

Magdalena Dziadek

Uniwersytet Jagielloński

### **Patriotyzm Moniuszki**

Życie Stanisława Moniuszki dzieli się na dwie odrębne epoki. Pierwsza obejmuje lata spędzone na Litwie, drugie – „lata wędrówki” z głównym miejscem postoju w Warszawie. Pierwszą można z łatwością ulokować na tle historycznym utworzonym z kulturowych uwarunkowań i oddziaływań idei szerzonych w konkretnym środowisku, druga jest bardziej nieuchwytna, gdyż nie można z taką samą pewnością powiązać przekonań i działań kompozytora z „czasów warszawskich” z historycznym kontekstem. Postępowanie Moniuszki w ostatnich dekadach życia było bowiem pełne wahań, sprzeczności i owej „dystrakcji”, na którą żalił się w liście do Kraszewskiego z 1862 roku<sup>1</sup>. Dotychczasowi biografowie, mający ambicję zarysowania postawy światopoglądowej i poglądów politycznych Moniuszki, skupiali się jednak głównie, o ile nie wyłącznie, na drugiej połowie jego życia, co można łatwo wytłumaczyć tym, iż na lata dojrzałe kompozytora przypadły wypadki wręcz domagające się wpisania do jego biografii: żałoba narodowa, powstanie styczniowe i epoka popowstaniowych represji.

Począwszy od Aleksandra Walickiego, a skończywszy na Witoldzie Rudzińskim, moniuszkolodzy stawiali hipotezy dotyczące wpływu atmosfery lat 60. XIX wieku na wybory życiowe i artystyczne kompozytora. Tymczasem – jak dowodzą najnowsze badania przeprowadzone przez Radosława Okulicz-Kozaryna – to okres litewski był decydujący, jeśli chodzi o ukształtowanie się schematu reakcji kompozytora na to, co działo się obok niego. Tyle, że promieniowanie ówczesnej Moniuszkowskiej wizji spraw krajowych i światowych, jak również jego muzyki, nie przekroczyło granic Litwy – jego „bliższej ojczyzny” – jak ją nazwiemy, zapożyczając się u Stanisława Vincenza<sup>2</sup>. Warto zwrócić uwagę na to, że w prasie polskiej i zagranicznej środkowych dekad XIX wieku konsekwentnie nazywano Moniuszkę twórcą litewskim. W podstawowym użyciu tego terminu chodziło o przyporządkowanie jego osoby do konkretnego terytorium działania i zdefiniowanie zasięgu oddziaływania jego

---

<sup>1</sup> List z 14 lipca 1862, cyt. za: Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, opr. Witold Rudziński, Magdalena Stokowska, Kraków 1969, s. 438 (list 489).

<sup>2</sup> Stanisław Vincenz użył na określenie Kresów wyrażenia „bliższa ojczyzna” w cyklu esejów *Po stronie dialogu*, Warszawa 1983.

twórczości (nie zaś o rozpoznanie przynależności do litewskiego „ethnosu” – to ostatnie pojęcie zupełnie nie przystaje do dziewiętnastowiecznego dyskursu o tożsamości narodowej). Litwinem nazwał Moniuszkę jego przyjaciel Władysław Syrokomla (we wstępie do publikacji libretta opery *Sen wieszcz*, 1853) i nieznan autor relacji na temat stanu kultury w byłym Wielkim Księstwie, opublikowanej w „Wiener Zeitung” w 1851 roku<sup>3</sup>. W tymże roku czeskie pismo „Lumir” powiadomiło o sukcesie narodowej opery „litewskiego” kompozytora Moniuszki (chodziło o wileńskie wystawienie *Halki*)<sup>4</sup>. Jeszcze w 1867 roku zaprezentowano Moniuszkę w „Dzienniku Poznańskim” jako autora *Śpiewników domowych* – „ulubion[ych], a powszechnie znan[ych] na Litwie”<sup>5</sup>. Nazwanie Moniuszki kompozytorem litewskim ma jednak także inne, znacznie głębsze znaczenie. Służy ono mianowicie interpretacji jego programu artystycznego w kontekście działań nieco dziś zapomnianego środowiska literacko-artystycznego, które ukształtowało się w Wilnie po powstaniu listopadowym, a które w interpretacji Radosława Okulicz-Kozaryna zyskało miano szkoły litewskiej.

W studium zatytułowanym *Stanisław Moniuszko w szkole litewskiej. Wokół pierwszego „Śpiewnika domowego”*<sup>6</sup> otrzymujemy przekonującą charakterystykę tak nazwanej przez autora formacji literacko-artystycznej. Wychodzi ona od konstatacji, że ma ona za patrona Mickiewicza i usiłuje kontynuować naukę wielkiego poety – na miarę własnych możliwości. „Poświęca[...] siły swojej rodzinnej ziemi, bada [...] jej przeszłość, zabytki, folklor, warunki życia i prób[uje] znaleźć sposoby polepszenia jego kondycji materialnej i duchowej”<sup>7</sup>. Moniuszko jawi się w oglądzie Okulicz-Kozaryna jako modelowy przedstawiciel szkoły litewskiej – świadomie podejmujący wyliczone zadania (padają cytaty ze znanego wszystkim prospektu poprzedzającego wydanie pierwszego *Śpiewnika domowego*, który jest jedynym sformułowanym na piśmie manifestem artystycznym i politycznym, jaki wyszedł spod pióra Moniuszki). W kontekście przeciągających się dziś niepotrzebnie sporów o tożsamość narodową Moniuszki (Polak? Litwin? Białorusin? „wielonarodowiec”?) warto też przytoczyć precyzyjną interpretację tożsamości narodowej kompozytora, zaproponowaną przez uczonego:

---

<sup>3</sup> M.f.L.d.A, *Blicke in das geistiliche Leben's Litthauen's (Spojrzenia na życie umysłowe Litwinów)*, „Wiener Zeitung” 1851 nr 57.

<sup>4</sup> *Divadlo*, „Lumir” 1851, nr 16, s. 380.

<sup>5</sup> *Wiadomości literackie*, „Dziennik Poznański” nr 22 z 26.01 1867, s. 4.

<sup>6</sup> Zamieszczony w tomie *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 61-73. Zob. także: tenże, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Narodowy kompozytor nieistniejącego kraju. Stanisław Moniuszko i wskrzeszanie Wielkiego Księstwa Litewskiego w Pieśni*, w: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki*, red. M. Dziadek, E. Nowicka, Poznań 2014.

<sup>7</sup> Tamże.

w duchu pozostawał Litwinem, to znaczy obywatelem Wielkiego Księstwa Litewskiego, pracując na rzecz restytucji tego państwa, nie na polu ściśle politycznym, rzecz jasna, ale kulturalnym. Czuł się zarazem obywatelem Rzeczypospolitej Obojga Narodów, czyli Polakiem, i przykładał do zachowania jej duchowej tożsamości.

Ta definicja może również służyć jako najkrótsza charakterystyka Moniuszkowskiego patriotyzmu: wyrastał on z poczucia tożsamości narodowej ukształtowanego przez czynniki kulturowe (nie etniczne) i spełniał jako praca „dla kraju” – zwykła, codzienna, na miarę własnych skromnych możliwości, jak i skromnych oczekiwań jej „beneficjentów”.

Zaplecze sformułowanego w ten sposób programu stanowiła nie tylko ideologia szkoły litewskiej, wraz z myślą przewodzącego temu kółku Józefa Ignacego Kraszewskiego, który do końca życia Moniuszki pozostał jego mentorem<sup>8</sup>, ale i tradycja rodzinna, która przetrzymała szereg impulsów związanych z oddziaływaniem idei szerzonych w Europie u schyłku oświecenia i w epoce wojen napoleońskich.

Pierwszy biograf kompozytora Aleksander Walicki przekazał, że dziad kompozytora nadał rodzinie model patriarchalny oparty na wartościach chrześcijańskich i że „poczytywał sobie za święty obowiązek strzec wszystkie podległe mu osoby od zgubnego wpływu szerzących się wówczas (tj. w końcu XVIII wieku – M.D.) pojęć, przechowywać w czystości dawne dobre obyczaje, zaszczepiać nowe zbawienne pojęcia, lecz przeciwdziałać wpływowi szkodliwych”<sup>9</sup>. Łatwo przymierzyć owe założenia do zasad porewolucyjnej ideologii konserwatywnej: odnosiłyby się zatem do obrony uświęconego tradycją porządku społecznego i wyrażałyby sprzeciw wobec ateizmu, anarchii i wszelkich form rewolucji społecznej.

Poprzez środowisko wileńskiego uniwersytetu i działającej w nim przed powstaniem listopadowym korporacji studenckiej zwanej Towarzystwem Szubrawców, porozumiewającej się z miejscowym społeczeństwem za pomocą wychodzącego w latach 1816-1822 czasopisma „Wiadomości Brukowe” przenikały do umysłów wykształconej szlachty litewskiej idee samodoskonalenia umysłowego i moralnego związane z oświeceniowym racjonalizmem. Na mentalność pokolenia, które kształciło się na wileńskim uniwersytecie (należeli do tego grona stryjowie Stanisława Moniuszki) wpłynęły także elementy demokratyzmu przekazywane w otoczce sentymentalnej ideologii Jeana-Jacques’a Rousseau. Bratanie się dziada kompozytora

---

<sup>8</sup> Należy tu przypomnieć rolę Kraszewskiego jako współpracownika ważnych pism polskojęzycznych wychodzących w Wilnie i Petersburgu (m.in. „Tygodnik Petersburski”), w których zamieścił liczne artykuły na temat historycznej kultury litewskiej, oraz autora wydanej w 1847 roku monografii *Litwa: starożytność, dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, pieśni, przysłowia, podania*.

<sup>9</sup> Aleksander Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 9.

z niższą szlachtą i słynne przedsięwzięcie cywilizacyjno-oświatowe stryja Dominika (uwłaszczenie chłopów we własnych dobrach i podjęcie się ich kształcenia) to powszechnie znane przykłady. Kolejnym piętrem świadomości społecznej rodu Moniuszków było doświadczenie politycznej opresji, z którego wynikł dzielony z resztą kraju entuzjazm dla misji Napoleona. W rodzinie Moniuszków sentymenty napoleońskie przetrwały długo – kilka na pół legendarnych przekazów informuje o nieustannym wspomnianiu czasów napoleońskich w gronie krewnych i znajomych Moniuszki, w tym osób, które – jak ojciec kompozytora – brały czynny udział w jego kampanii.

Można więc w sumie powiedzieć, że podstawowe komponenty postawy Moniuszki wobec świata: konserwatyzm, demokratyzm oraz głęboka religijność, były jego dobrem dziedzicznym, które pomnożył, przystępując do programu szkoły litewskiej jako kompozytor oraz niestrudzony organizator życia muzycznego na niwie religijnej i świeckiej. Co do zainteresowań Moniuszki z czasów wileńskich bieżącymi wydarzeniami politycznymi, które mogłyby mieć wpływ na jego postawę – niewiele o nich możemy powiedzieć. W zachowanych listach kompozytora z tego okresu nie ma jawnych treści politycznych, a i świadkowie niewiele na ten temat przekazali. Jest tylko jeden artykuł Aleksandra Walickiego, umieszczony w prasie zakordonowej, a więc poza zasięgiem cenzury, w którym mowa o dysputach politycznych odbywanych przez krewnych kompozytora w okresie bezpośrednio po Wiośnie Ludów (1849). Walicki, uczestnik jednej z tych dysput, zapamiętał entuzjazm, z jakim wyrażano się w klanie Moniuszków o węgierskich bohaterach walki narodowej – Kossucie i Bemie)<sup>10</sup>.

Kilkakrotnie cytowano zapisek figurujący w pamiętniku ojca kompozytora Czesława Moniuszki, ilustrujący ulgę, z jaką powitano w jego otoczeniu zakończenie powstania listopadowego: „wreszcie skończyła się trwoga; równo z wzięciem Warszawy zeszła nadzieja na wszystkich”<sup>11</sup>. Owa trwoga była naturalną reakcją na bezpośrednie zagrożenie, jakie niosła ze sobą wojna oraz towarzyszące jej klęski (głód, zaraza). Podejmując jako dorosły człowiek życie w rodzinie, Moniuszko odczuwał podobną trwogę nader często; wyrażają ją dobitnie listy pisane w okresie rozruchów poprzedzających powstanie styczniowe oraz w okresie powstania, kiedy dramatycznie pogorszyło się położenie materialne twórcy i jego bliskich. Stany lękowe często zresztą dopadały artystę; jego dość krucha konstytucja psychiczna potrzebowała stałego wsparcia. Znajdował je Moniuszko w religii. Pojmowane bardzo konkretnie i prostolinijnie

---

<sup>10</sup> Aleksander Walicki, *Dawno!*, „Świat” 1888, nr 12, s. 370–374. Autorka serdecznie dziękuje Panu Grzegorzowi Zieziuli za wiadomość o tym artykule.

<sup>11</sup> Zob.: Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. I, Kraków 1955, s. 23.

zasady religii katolickiej były, jak się wydaje, podstawową przesłanką jego dystansu w stosunku do wszelkich form przemocy, również i tej, która towarzyszyła zrywom narodowym. Wątek owego dystansu wydaje się być kluczowy, jeśli idzie o (próbną jedynie, gdyż z konieczności opartą na wątych dowodach) rekonstrukcję Moniuszkowskiego patriotyzmu w czasach warszawskich.

W umysłach pokolenia, które czerpało wiedzę o Moniuszce ze znakomitej skądinąd, lecz nie wytrzymującej próby czasu z powodu obciążenia komunistyczną ideologią, monografii pióra Witolda Rudzińskiego, utrwalił się obraz kompozytora jako aktywisty, czynnie wspierającego akcje „czerwonego” podziemia przygotowującego powstanie styczniowe. Obraz ten nie miał antecedencji w starszych biografiach, a wręcz przeciwnie. O ile Walicki nie mógł oczywiście skomentować jawnie omawianej kwestii, o tyle dwaj autorzy fundamentalnych monografii Moniuszkowskich wydanych już w warunkach wolności: Zdzisław Jachimecki (1921) i Henryk Opieński (1925) byli zgodni co do tego, że kompozytor nie wykazywał inicjatywy, jeśli chodzi o czynne popieranie akcji patriotycznego podziemia. Ich opinie pozostały jednak bez echa, gdyż kolidowały z obiegowym wizerunkiem polskiego twórcy XIX wieku, którego koniecznie chciano widzieć zaangażowanym w „sprawę” (por. długoletnie spory o postawę polityczną Chopina). Rudziński usiłował zrównoważyć owe pełne słusznej rezerwy opinie domysłami dotyczącymi rzekomego uczestnictwa Moniuszki w ulicznych demonstracjach („nie ma żadnego powodu wątpić, że przynajmniej w niektórych z nich brał udział Moniuszko”<sup>12</sup>; „rok 1861 [...] od kwietnia do września: [...] różne nabożeństwa za pomyślność Ojczyzny, w niektórych z nich Moniuszko na pewno uczestniczy”<sup>13</sup>), jak również powołaniem się – za Opieńskim<sup>14</sup> – na artykuł Sikorskiego z „Ruchu Muzycznego”, w którym autor odmalował scenę z rzekomym udziałem Moniuszki w patriotycznym zebraniu w jednym z prywatnych domów w Warszawie<sup>15</sup>). Niestety, jak dotąd nie udało się tych domysłów potwierdzić.

---

<sup>12</sup> Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, Kraków 1961, s. 297.

<sup>13</sup> Tamże, s. 307.

<sup>14</sup> Zob. Henryk Opieński, *Stanisław Moniuszko*, Lwów 1925, s. 444.

<sup>15</sup> Mowa o artykule *Muzyka i żaloba*, opublikowanym w numerach 14-16/1861 redagowanego przez Sikorskiego pisma „Ruch Muzyczny”. W scenie tej anonimowy muzyk improwizuje w mieszkaniu, gdzie co tydzień urządzano wieczory muzyczne, na fisharmonii na tematy pieśni patriotycznych. Nie ma żadnych podstaw, by postać tę identyfikować z Moniuszką, tym bardziej, że sporna scena stanowi jedynie literacką osnowę podjętej przez Sikorskiego teoretycznej dyskusji nad kwestią, czy wszelka muzyka nie powinna być, podobnie jak teatr, zakazana w okresie żałoby narodowej. Sikorski odpiera w omawianym tekście argumenty o diabelskiej sile muzyki – „szatana-kusicielki”, które gdzieś musiały wtedy w Warszawie paść. (Zob.: Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. II, dz. cyt., s. 295). Nie zaliczymy oczywiście do spontanicznych akcji patriotycznych udziału Moniuszki jako dyrektora opery w oficjalnych, legalnych wydarzeniach, jak pogrzeby pięciu poległych i arcybiskupa Melchiora Fijałkowskiego.

Listy pisane przez Moniuszkę w latach 1861-1863 wyrażają jedynie ogromne zaniepokojenie sytuacją polityczną w Warszawie. Wyziera z nich lęk wywołany zmianami, jakie przyniosła ona na poziomie życia codziennego. Brak pewności co do posady oraz utrata znacznej części dochodów z powodu zamknięcia teatru to jeden z wiodących wątków listów do wileńskiego przyjaciela Edwarda Ilcewicza, pisanych w tym okresie. „Wszyscyśmy zdrowi, ale tracimy wiele na kilkotygodniowej stagnacji, którą Bóg jeden przetrwać tylko zdoła” – pisał Moniuszko w marcu 1861 roku<sup>16</sup>. Pół roku później zwierzał się Ilcewiczowi: „Co za męka z tą niepewnością! Wyobraź sobie: żyję pod wpływem ciągłej trwogi, co będzie z moją posadą, a to jeszcze na tle codziennych kłopotów, gdyż od 7 miesięcy z mojej pracy nie mam żadnego dochodu, a o nowej kompozycji ani myśleć”<sup>17</sup>. „Żyję i zdrow jestem. Jak na jednego, to dość w tych czasach” – zawiadamiał tego samego adresata już „ po wszystkim” (w maju 1863 roku)<sup>18</sup>. Pierwsze dwa cytowane listy były pisane w okresie, kiedy kompozytor podjął starania o wyjazd za granicę (czyżby za czyjąś radą zamierzał udać się na emigrację? – W tym samym czasie myślał także o wysłaniu córki Elżbiety na studia malarskie do Drezna).

Na przełomie 1861 i 1862 roku spędził kilka tygodni w Paryżu, dobijając się nieskutecznie o uwagę zarządców paryskich teatrów i prowadząc jednocześnie – z większym sukcesem – pertraktacje w sprawie wydania *III Litanii ostrobramskiej* i kolekcji pieśni przez początkującą firmę Gustave-Alexandre’a Flaxlanda (ściślej rzecz biorąc, pertraktacje prowadził w jego imieniu Józef Wieniawski, kując zarazem własny interes – w 1863 roku u Flaxlanda wyszły dwa tomy jego mazurków). W stolicy Francji czuł się Moniuszko bardzo nieswojo. W listach do żony dwa razy wspominał o sytuacji w Warszawie – symbolizował ją dla niego najbardziej wyraziście i boleśnie fakt zamknięcia kościołów (od połowy października 1861 roku świątynie katolickie, w których odbywały się msze za ojczyznę, w tym archikatedrę św. Jana, zamknięto z polecenia władz kościelnych, które obawiały się profanacji; bezpośrednim powodem była pacyfikacja przez wojsko rosyjskie ludności cywilnej zebranej w nocy z 15 na 16 października w archikatedrze warszawskiej z racji obchodów rocznicy śmierci Tadeusza Kościuszki). Tuż po przybyciu do Paryża pisał Moniuszko do żony: „Dzwon mnie dziś obudził. Zapłakałem!”<sup>19</sup>. W czasie pobytu w Paryżu doszły do Moniuszki wieści o mianowaniu nowego arcybiskupa Warszawy Zygmunta Szczęsnego Felińskiego. Informacja podziałała na niego elektryzująco: „Z gazet dowiaduję się o metropolicie Felińskim. Może więc da Bóg, że kościoły

---

<sup>16</sup> Cyt. za: Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, dz. cyt., s. 414 (list nr 449).

<sup>17</sup> Tamże, s. 421 (list nr 462).

<sup>18</sup> Tamże, s. 445 (list nr 507).

<sup>19</sup> Tamże, s. 424 (list nr 468).

się otworzą!”<sup>20</sup>. Można w tych zdaniach dostrzec pragnienie jak najrychlejszego przywrócenia normalnych stosunków w Warszawie, przede wszystkim na tak drogiej Moniuszce linii kościół – miasto.

Niesłuchanie trudna misja nowego arcybiskupa Warszawy rozpoczęła się od próby uspokojenia nastrojów, według przepisu, jaki zamieścił kapłan w prywatnym liście z 1862 roku: „kwestie polityczne zostawiać boskiej Opatrzności”, a w sercach ludu „rozwijać wszystkie te cnoty osobiste i społeczne, które stanowią siłę i moc narodów”<sup>21</sup>. Przepis ten był całkowicie zgodny z dotychczasowym stanowiskiem Kościoła wobec polskich zrywów. Przypomnijmy, że po powstaniu listopadowym papież Grzegorz XVI ogłosił potępiającą je encyklikę *Cum primum*, adresowaną do wyższego duchowieństwa w Polsce, nazywając inicjatorów powstania „siewcami podstępny i kłamstwa, którzy pod pozorem dobra religii w naszych nieszczęsnych czasach podnoszą głowę przeciw prawej władzy monarchów”<sup>22</sup>. W czasach, które powstały po Wiośnie Ludów, podobny pogląd nie tylko nie stracił na aktualności, lecz wpisał się w nowe świeckie tendencje postępowe, głoszące potrzebę solidaryzowania się społeczeństw w harmonijnym dążeniu do doskonałości moralnej i duchowej. Program ten propagował w Polsce w okresie przedpowstaniowym m.in. bliski duchowo Moniuszce Józef Ignacy Kraszewski. Radosław Okulicz-Kozaryn przypomina w jednej ze swych najnowszych prac<sup>23</sup>, że w swej polskiej odmianie, szerzonej m.in. przez pismo „Postęp”, wydawane przez Józefa Osieckiego, „Ruch [postępowy – przyp. M.D.] nie miał na celu zrywu zbrojnego, ale zaspokojenie zgodnych ze standardami zachodnimi dążeń cywilizacyjnych”. Definiuje go badacz jako „pierwszy bodaj na świecie ruch *non violence*”. Moniuszko był najprawdopodobniej obeznany z ruchem postępu jako wytrwały czytelnik czasopism, można zatem wysunąć ostrożną hipotezę, że jego awersja do aktywnego włączania się w okółpowstaniowe inicjatywy patriotyczne miała głębsze uzasadnienie również i z tej strony; zatem redukcja jej do lęku przed utratą pracy i biedą zagrażającą rodzinie byłoby niesprawiedliwym uproszczeniem.

Aby zamknąć temat, należy poruszyć jeszcze kwestię lojalizmu. W biografii Moniuszki nie brak dokumentów, które ilustrują jego uległy stosunek do władzy. Na serio traktował

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 427 (list nr 471).

<sup>21</sup> Cytat z listu prywatnego za: *Franciszka Ramotowska, Rząd carski wobec manifestacji patriotycznych w Królestwie Polskim w latach 1860-1862*, Wrocław 1971, s. 357.

<sup>22</sup> Encyklika z 9 czerwca 1862. Cyt. za: *Papiestwo wobec sprawy polskiej w latach 1772-1864. Wybór źródeł*, opr. O. Beiersdorf, Wrocław 1960, s. 107.

<sup>23</sup> Radosław Okulicz-Kozaryn, *Ruch regularnie postępowy. Rewolucja moralna i powstanie styczniowe w świetle „Postępu” Józefa Osieckiego* [w druku].

Petersburg jako współczesną stolicę swego kraju. Imponowała mu nowoczesnością i rozmachem życia kulturalnego. Do Petersburga skierował swe kroki po powrocie z berlińskich studiów, z utopijną nadzieją uzyskania stałej posady na dworze cesarskim. Później jeszcze trzy razy wyjeżdżał do nadnewskiej metropolii, wpisując się z roku na rok coraz skuteczniej w tamtejsze życie muzyczne – zyskując przyjaciół (Cui, Dargomyżski, Sierow), wydawców i wykonawców (wśród nich Edward Nápravnik, kierownik muzyczny petersburskiej premiery *Halki* w roku 1870 oraz znakomici śpiewacy opery cesarskiej, którzy śpiewali często jego pieśni: Jelizawieta Lawrowska, Daria Leonowa i bas Demidow). Był w bardzo dobrych stosunkach z Rosjanami piastującymi kierownicze stanowiska z teatrach: wileńskim i warszawskim. Zdzisław Jachimecki opublikował w amerykańskim piśmie „The Musical Quarterly” (1927) artykuł o Moniuszce, który redakcja wzbogaciła o facsimile rękopisu odnalezionego w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie okolicznościowego utworu Moniuszki dedykowanego w 1852 roku dyrektorowi wileńskiej sceny Herkulanowi Abramowiczowi. Pod nutami widnieje dedykacja: „Congratulations to J.W. Herkulan Abramowicz”<sup>24</sup>.

W czasie pobytów w Petersburgu kompozytor zadedykował swoje utwory: *Mildę* – następcy tronu, późniejszemu cesarzowi Aleksandrowi II i *Nijolę* – Wielkiemu Księżciu Konstantemu. Marzył o tym, by jego utwory zostały zaprezentowane w czasie wizyt cesarza w Warszawie. Nie dochodziło to do skutku, ale 11 września 1862 roku miał zaszczyt przedstawić I akt *Halki* w Pomarańczarni w obecności Wielkiego Księcia Konstantego – wówczas nowo mianowanego Namiestnika Królestwa Polskiego. W roku szkolnym 1864/65 Moniuszko był profesorem klasy chóru w Instytucie Muzycznym Warszawskim prowadzonym przez skrzypka Apolinarego Kątskiego. Z tej racji co najmniej dwukrotnie pojawił się ze swoim zespołem w przestrzeni zajmowanej przez Rosjan: 21 kwietnia 1864 roku pojawił się wraz z dyrektorem Kątskim, kilkoma pedagogami i kilkunastoma uczniami Instytutu na wieczorze muzycznym na Zamku Królewskim wydanym przez namiestnika Fiodora Berga (który był urzędowym zwierzchnikiem Instytutu Muzycznego), a 6 listopada tego roku dyrygował chórem uczelni na publicznym koncercie w Pałacu Namiestnikowskim. Świadkowie mieli za złe Kątskiemu ów występ na Zamku – z tego powodu nazwano go wręcz zdrajcą narodu<sup>25</sup>. Do udziału Moniuszki w tej imprezie jednak nie nawiązywano. Hrabia Berg już wcześniej był gościem warszawskiego konserwatorium (jeszcze przed oficjalnym mianowaniem – 3 lipca 1863

---

<sup>24</sup> Pod nutami widnieje data wykonania kompozycji: 7 listopada 1852.

<sup>25</sup> Zob. np.: Leopold Julian Kronenberg, *Wspomnienia*, Warszawa 1933, s. 157.



uczestniczył w dorocznym popisie Instytutu), bywał nim i później, a co więcej – przyczynił się do reaktywowania uczelni w 1868 roku. Dobre stosunki dyrektora konserwatorium z warszawskim namiestnikiem są jawnym świadectwem lojalizmu Kątskiego, ale nie wyczerpują charakterystyki tej barwnej postaci. Kątski – w Moniuszkowskich biografiach figurujący jako groźny rywal Moniuszki – potrafił bowiem sprawnie „wstrzelać się” w przeróżne koniunktury: bywał na zawołanie filantropem, przykładnym chrześcijaninem (tuż po nominacji arcybiskupa Felińskiego zadbał o jego obecność w prowadzonej przez siebie szkole) i patriotą. Odnalazł się ostatnio w „Kurierze Lwowskim” (1913 nr 131) następujący przekaz odnoszący się do postawy dyrektora w czasie przedpowstaniowych manifestacji (jak szkoda, że nie napisano czegoś podobnego o Moniuszce...):

Często przez panie uproszony muzyk Kątski na chórze kościoła pijarów zagrał po mistrzowsku znany hymn „Z dymem pożarów” – a kiedy tłum śpiewał – „my już bez skargi nie znamy śpiewu” – to się zdawało, że z tych skrzypiec grzmiących skargą na nasze w skardze pochylone głowy, padały łzy [...].

Niełatwo poustawić w osobnych szeregach tych, którzy byli w omawianej epoce „za” i „przeciw”, a chociażby i „obok”...

Dotyczy to także Moniuszki. Można mnożyć przykłady jego niefrasobliwości, jeśli chodzi o udział w przedsięwzięciach niemile widzianych przez polską opinię publiczną. Rozpatrzmy na przykład historię jego skomponowanej w 1856 roku (a więc w czasie trwania wojny krymskiej) *Uwertury wojennej*, o której istnieniu Rudziński wolał nie wiedzieć, wycinając informację o planowanym wykonaniu utworu w Petersburgu pod dyrekcją Wiktora Każyńskiego z przedruku tekstu z „Tygodnika Petersburskiego” (1856 nr 32) gdzie się ona znajduje i tłumacząc pokrętnie, że kompozycja ta jest tożsama z uwerturą do sztuki Lucjana Siemieńskiego *Kochanka hetmańska*<sup>26</sup>. Sam Każyński dopisał się do grona kompozytorów sławiących wówczas rosyjski oręż kompozycją pod tytułem *Bitwa pod Sewastopolem*, otrzymując w zamian brylantowy pierścień. Najprawdopodobniej więc to on doradził Moniuszce podobny gest, przekraczający nieco dopuszczane przez Polaków granice lojalizmu ze względu na konotację militarną. Inny przykład niezręczności politycznej popełnionej przez Moniuszkę, to kilkakrotnie już omawiany w nowszych pracach kontrowersyjny udział w uroczystości położenia kamienia węgielnego pod budowę Narodniego

---

<sup>26</sup> Witold Rudziński, *Stanisław Moniuszko*, cz. I, dz. cyt., s. 235.

Divadla w Pradze (maj 1868)<sup>27</sup>, będący jaskrawym przykładem braku świadomości kompozytora co do tego, że impreza ma charakter rusofilski i została gremialnie zbojkotowana przez Polaków.

Żyjąc z dala od świata polityki i nie orientując się do końca – jak się wydaje – w jej aktualnych zawirowaniach, pozostawał Moniuszko stabilny jako artysta, którego muzyka służy krajowi. Przytoczone przez Aleksandra Walickiego zwierzenie czterdziestojednoletniego kompozytora: „...jeśli kocham pracę, to ją kocham jako uczciwy środek przyczynku dla kraju...” kieruje nas z powrotem w stronę jego programu artystycznego. W dziedzinie sztuki bowiem spełniał się bowiem głównie jego patriotyzm w epoce warszawskiej, jako że nie miał wtedy wielu możliwości brania czynnego udziału w tamtejszym życiu organizacyjnym. Przybywając do Warszawy, zastał ją Moniuszko już doskonale zorganizowaną i w zasadzie niechętną nowym przybyszom, z powodu zbyt dużej liczby pracujących tu artystów różnych narodowości. Jedyne pole, na którym spełniał się twórca w Warszawie po dawnemu, jako animator życia muzycznego, były koncerty dobroczynne, zresztą wcale liczne, chociaż nie zawsze będące sukcesami frekwencyjnymi.

O wiele ważniejsza była dla ustalenia się w Warszawie i w całym kraju wizerunku Moniuszki jako patrioty sfera oddziaływania jego dzieł, którą, posługując się socjologiczną terminologią Pierre’a Bourdieu, należałoby go określić jako wynikającą z „zaangażowania symbolicznego”, czyli z obecności jawnych czy też zawołanych treści patriotycznych w operach i pieśniach. Owe treści łączą Moniuszkę z jego ideowym otoczeniem w sposób o wiele bardziej dla nas wymowny niż fakty z jego życiorysu – dają się bowiem odczytać – przynajmniej niektóre z nich – w kontekście przynależności artysty do pewnego pokolenia. Elżbieta Nowicka proponuje mówić o tych sprawach z punktu widzenia wykreowanego przez siebie pojęcia „pokolenia 1820” – grupy artystów-rówieśników, „których dzieła odznaczają się pewną wspólnotą idei, odczuć, obrazów myśli”<sup>28</sup>.

Wybór tematów i sposobów, które wiążą twórczość Moniuszki z jego patriotyczną podstawą, jest powiązany wyjątkowo silnie z kontekstem biograficznym, w którym mieści się doświadczenie pokoleniowe. Najsilniej oddziałuje ono w epoce wileńskiej, której specyfiką są

---

<sup>27</sup> Zob. Mateusz Andrzejewski, *Postać i muzyka Stanisława Moniuszki w kontekście ideologii słowiańskiej*, w: *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki*, red. Magdalena Dziadek i Elżbieta Nowicka, Poznań 2014, s. 319-348; Jiří Kopecký, „Halka” Stanisława Moniuszki w teatrze Tymczasowym i Narodowym w Pradze, w: tamże, s. 307-318.

<sup>28</sup> Elżbieta Nowicka, *Stanisław Moniuszko i jego pokolenie. Studium kilku szczegółów*, w: *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, dz. cyt.

bliskie więzi kompozytora z rówieśnikami. Na okres wileński przypada ukształtowanie się idiomu pieśni Moniuszki – trafnie zdefiniowanego przez Zdzisława Jachimeckiego od strony stylistycznej jako idiom „dworkowy”, zaś w sensie genetycznym powiązanego przez Aleksandra Walickiego, z niemniejszą intuicją, z atmosferą otoczenia rodzinnego i społecznego („Wszystkie kompozycje Stanisława Moniuszki tak wyłącznym, odrębnym nacechowane są charakterem, że się wybitnie od wszystkich innych wyróżniają. Powodem do tego były: nie tylko stopień zdolności umysłowych i wiedzy technicznej, lecz nadto żywioł, który go otaczał, a więc wychowanie domowe, tradycje, których się w dzieciństwie nasłuchiwał, przykłady, które miał przed oczyma, osoby, z którymi w dzieciństwie obcował, i tym podobne okoliczności<sup>29</sup>). O ile jednak bardzo wyraziście przedstawia się łączność Moniuszki z otaczającą go atmosferą kulturalną jako autora pieśni, o tyle trudniej omawiać ją na przykładzie wczesnych utworów scenicznych, z których duża część została – jak przypomina Alina Borkowska-Rychlewska – skomponowana do tekstów już istniejących<sup>30</sup>. W każdym razie godna uwagi ze względu na wpisanie w przestrzeń lokalnej kultury wydaje się grupa wczesnych dzieł, których treść mogła prowokować Moniuszkę do wykorzystania w muzyce kolorytu lokalnego (*Cyganie*, *Sielanka* czy nie zachowany *Pobór rekrutów u Żydów*).

W połowie lat 40. XIX wieku kompozytor powziął plan napisania wielkiej opery dla Warszawy; mamy wątpliwą dowód tego, że miała to być opera oparta na temacie litewskim, który kwalifikowałby ją jako swego rodzaju manifest tożsamości autora, w postaci listu Aleksandra Walickiego do kompozytora, napisanego kilka dni po warszawskiej premierze *Halki* (12 stycznia 1858 roku): „[...] musiałeś się zaprzec Litwy, żeby się podobać Warszawie. Halka z twego serca wyszła rodowitą Litwinką, a tam musiałeś jej pozwolić się na Góralkę”. Trzeba jednak uwzględnić moment, w którym padły te słowa; zrodziło je poczucie wielkiej straty, jakie ogarnęło wileńskich przyjaciół Moniuszki po jego wyjeździe z Wilna. Dla miejscowych był to „koniec epoki” – tracili przyjaciela i najważniejszego współpracownika na polu budowy nowoczesnej kultury na ziemiach byłego Księstwa. Na pożegnanie Moniuszki Edward Chłopiński napisał list poetycki *Do Stanisława Moniuszki (na odjazd Jego z Litwy)*, rozpoczynający się żalobną strofą:

---

<sup>29</sup> Aleksander Walicki, dz. cyt., s. 29.

<sup>30</sup> Alina Borkowska-Rychlewska, „*Niezaprzeczony talent tworzenia słów pod muzykę*”. *Kilka uwag o Janie Chęcińskim*, w: *Życie – twórczość – konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, dz. cyt..

Na Litwie gajów już kalinowych  
Niemen swym szmerem nie pieści;  
Anioł harmonii w chmurkach perłowych  
Nadleciał smutny i z rzeką w parze –  
Sławni tutejszych łąnów gęślarze,  
Obaj zmilknęli – z boleści! [...]

Radosław Okulicz-Kozaryn, który zajął się na wrześnieowym kongresie moniuszkowskim w Gdańsku analizą tego wiersza w kontekście znaczenia wyjazdu Moniuszki dla kultury wielkksiążęcej dopowiedział, iż owym drugim gęślarzem jest Mickiewicz. Byłoby to bodaj pierwsze porównanie Moniuszki i Mickiewicza, zarazem odmienne od późniejszych, skoncentrowanych na wyjaśnianiu sposobu umuzyczniania przez kompozytora utworów poety, gdyż wychodzące od „ukrytej geografii”. Takie podejście powinno być inspirujące dla współczesnych badaczy spuścizny twórcy *Halki*, którzy by tę spuściznę pragnęli ujrzeć w konkretnej perspektywie socjologicznej.

Nie mając zrazu w Wilnie „zdolnego do pisania librettów”<sup>31</sup>, następnie zaś – po niepowodzeniu wystawienia *Loterii* – będąc zmuszonym do czasowej rezygnacji z planu przeniesienia się do stolicy, skoncentrował się Moniuszko na projekcie cyklu utworów kantatowych o tematyce wziętej z mitologicznej i historycznej przeszłości Wielkiego Księstwa. W początkach lat 50. stał się na powrót, całkiem świadomie, kompozytorem litewskim. Interesował się nawet przez moment miejscowym folklorem, pragnąc włączać ludowe melodie do swoich partytur. Z tych planów wynikły kantaty *Milda* i *Niloja* (ta ostatnia złożona z fragmentów nieukończonych *Krumine*) oraz sceny liryczne *Widma*. Nie wiemy, kiedy Moniuszko rozpoczął pracę nad *Widmami*, w każdym razie ukończone zostały dopiero w 1859 roku, a na prawykonanie czekały aż do 1865. Powodem przerwania pracy nad litewskim projektem kantatowym było spotkanie z Wolskim, którego owocem była *Halka*. W cytowanej wyżej, odosobnionej opinii Aleksandra Walickiego powstanie tej opery było ze strony Moniuszki rezultatem trudnego kompromisu.

---

<sup>31</sup> Z listu do Józefa Sikorskiego z 21 lutego 1846, cyt. za: Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, dz. cyt., s. 111 (list nr 82).

Kompromisów w wyborach Moniuszki jako kompozytora operowego było później więcej. Wiemy z listów, jak skrajnie różne miał pomysłami co do tematyki dzieł, jak wiele z tych pomysłów zostało podpowiedzianych przez osoby w gruncie rzeczy przypadkowe (to dyrekcja warszawskiego teatru wymyśliła dla Moniuszki *Flisa* z tekstem reprezentującym dramat ludowy – gatunek, w którym artysta nie czuł się dobrze) i jak wiele z nich musiało zostać niezrealizowanych z przyczyn politycznych (nieukończona *Rokiczana* z niecenzuralnym wątkiem królewskim i kontrowersyjnymi treściami antyczeskimi), a nieraz czysto życiowych (tu przede wszystkim litewska opera *Aleksota* – projekt zarzucony z powodu wyjazdu autorki libretta Seweryny Duchieńskiej-Pruszkowej na emigrację). Pozostają wszakże utwory „trafione w dziesiątkę”: *Hrabina*, *Verbum nobile*, *Straszny dwór*... One to właśnie tworzą kanon dzieł reprezentatywnych dla twórcy narodowego, one też zaspokoili oczekiwania publiczności Moniuszki na dowody patriotyzmu z jego strony.

Wizerunek Moniuszki jako patrioty uzupełnia jego stosunek do „narodowych pamiątek” – czy to z nabożeństwem czytanych dzieł polskiej literatury, z utworami Mickiewicza na czele, czy to zabytków. Wybór miejsc, do których udał się Moniuszko w poszukiwaniu owych pamiątek, jest wręcz modelowy: Częstochowa i Kraków. Ujrawszy po raz pierwszy zabytki królewskiego miasta (było to w 1858 roku, podczas pierwszej podróży do Paryża), Moniuszko był niezmiernie wzruszony. „Stałem jak wryty. Łzy zakreśliły mi się w oku. Jestem u stóp Mariackiej wieży, na środku wielkiego rynku Sukiennice, na które napatrzeć się nie mogę. Otrząsnąwszy się nieco z pyłu podróży [...] pośpieszyłem na Wawel. O wrażeniu, jakiegom doświadczył, opisywać nie usiłuję. Serce moje nie biło, ale trząść się zaczęło” – pisał do żony<sup>32</sup>.

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”. Wydaje się, że należy uwzględnić w tym obrocie spraw udział osób trzecich, które prawdopodobnie sugerowały kompozytorowi potrzebę szerszego rozeznania się w muzyce współczesnej, a może i unowocześnienia stylu. Z ostatniej podróży do Paryża wracał Moniuszko zaopatrzony w partyturę *Tannhäusera*, a w ostatnim roku życia przyjął zaproszenie Marii Kalergis na wycieczkę do Bayreuth. Wiążąc te

---

<sup>32</sup> List z 8 maja 1858. Cyt. za: tamże, s. 304 (list nr 281).

fakty z wcześniejszymi – zaaranżowaniem przez nią spotkania z Lisztem w Weimarze oraz staraniem o zaznajomienie z twórczością Moniuszki Hansa von Bülowa otrzymujemy spójną informację o tym, że słynna mecenaska nie tylko pragnęła dopomóc naszemu kompozytorowi, ale i miała na niego „pomysł”.

Próba związania nazwiska Moniuszki z młodoniemiecką grupą postępowców, do których należeli Liszt i Bülow, a z którą otwarcie sympatyzowała pani Kalergis, nie udała się nie tylko z powodu nieprzewyciężonego prowincjalizmu Moniuszki, do którego się zwykle rzecz sprowadza, lecz miała zaplecze także i w jego postawie. Od Aleksandra Walickiego wiemy, że pod koniec życia kompozytor zamknął się w rodzinnym kółku, dopuszczając do niego jedynie nielicznych znajomych i przyjaciół, wśród których wyróżniał przybyszów z Litwy. W tym okresie chętnie nazywał siebie na powrót Litwinem, akcentując „plemienną” odrębność swoich obyczajów i charakteru<sup>33</sup>. Z wysokości domowej twierdzy spoglądał krytycznie na wielki świat, gardząc jego nienasyceniem, wieczną gonitwą. „Gapiemy się, rozglądając się, co się z ludźmi dzieje, i nabywamy przekonania, że jakkolwiek świat szeroki i długi, pokazuje się przecie, że jeszcze za wąski i za krótki, aby się ludzie do syta pomieścili” – pisał do Ilcewicza latem 1866 roku<sup>34</sup>. Ostatnią próbę wyjścia do świata (z *Parią* przetłumaczonym na język włoski<sup>35</sup>) podjął Moniuszko ze świadomością, że staje się obcy także we własnym środowisku. Niepowodzenie *Betty*, „zjechanej” przez młodą krytykę, musiało sprowokować jakieś pytania o kierunek przyszłych prac; pytań tych jednak już nie poznamy.

**Moniuszko**  
2019 ROKIEM **200.**  
STANISŁAWA MONIUSZKI

Realizacja działań w ramach obchodów  
200. rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki  
Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**



200. rocznica urodzin  
Stanisława Moniuszki  
Obchodzona pod auspicjami UNESCO

<sup>33</sup> Por. list do Wincentego Janowskiego tamże, s. 542 (list 680).

<sup>34</sup> List do Edwarda Ilcewicza z 20 sierpnia 1866. Tamże, s. 506 (list 613).

<sup>35</sup> O wyszukanie tłumacza prosił Moniuszko swego powinowatego Teofila Lenartowicza w liście z 17 kwietnia 1872 roku.