewpisujące się w narrację narodową nie były uwzględniane lub podkreślane w biografiach. Nie można zapominać o wizycie Moniuszki w Petersburgu, gdy po studiach w Berlinie starał się bezskutecznie o posadę na dworze carskim, o dedykowaniu utworów przedstawicielom władz rosyjskich (następcy tronu, późniejszemu cesarzowi Aleksandrowi II – *Mildy*, Wielkiemu Księciu Konstantemu – *Nijoły*), o radości, jaką sprawiała mu dobra recepcja oper w Rosji, o skomponowanej w 1856 roku, a więc w czasie trwania wojny krymskiej, *Uwerturze wojennej*. Bez uwzględnienia tych faktów portret kompozytora staje się uproszczony – należy go postrzegać nie tylko z perspektywy patriotycznej, lecz także osobistych ambicji artystycznych, o czym pisze Dziadek:

> Pod koniec życia Moniuszki instynkt, którym dotychczas kierował się, obierając kierunek narodowy, początkowo w wersji litewskiej, następnie „ogólnopolskiej", zaczął jak gdyby słabnąć. Pod presją wizji międzynarodowej kariery – nie wiadomo, w jakim stopniu powstałej spontanicznie w duszy artysty, w jakim zaś podsuniętej mu niefortunnie przez przyjaciół i protektorów, zaczęły się rodzić pomysły na dzieła o tematyce kosmopolitycznej, pisane tak, by zostać zrozumianym przez „obcych" (b.d.).

Bez zawahania mówi się o Moniuszce jako o patriocie, rzadziej jednak rozważa się jego przynależność narodową. Polak, Litwin, Białorusin, Rosjanin? – zadaje pytanie Ritter (2019, s. 117), wskazując na różne możliwości rozumienia narodu: w ujęciu etnicznym, politycznym i historycznym. Urodzony w Ubielu (obecnie na terenie Białorusi) Moniuszko był carskim poddanym, przynależał do szlachty, pod względem politycznym, a nie etnicznym uznawał się za Polaka i Litwina, został wychowany w propolskiej orientacji, ale przywiązany był także do „małej ojczyzny", choć nie zawsze te tożsamości ze sobą współgrały, uznawany jest także jako kompozytor narodowy na Białorusi.

Postawę Moniuszki można uznać za ambiwalentną ze względu na pozycję w życiu muzycznym pod zaborami. Jego twórczość funkcjonowała w ramach opery warszawskiej, która w ramach represji po 1830 roku nie została rozwiązana, w przeciwieństwie do instytucji naukowych, gdyż dzięki życiu teatralnemu podtrzymywano pozory normalności. Od 1833 roku opera działała w ramach Warszawskich Teatrów Rządowych zarządzanych przez carskich urzędników. Z powodu rangi oraz możliwości wykonywania dzieł po polsku, opera zajmowała ważne miejsce w działaniach ruchu narodowowyzwoleńczego. Nie były to jednak jedyne napięcia – oprócz politycznego, między polityką zaborcy a dążeniami niepodległościowymi, pojawiały się także spory estetyczne między bardziej progresywnym i bardziej konserwatywnym obozem (Ritter, 2019, s. 77 i nn.). Sytuacja Moniuszki w latach pięćdziesiątych mogła ulec poprawie dzięki złagodzeniu polityki zaborcy w czasie odwilży posewastopolskiej – warszawska premiera *Halki* oraz mianowanie kompozytora dyrygentem oper polskich były częścią tego procesu. Niemniej jednak to, co według zaborców miało służyć złagodzeniu wywrotowych idei, przyniosło odwrotny skutek. Teatr zaś stał się miejscem nie tylko patriotycznych uniesień, lecz także bezpośrednich

akcji sabotażowych.

Ze względu na zajmowaną funkcję Moniuszko oddzielał muzykę od jej bezpośredniego politycznego wykorzystania. Działał w ramach języka ezopowego, kodując treści patriotyczne, czasem w zagęszczeniu, jak w *Strasznym dworze*, który zawiera kurant przypominający polonezy Ogińskiego z końca XVIII wieku, motywy szlacheckie jak w *Panu Tadeuszu*, heroiczną arię tenorową o smutku synów po utracie matki – czytelny motyw utraty ojczyzny – stroje narodowe, odtworzenie dawnej wojny fraka z kontuszem. Mimo powszechnego przekonania o narodowym charakterze twórczości Moniuszki, warto zobaczyć w kompozytorze dużo bardziej skomplikowaną osobowość, w której mieszają się kwestie narodowego i politycznego zaangażowania.

Krakowiacy i Górale – teatr narodowy czy publiczny?

Moniuszko uznawany jest za ojca polskiej opery narodowej, która wynikała z potrzeby poszukiwania i zachowania „ducha narodu". Nie znaczy to jednak, że wcześniej nie próbowano wprzęgnąć opery zarówno w dyskurs patriotyczny, jak i polityczny. Najlepszym przykładem są *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego z 1794 roku. Dzieło to jest śpiewogrą dydaktyczną w duchu oświeceniowym, będącą polską wersją *singspielu*, w którym rola muzyki była drugorzędna. Liczyły się przede wszystkim słowa i polityczne znaczenie użycia języka narodowego. Dlatego też Topolska pisze o Moniuszce jako dojrzałym twórcy, rozwijającym idee pojawiające się wcześniej:

> przed Moniuszką mieliśmy do czynienia raczej z protooperą, bo ani *Cud mniemany*, ani *Nędza uszczęśliwiona* nie były dziełami operowymi sensu stricto. Dopiero *Halka* wprowadziła na muzyczną mapę Europy polską operę i ustawiła nie w pozycji zawstydzonego neofity, którym Polacy mogli się czuć, konfrontując się z długą i bogatą tradycją opery włoskiej czy francuskiej (2011).

Podobnie jak w przypadku *Strasznego dworu*, mamy tu do czynienia z mitologizacją prapremiery. Legenda ta była współtworzona przez samego Bogusławskiego, choć rolę w tym mieli także teatrolodzy. Od pierwszych spektakli *Krakowiacy* silnie spletli się z wypadkami politycznymi. Bogusławski twierdził, że napisał dzieło w reakcji na bitwę pod Racławicami (4 kwietnia), choć prapremiera odbyła się ponad miesiąc wcześniej (1 marca). Plastyczny opis spektaklu zawarł Zbigniew Raszewski w książce poświęconej Bogusławskiemu, tworząc go z nielicznych śladów (2015, s. 278 i nn.). Jak pisze Piotr Morawski, to raczej literacka rekonstrukcja z pozostałych po przedstawieniu źródeł: libretta opery (lecz późniejszego niż wersja warszawska), spisu dekoracji i akwareli przedstawiającej scenę finałową (2017, s. 474). Celem Raszewskiego było stworzenie koherentnej całości z resztek, choć jak pisze Morawski „udało się zrekonstruować wszystko oprócz publiczności" (s. 474). To, co dla historyka zainteresowanego ustaleniem faktów (przypadek Raszewskiego), jest problematyczne, ciekawe jest jednak dla historyka kultury badającego afektywność spektaklu – chodzi o trudniejsze do zdiagnozowania napięcie między sceną a publicznością. Dlaczego piosenki z *Krakowiaków* śpiewano na ulicach zrewoltowanej Warszawy?

Fabuła *Krakowiaków* jest romansowa: Stach kocha Basię, Basia kocha Stacha, ma wyjść za Górala, do czego chce doprowadzić także macocha

uwodząca narzeczonego pasierbicy. Kłótnia Krakowiaków i Górali z powodu niedoszłego ślubu zostaje rozwiązana nie przemocą, lecz za pomocą „cudu mniemanego" studenta Bardosa (choć być może jest to trik dodany w wersji późniejszej). Morawski zastanawia się, jak zanalizować to dzieło, skoro prawdziwy teatr rozgrywał się nie na scenie, ale na widowni. Traktuje *Krakowiaków* nie jak autonomiczny utwór, gdyż gubi się wtedy afektywne oddziaływanie spektaklu „rozpuszczonego" niejako w insurekcji kościuszkowskiej, przykładowo – wodewil z incipitem „Wy uczeni, co dla cnoty cierpicie niemało" pełnił tę samą funkcję, co we Francji *Ça ira* czy *Marsylianka*. Co ciekawe, piosenka studenta narzekającego na trudy nauki, dzięki zmianie jednego wyrazu („wy uczeni" na „wy uczciwi") stała się hymnem rewolucyjnym. Później także inna aria Bardosa, zaczynająca się od słów „Świat srogi, świat przewrotny", konkretnie zaś dwie pasujące do nastrojów ulicy zwrotki, zyskała pozasceniczną popularność.

Jak otwartym interpretacyjnie dziełem byli *Krakowiacy*, świadczy ich późniejsza recepcja (sto czterdzieści cztery przedstawienia w Warszawie w latach 1794-1847) – nadawali się oni zarówno do wykorzystania w powstańczym zapale, jak i do opłakiwania klęski po upadku powstania kościuszkowskiego. Dzieło Bogusławskiego i Stefaniego rozbudziło nadzieje na twórczość rodzimą, choć ani późniejsze opery Józefa Elsnera, ani Karola Kurpińskiego nie miały takiego oddziaływania. Problemem były m.in. niedostatki muzyki – narodowość, która wedle nowej romantycznej wizji miała realizować się nie tylko w tekście, ale i w charakterze muzyki. Udało się to dopiero Moniuszce, co podkreślane było w recenzjach łączących *Halkę* z *Krakowiakami*, zwracających uwagę nie tylko podobieństwa, ale i różnice – opera Stefaniego była przedstawiana jako nieśmiały krok i próba, która znalazła rozwinięcie muzyczne dopiero ponad pięćdziesiąt lat później.

Piotr Morawski w eksplikacji dramaturgicznej do spektaklu Michała Kmiecika w Teatrze Polskim w Poznaniu pisał o *Krakowiakach* jako przedstawieniu ustanawiającym polską nowoczesność, tworzącym wizję społeczeństwa polskiego skupionego wokół mitu zgody i widma rewolucji (s. 439). Trudność w interpretacji *Krakowiaków* tkwi w ich prostocie, a jednocześnie niedopowiedzeniu. O jakim konflikcie jest mowa w operze? Czy chodzi o spory między Polakami a Moskalami, a może dwoma ugrupowaniami politycznymi zjednoczonymi w obliczu zewnętrznego wroga? Według Morawskiego, o ile w dotychczasowych inscenizacjach *Krakowiaków* podkreślano potrzebę zgody, równie ważne jest pole potencjalnego konfliktu. Trzeba pamiętać o rewolucyjnym zapale pojawiającym się w całej Europie, także podczas insurekcji kościuszkowskiej. Na ile ważny jest w *Krakowiakach* aspekt narodowy (wolność), na ile zaś klasowy (równość i braterstwo)?

Morawski postrzega *Krakowiaków* przez pryzmat teatru publicznego, a nie narodowego. O sporach dotyczących tych dwóch pojęć pisała w kontekście dwieście pięćdziesiątej rocznicy utworzenia Teatru Narodowego Joanna Krakowska. Definiowała ona to pierwsze pojęcie:

> Publiczny zatem […] nie dzieli klasowo i ekonomicznie, nie zawłaszcza i nie ogranicza dostępu do dziedzictwa kulturalnego, nie stosuje ekonomicznej opłacalności jako głównego kryterium wartościowania i nie sprowadza teatru do przemysłu teatralnego, a radykalnej twórczości artystycznej do fanaberii albo bardzo bogatych, albo niszowych i wyklętych (b.d.)[4].

Według Krakowskiej obchody rocznicowe słusznie świętowano pod

auspicjami dużo szerszej i bardziej włączającej kategorii, zakładającej, jak wylicza autorka: różnorodność, dostępność, wolność ekspresji, współodpowiedzialność i wspólnotowość. Wymienia także powody, dla których kategoria narodowości nie spełnia już swojego zadania, gdyż jest zbyt wykluczająca, dotyczy esencjalistycznie rozumianej tożsamości i tradycyjnych wartości, podczas gdy dla niej liczy się otwartość, dyskursywność i wymiar modernizacyjny teatru. Krakowska pisała swój tekst w odpowiedzi na postulaty kultywowania idei teatru programowo polskiego, opartego na interpretacji, a nie dekonstrukcji klasyki, pozbawionego wędzidła politycznej poprawności.

Pytanie, na ile rzeczywiście w *Krakowiakach* realizowana była idea teatru narodowego, na ile zaś publicznego. Raszewski wskazuje na wykorzystane w operze elementy folkloru, choć użyty język to synteza różnych regionalizmów stworzona przez Bogusławskiego, pod względem realiów prawnych i ekonomicznych libretto przedstawia się jednak ubogo (2015, s. 285). Można znaleźć argumenty na rzecz społecznego zaangażowania, ale kwestie narodowe wybrzmiały w recepcji *Krakowiaków* dużo wyraziściej.

Opera jako sztuka narodowa?

Na ile jednak opera może być w kontekście polskim uznana za sztukę narodową? Jej początki wiążą się z działalnością humanistów na dworach włoskich pod koniec XVI wieku. Opera w Polsce pojawiła się bardzo wcześnie ze względu na osobiste zainteresowania tą formą sztuki Władysława IV Wazy, najpierw królewicza (*grand tour* w latach 1624-1625), następnie króla Polski. Kwestia narodowości jest tu niepewna – ustalenie jej w czasach sprzed nowoczesnego rozumienia narodu może być problematyczne (Markiewicz, 2019, s. 8), choć jednocześnie można znaleźć argumenty za

inną, bardziej polityczną koncepcją wspólnoty narodowej: mimo że utwory wystawiane były po włosku, to pisane były dla polskiego władcy, utożsamianego z państwem, dla którego był to jeden z elementów dyplomacji prowadzonej za pomocą sztuki (Żukowski, 2013). Nie chodziło w niej tylko o prestiż, lecz autentyczne zaangażowanie w przeżycie estetyczne i intelektualne – Władysław, wzorując się na zachodnich dworach, starał się stworzyć zalążek protoakademii. Sam czytał i oceniał libretta, ingerował w ich treść, muzykę, kostiumy i scenografię, nadzorował przebudowę sali teatralnej. Opera była jednym z elementów teatralizowanego dworskiego życia, w skład którego wchodziła nie tylko sztuka, lecz także widowiska publiczne, m.in. intrady, poselstwa czy spektakle pirotechniczne. Przez pośredników Władysław próbował werbować muzyków, prosić kompozytorów o napisanie dzieł, poszukiwał śpiewaczek odpowiadających jego gustowi[5].

Pierwsze udokumentowane wystawienie opery w Polsce miało miejsce 27 lutego 1628 roku na Zamku Królewskim w Warszawie. W ramach atrakcji karnawałowych wystawiono wtedy *Gli amori d'Aci e Galatea* z tekstem Gabriella Chiabrery i muzyką najpewniej Santiego Orlandiego. Opera prezentowana była wcześniej w 1617 roku w Mantui, w Warszawie jednak dodano do niej prolog i epilog z aluzyjnym sensami nie tylko dotyczącymi aktualnej sytuacji politycznej (odwołanie do domu Jagiellonów-Wazów), ale i do historycznej, także tej legendarnej (Krakus, Lech), „sarmatyzując" treść dzieła (Żukowski, 2023, s. 24).

Władysław jako esteta i teatroman budował swoją pozycję w Europie, podnosząc także rangę dworu polskiego, co nie było bez znaczenia, patrząc na jego pretensje do tronów w innych krajach oraz koncepcję odrodzenia dynastii jagiellońsko-wazowskiej. Najlepszy okres dla opery zaczął się po koronacji Władysława na króla w 1633 roku, choć tak naprawdę złote lata

rozpoczynają się od 1635 roku i zakończenia wojny z Rosją. Wtedy też liczyć można trzynaście lat, w których wystawiono około trzydziestu *drammi per musica* i baletów. Na początku twórczość importowana była z Włoch, od 1636 roku dzieła pisane były na miejscu przede wszystkim dzięki triumwiratowi, w którego skład wchodził Agostino Locci jako inscenizator, Virgilio Puccitelli jako główny librecista i impresario oraz Marco Scacchi odpowiedzialny za muzykę, wraz z gronem innych kompozytorów. Głównym reżyserem sensów dzieł był jednak Władysław IV. W teatrze tym dominowała tematyka mitologiczno-miłosna oraz religijna, rzadziej historyczna wpisywana w koncepcję polityki wewnętrznej i międzynarodowej króla, która mogła dotyczyć planów matrymonialnych (*Porwanie Heleny*, 1636), sojuszy (*Historia o Judycie*, 1635; *Andromeda*, 1644), antypatii i sympatii politycznych (*Dafnis*, 1635; *Błagająca Afryka*, 1638; *Eneasz*, 1641; *Zaślubiny Amora i Psyche*, 1646). Problemem jest jednak brak zachowanych źródeł muzycznych, obecnie mamy dostęp tylko do pojedynczych librett. Z istniejących materiałów można jednak wywnioskować, że teatr Władysława IV nie był jedynie kopią zachodnich wzorów, lecz podejmował współzawodnictwo z włoskimi mecenasami – przykładowo, odpowiedzią na wystawionego z inspiracji rodu Barberinich *Świętego Aleksego* była *Święta Cecylia* przygotowana na wesele królewskie w 1637 roku. Data ta wyznacza początek funkcjonowania pierwszego stałego teatru operowego na północ od Alp, choć, mimo podziwu dla opery władysławowskiej w ówczesnej Europie, obecnie pomija się ten fenomen w ogólnych, to znaczy zachodnich, ujęciach historii opery, co związane jest nie tylko z brakiem źródeł, lecz także ze zmieniającym się miejscem Polski na mapie politycznej.

Już u początków swojej działalności opera w Polsce funkcjonowała na przecięciu narodowości i klasy – z jednej strony była częścią dyplomacji ustanawiającej znaczenie kraju, z drugiej zaś wprzęgana była do rozgrywek

politycznych między królem a magnatami. W XVIII wieku konflikt ten przybierze jeszcze na sile, choć wtedy dwór królewski nie będzie miał już monopolu na operę – stanie się ona narzędziem walki o dominację kulturalną między władcą a magnatami.

Historia do napisania

Dyskusje na temat inkluzywności i reprezentacji w operze zajmują ważne miejsce w zachodniej refleksji od lat osiemdziesiątych XX wieku dzięki inspiracjom płynącym ze strony „nowej muzykologii", podkreślającej kontekst społeczny w refleksji nad muzyką. Badania skupione są na pojawiających się na scenie stereotypach płciowych, narodowych, rasowych, jak i dostępności teatru operowego ze względu na pochodzenie i warunki finansowe. W Polsce tematy te znajdują się na marginesie głównego nurtu operologii. Dodatkowo zaś, między innymi ze względu na to, że kształcenie muzyczne nie jest priorytetem w powszechnej edukacji (Paprocki, 2020), opera pełni rolę świątyni sztuki – otoczonej nimbem, trudno dostępnej, ale cieszącej się największym prestiżem[6]. Mimo pojawiających się inspiracji tak zwanym teatrem reżyserskim podkreślającym wizję inscenizatorów, ciągle funkcjonuje pogląd, że współczesne interpretacje szargają świętości, zamiast pielęgnować tradycję. Mniej jest to widoczne w recepcji *Halki*, która, dzięki uniwersalności historii o niewinnie uciśnionej sprawdza się w różnych w kontekstach – jej akcja przenoszona jest zarówno do PRL-u, jak i do czasów współczesnych. Dużo bardziej idiomatyczny *Straszny dwór* jest natomiast ciągle zarzewiem konfliktów – *vide* skandal wokół inscenizacji Andrzeja Żuławskiego w 1998 roku.

Reżyser, który miał już na koncie filmową wersję *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego, został zaproszony przez Ryszarda Pietkiewicza, dyrektora

generalnego Teatru Narodowego w Warszawie, pod którego jurysdykcją była także opera, do wystawienia dzieła Moniuszki. Jak wspomina bez owijania w bawełnę Żuławski, cel jego zaproszenia był prosty: „Że wreszcie trzeba odkurzyć to próchno i że może ten zwariowany Żuławski jak przyjdzie, to przypierdoli w tę termitierę i coś się stanie" (2008, s. 415). Reżyser zgodził się na propozycję, gdyż sam był ofiarą narodowej indoktrynacji Moniuszką:

> [C]o jest praźródłem tego, że się zainteresowałem tą operą? Ja ją pamiętałem z dzieciństwa, kiedy mnie ciągano w szkole podstawowej na obowiązkowe cepeliady moniuszkowe. Jedną nawet zobaczyłem w Paryżu przed maturą, bo przyjechał jakiś upiorny polski teatr i to było absolutnie straszne, dlatego że było widać, że to jest drugorzędna kultura, drugorzędna muzyka i że wszystko jest jakby takie gorsze, nudniejsze i takie ciapciakowate, poczciwe – stary zegar, ramota jakaś, duch ramoty. Zaciekawiło mnie, dlaczego tak się dzieje (s. 411).

Nie wchodząc w polemikę z Żuławskim dotyczącą mylnych tropów interpretacyjnych związanych z fałszywą rekonstrukcją procesu powstania opery pisanej jakoby w Paryżu, a nie w Warszawie, można powiedzieć, że jego celem był krytyczny namysł nad idealizacją operowego Soplicowa zbudowanego przez Chęcińskiego i Moniuszkę. Reżyser umieścił akcję w 1863 roku, gdy powstańcy wracają do „cichego dworku modrzewiowego", który nie istnieje, gdyż został spalony. Obrazoburcza interpretacja w połączeniu ze skrótami dokonanymi przez reżysera w partyturze doprowadziła do skandalu, skutkującego tym, że spektakl został zagrany jedynie piętnaście razy.

Patrząc na recepcję twórczości Moniuszki, można dostrzec, że dominuje w niej dyskurs narodowy. Warto przytoczyć tu fragment bazującej na tej retoryce uchwały Sejmu ustanawiający 2019 jego rokiem jubileuszowym:

> Stanisław Moniuszko był wzorem patrioty i – jak pisał w 1921 roku badacz jego twórczości Zdzisław Jachimecki – „krew z krwi i kość z kości Polakiem". Utwory kompozytora, jego wielkie opery takie jak „Halka" i „Straszny dwór", dotykające sedna idiomu polskości – zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej – do dziś stanowią inspirację dla wielu artystów, a w czasach jemu współczesnych tworzyły paletę barw, za pomocą której Polacy odmalowywali najpiękniejsze odcienie patriotycznych uczuć i narodowej tożsamości (*Uchwała*, 2018).

Badania te pokazują, jak próbowano pożenić dyskurs klasowy z narodowym oraz jak bardzo wysiłki te spełzły na niczym ze względu na zmieniającą się koniunkturę polityczną, jak i środowiskowe konflikty. Momenty te uwypuklają jednak podstawowe ramy interpretacyjne, w które wpisywana jest historia opery w Polsce – podkreślające jej wymiar narodowy oraz spychające na margines element klasowy.

Niewątpliwie projekt *Halka/Haiti* próbował przełamać tę narrację, co – jak widać – jest bardzo trudnym zadaniem, choć wydaje mi się, że Jasper i Malinowska skupili się zbytnio na temacie polskości, przez co umknęła im refleksja na temat klasowości, pomagająca zrozumieć fenomen opery w całej złożoności. Symptomatyczna jest jednak droga, jaką przeszła zarówno opera, jak i jej haitańska reinterpretacja – od zaangażowania społecznego do zastygnięcia w dyskursie narodowym, co, jak starałem się pokazać, jest także

udziałem recepcji zarówno *Strasznego dworu*, jak i *Krakowiaków i Górali*.

Dzięki „archeologicznej" lekturze możliwe jest inne spojrzenie na tę formę sztuki – nie z perspektywy teleologicznej historii skupionej na przemianach muzycznych, lecz, poprzez kategorie narodowości i klasy, instytucję złożoną z nakładających się na siebie dyskursów. Opera postrzegana jest przede wszystkim jako wehikuł dla historii miłosnych, okazuje się jednak, że – jeśli poszukać głębiej – może ona pełnić potencjalnie ważną funkcję w dyskursie publicznym. Pełniła ona wcześniej rozmaite role – potwierdzała przynależność państwa do czołówki europejskich potęg, dlatego też została sprowadzona tak szybko jako nowinka artystyczna, była także wykorzystywana jako bezpośrednie narzędzie walki politycznej w przypadku XVIII-wiecznej polityki oświeceniowej oraz wciągana w spory światopoglądowe po utracie niepodległości. Rozpoznanie społecznego wymiaru opery wydaje mi się najważniejszą kwestią pozwalającą na zdiagnozowanie jej roli współcześnie – na ile może ona służyć do konstruowania i dekonstruowania dyskursów tożsamościowych w XXI wieku.

Zaczątkiem pogłębionej refleksji nad klasowym wymiarem teatru operowego w Polsce są m.in. prace Sławomira Wieczorka dotyczące Opery Robotniczej – krótko istniejącej i zapomnianej instytucji prowadzonej przez Stanisława Drabika we Wrocławiu (1947-1949) i Krakowie (1954-1957), w repertuarze której ważne były dzieła Moniuszki: *Flis* i *Halka* (Wieczorek 2017; 2020). Badania te pokazują, jak próbowano pożenić dyskurs klasowy z narodowym oraz jak wysiłki te spełzły na niczym ze względu na zmieniającą się koniunkturę polityczną i środowiskowe konflikty. Momenty te uwypuklają jednak podstawowe ramy interpretacyjne, w które wpisywana jest historia opery w Polsce – podkreślające jej wymiar narodowy oraz spychające na margines element klasowy.

Wzór cytowania:

Bogucki, Marcin, *Opera w Polsce. Na przecięciu klasy i narodowości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/z2kc-ey30.

Autor/ka

Marcin Bogucki

Marcin Bogucki (mbogucki@uw.edu.pl) – absolwent kulturoznawstwa, historii sztuki i muzykologii, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół kulturowej historii muzyki oraz reżyserii operowej. Autor książki *Teatr operowy Petera Sellarsa. Inscenizacje Händla i Mozarta z lat 80. XX wieku* (2012), *Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej* (2024), współautor tomu *Chopinowskie igrzysko. Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927-2015* (2020). W ostatnim czasie rozwija także projekty na temat queerowych performansów oraz Konkursu Piosenki Eurowizji. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, w latach 2016-2020 jego sekretarz, a także członek Stowarzyszenia Miłośników Konkursu Piosenki Eurowizji OGAE Polska. ORCID: 0000-0002-5349-1208.

Przypisy

1. Jedno z pytań zadawanych osobom uczestniczącym w projekcie *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* (Jasper, Malinowska, 2016).
2. Spis osób uczestniczących dostępny jest w katalogu projektu (Jasper, Malinowska, 2016, s. 217).
3. Opisywane dzieła należą do kanonu polskiej opery, stąd jedynie skrótowe przedstawienie ich fabuł. Osoby zainteresowane odsyłam do streszczeń np. w *Przewodnika operowym* Józefa Kańskiego dostępnych na stronach Encyklopedii Teatru Polskiego: https://encyklopediateatru.pl/sztuki/3608/halka;https://encyklopediateatru.pl/sztuki/2309/straszny-dwor; https://encyklopediateatru.pl/sztuki/3047/krakowiacy-i-gorale-wojciech-boguslawski-jan-stefani [dostęp: 24.05.2025].
4. Inaczej akcenty rozkładał jeden z organizatorów rocznicy, Dariusz Kosiński, odpowiadając na pojawiające się polemiki, który zamiast alternatywy między terminami „publiczny” i „narodowy”, postulował koniunkcję (b.d.).
5. Najnowsza praca zawierająca najbardziej aktualną bibliografię tematu: *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje* (2023, s. 319-333).
6. Według raportu Narodowego Centrum Kultury dotyczącego uczestnictwa w życiu kulturalnym w 2023 roku opera i filharmonia były najrzadziej odwiedzanymi instytucjami (Głowacki, 2024), https://nck.pl/upload/2024/08/komunikat_z_badania_uczestnictwo_w_kulturze_2023422.pdf

[dostęp: 9.02.2025].

Bibliografia

Allison, John, *Za górami. Recepcja „Halki" za granicą*, przeł. K. Stępień-Kutera, „Studia Chopinowskie" 2019, nr 1.

Borkowska-Rychlewska, Alina, *Jan Chęciński – Moniuszkowski librecista*, [w:] *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2014.

Dziadek, Magdalena, *Patriotyzm Moniuszki*, https://moniuszko200.pl/pl/publikacje/ [dostęp: 10.11.2024].

Dziadek, Magdalena, *Światopogląd*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, PWM, Kraków 2020.

Foucault, Michel, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, PIW, Warszawa 1977.

Głowacki, Antoni, *Aktywność kulturalna Polaków w 2023 roku. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*, https://nck.pl/upload/2024/08/komunikat_z_badania_uczestnictwo_w_kulturze_2023422.pdf [dostęp: 9.02.2025].

Jasper, C.T.; Malinowska, Joanna, *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W*, red. M. Moskalewicz, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.

Kosiński, Dariusz, *Nie „czy", tylko i..., i...*, https://250teatr.pl/artykuly,233,nie_czy_tylko_i [dostęp: 14.11.2024].

Kowalski, Jacek, *„Straszny dwór", czyli sarmackie korzenie Niepodległej*, PIW, Warszawa 2018.

Krakowska, Joanna, *Teatr publiczny. Konflikt i konsens*, https://250teatr.pl/teksty,422,teatr_publiczny_konflikt_i_konsens.html [dostęp: 14.11.2024].

Malinowska, Joanna, *Niewiarygodna polskość*, rozm. M. Stelmach, „Dwutygodnik.com" 2016, nr 191, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6684-niewiarygodna-polskosc.html [dostęp: 10.11.2024].

Markiewicz, Grzegorz, *Opera w Polsce w latach 1635-1795*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

Morawski, Piotr, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

Pachoński, Jan; Reuel K. Wilson, *Poland's Caribbean Tragedy: A Study of Polish Legions in the Haitian Wars of Independence 1802-1803*, Boulder, New York 1986.

Paprocki, Witold, *Szkoło moja muzyczna*, „Ruch Muzyczny" 2020, nr 4, https://ruchmuzyczny.pl/article/31 [dostęp 9.02.2025].

Raszewski, Zbigniew, *Bogusławski*, t. 1, Teatr Narodowy, Warszawa 2015.

Ratajczakowa, Dobrochna, *Inspiracje literackie w twórczości operowej i operetkowej Stanisława Moniuszki*, [w:] tejże, *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

Ritter, Rüdiger, *Stanisław Moniuszko i jego muzyka*, przeł. B. Kornatowska, I. Sellmer, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2019.

Sosnowska, Dorota, *Halka/Haiti – white archive, black body? Reenactment and repetition in the Polish-colonial context*, http://re-sources.uw.edu.pl/reader/halkahaiti-white-archive-black-body-reenactment-and-repetition-in-the-polish-colonial-context/ [dostęp: 10.11.2024].

Topolska, Agnieszka, *Hernandez w kierpcach*, [w:] S. Moniuszko, *Halka*, program teatralny, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2011.

Topolska, Agnieszka, *Miejsce i znaczenie*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, PWM, Kraków 2020.

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

Topolska, Agnieszka, *Straszny dwór*, https://moniuszko200.pl/pl/encyklopedia/8295-straszny-dwor-encyklopedia [dostęp: 10.11.2024].

Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje, red. nauk. J. Żukowski, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2023.

Uchwała Sejmu Rzeczpospolitej Polskiej z dnia 20 lipca 2018 roku w sprawie ustanowienia 2019 Rokiem Stanisława Moniuszki, https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20180000731/O/M20180731.pdf [dostęp: 9.02.2025].

Wieczorek, Sławomir, *O historii Opery Robotniczej w Krakowie (1954-1957)*, „Muzyka" 2020, nr 3, https://czasopisma.ispan.pl/index.php/m/article/view/569 [dostęp: 19.03.2025].

Wieczorek, Sławomir, *„Pafawag tańczy z Konfekcją". O Operze Robotniczej we Wrocławiu*, [w:] *Robotnik. Performanse pamięci*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Sajewska, D. Sosnowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2017.

Zieziula, Grzegorz, *Dzieła operowe*, [w:] *Moniuszko. Kompendium*, red. R.D. Golianek, PWM, Kraków 2020.

Żukowski, Jacek, *Król reżyser i jego scena*, [w:] *Triumfalna harmonia. Teatr Władysława IV. Eseje*, red. nauk. J. Żukowski, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2023.

Żukowski, Jacek J., *Sztuka dyplomacji, dyplomacja sztuki: Władysław IV Waza*, [w:] *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym*, red. M. Kuhnke, A. Badach, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2013.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/opera-w-polsce-na-przecieciu-klasy-i-narodowosci*