

Socrealistyczny Moniuszko*

Anegdota przekazana przez Aleksandra Bardiniego najkrócej, ale i najpełniej ilustruje pogmatwaną i złożoną historię recepcji muzyki Stanisława Moniuszki w stalinowskiej Polsce. Mowa w niej o rozmowie telefonicznej między kluczowymi postaciami ówczesnego życia politycznego, premierem a szefem ministerstwa kultury, na temat inscenizacji Moniuszkowskiej *Halki* przygotowanej pod kierunkiem Leona Schillera:

Po premierze zadzwonił do [Włodzimierza] Sokorskiego wściekły [Józef] Cyrankiewicz. «Co ten Schiller wyprawia! Przecież górale mają takie piękne stroje ludowe, a tu na scenie łachmany!»¹.

W nawias można wziąć problem historycznej prawdziwości tej relacji, ponieważ bez wątplenia jest ona autentyczna w sensie trafnego ukazania sytuacji dzieł Moniuszki w czasie panowania realizmu socjalistycznego oraz kluczowych paradoksów z nią związanych. Jego biografia i twórczość stała się wówczas przedmiotem reinterpretacji zgodnie z nowym, narzuconym wzorem myślenia o historii muzyki. Ujęcia te wielokrotnie, choć nie zawsze, zderzały się z dobrze zakorzenionym w polskiej kulturze obrazem życia i muzyki kompozytora. Jak w przywołanej historyjce, Moniuszko – radykalny krytyk klasowego wyzysku chłopów zderzył się z Moniuszką – dobrodusznym piewcą sielskiego życia ludu. Doskonale ilustruje ona również nieoczywisty, i całkiem zabawny, fakt, że Moniuszkowski sentymentalny stereotyp wygrywał z propagandową reinterpretacją nawet wśród osób oficjalnie inicjujących i wspierających nowe odczytania.

Tego rodzaju paradoksów związanych z obecnością postaci i twórczości Moniuszki w tym krótkim okresie było całkiem sporo. Z jednej strony, stała się one przedmiotem arbitralnych ujęć pomijających to, co niezgodne z oficjalną linią historycznej propagandy, w wielu wypadkach wprost możemy mówić o zafałszowaniach czy wypaczeniach, z drugiej strony trudno wskazać moment w historii, gdy twórczość Moniuszki święciła podobne triumfy. Seria głośnych wystawień kluczowych dzieł scenicznych na deskach teatrów operowych w całej Polsce, premiera filmu biograficznego *Warszawska premiera* w roku 1951

*Artykuł opiera się na rezultatach moich badań opublikowanych parę lat temu w książce *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014. W tekście wykorzystałem też fragmenty tej książki.

¹ Aleksander Bardini, *Wspomnienia o Schillerze*, „Dialog” 1987, nr 8, s. 127.

czy szereg publikacji książkowych – w tym wiele monograficznych i cennych wydawnictw źródłowych. O statusie kompozytora sporo mówi już sam fakt rozważania możliwości umieszczenia jego pomnika wśród rzeźb okalających warszawski Pałac Kultury i Nauki. Centralną funkcję budowli w stalinowskiej propagandzie nie trzeba nikomu wyjaśniać nawet dziś – wciąż wystarczyć powinien rzut oka na warszawski plac Defilad. Zgodnie z zamiarami architektów wokół budowanego wówczas Pałacu miały stanąć rzeźby wielkich postaci z polskiej kultury, nauki i polityki wytypowanych do pełnienia funkcji historycznych patronów nowego porządku politycznego (jedynym śladem tych planów była realizacja pomników Adama Mickiewicza i Mikołaja Kopernika). Moniuszko co prawda nie załapał się na dość krótką listę główną (twórczość muzyczną reprezentował na niej oczywiście wyłącznie Fryderyk Chopin), ale w parze z Janem Kochanowskim otwierał „ławkę” rezerwowych, pokonując w tej swoistej rywalizacji postaci rangi Juliusza Słowackiego czy Bolesława Prusa². Być może – a sprawę wyjaśnią dopiero systematyczne i uwolnione od współczesnych uprzedzeń badania recepcji muzyki Moniuszki – wraz z rozpadem socrealistycznego reżimu skończył się pewien szczególny etap odbioru twórczości autora *Strasznego dworu* – moment, w którym nadszedł czas kulminacji jej popularności i instytucjonalnego upowszechniania. Tymczasem warto odpowiedzieć również i na nieco skromniejsze pytania dotyczące sposobu ukazania życia twórcy *Flisa* w stalinowskiej Polsce – detali specyficznej strategii żonglowania, akcentowania i ukrywania faktów znanych z dotychczasowych przedstawień biograficznych oraz szczegółów nowych praktyk inscenizacji jego najważniejszych dzieł operowych.

Redakcja i korekta biografii Stanisława Moniuszki

Nowe interpretacje wchodziły w konflikt z odczytaniem dotychczasowymi, wobec czego pierwszym zadaniem w socrealistycznych tekstach była odpowiedź na pytanie o przyczyny tak odmiennego ujmowania biografii i muzyki Moniuszki. Witold Rudziński, bez wątplenia najbardziej wpływowy interpretator dorobku kompozytora w tym czasie, przyznawał, że Moniuszko znany był do tej pory jako

² Zob. Waldemar Baraniewski, *Kopernik i Stalin. Treści ideowe dekoracji Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, „Kronika Warszawy” 2005, nr 4, s. 56–57.

pocziwy, poważny, nieco nadąsany pan z fotografii, o zażywej twarzy, człowiek o gołęmbim sercu, pozwalający bezkarnie się wykorzystywać wydawcom i kolegom, z ciężkim trudem walczącym o kawałek chleba³.

Jak więc mógł nagle przeistoczyć się w kompozytora o rewolucyjnych poglądach, którego opery, z *Halką* na czele, odznaczały się bezlitosną krytyką klas uprzywilejowanych, obroną ciemniejszego chłopstwa i radykalnym zaangażowaniem społecznym? Powszechnie argumentowano, że te fakty były dotychczas ukrywane, a postać i twórczość artysty została w recepcji poddana głębokiemu zafałszowaniu. Rudziński cykl artykułów o Moniuszce rozpoczynał od swoistego oczyszczenia pola odnośnie do stanu wiedzy na jego temat:

w ogóle cała bibliografia moniuszkowska (...) jest lekcją klasowości faktografii – takiego doboru faktów, żeby ukryć to, co jest niewygodne, wyolbrzymić to, co służy interesom klasowym badaczy⁴.

Z tej samej perspektywy krytykowano dotychczasowej inscenizacje oper Moniuszki, skrywające przed publicznością krytyczny i społeczny potencjał dzieł kompozytora. Mówił o tym na przykładzie *Halki* Stefan Dybowski, sprawujący na przełomie lat 40. i 50. stanowisko ministra kultury. W tradycyjnych przedstawieniach jego zdaniem

zatuszowany został społeczny charakter tej opery. Krzywda ludu, ta idea przewodnia *Halki*, została przez ówczesnych inscenizatorów usunięta z opery. Z utworu pozostała wówczas narodowa sielanka, w której lud beztrudnie się zabawia, a klasa panująca przedstawiona jest w sielankowych kolorach⁵.

Innym palącym zadaniem było wytłumaczenie genezy społecznej wrażliwości kompozytora. Najczęściej w otoczeniu twórców wyszukiwano postaci, które stalinowska historiografia waloryzowała w pozytywny sposób i przekonywano o zasadniczym wpływie takich osób i ich postępowego światopoglądu na artystów. W przypadku Chopina taką figurą stał się Joachim Lelewel oraz w nieco mniejszym stopniu Maurycy Mochnacki. Natomiast biografowie Stanisława Moniuszki nauczycieli i politycznych wychowawców odnaleźli w osobach jego stryjów – szczególnie Dominika Moniuszki, ale także Józefa i Kazimierza:

dzieciństwo Moniuszki miało pod wpływem świątłych myśli i odważnego przykładu jego stryjów, w atmosferze ścierania się nowych, oświeconych idei z zacofaniem i przesądami⁶.

³ Witold Rudziński, *Szkice Moniuszkowskie. (I) Bezklasowa faktografia*, „Muzyka”, 1951, nr 8, s. 15.

⁴ Tamże.

⁵ Stefan Dybowski, cyt. za.: *Przegląd prasy polskiej*, „Muzyka”, 1950, nr 1, s. 61.

⁶ Witold Rudziński, *Moniuszko*, Kraków 1978, s. 8.

Te dwie ostatnie cechy reprezentował ojciec kompozytora Czesław określany zresztą jako najmniej wybitna postać w całej rodzinie. Opisując proces wychowania młodego Stanisława, uwydatnione zostały zasługi jego braci, a Czesław Moniuszko sytuuje się w tych narracjach na drugim planie. „Polski Owen”⁷, jak nazwał Dominika Moniuszkę monografista kompozytora z lat 50., wyróżniał się, biorąc pod uwagę potrzeby nowych biografii, wymarzoną wręcz życiorysem. Charakteryzując jego działalność, powołajmy się na Aleksandra Walickiego, autora pierwszej biografii Moniuszki z 1873 roku:

Całe życie poświęcił urzeczywistnieniu jednej myśli, która go od dzieciństwa prześladowała. Była to myśl wydobycia włościan z tego bytu upośledzonego, w jakim się wtedy znajdowali. (...) Rozdzielił cały majątek na tyle części równych, ilu miał włościan. (...) Założył dwie szkoły dla dzieci włościańskich. (...) Dominik wszystkie dzieci w szkółce własnym kosztem utrzymywał, karmiąc je i ucząc, byleby tylko dobrze się uczyły⁸.

Na postać stryja zwracano uwagę niemal przy każdym omówieniu życia i twórczości Stanisława Moniuszko, podkreślając jego zasługi w ukształtowaniu się późniejszej postawy kompozytora. Pamiętano o dwóch wspomnianych już braciach ojca – Józefie, który w domu urządził teatr amatorski, a na przedstawienia zapraszał również chłopów oraz wszechstronnie wykształconym i odcytanym Kazimierzem. W kontekście opisanej działalności stryjów nie dziwi, że genezę rzekomo społecznie zaangażowanych dzieł Moniuszki, *Halki*, *Parii* czy *Verbum nobile*, wywodziło się z „gorącej wrażliwości na sprawę chłopską”⁹ rozwiniętej u niego dzięki oddziaływaniu środowiska stryjów:

była to postawa emocjonalna, wrażliwość na krzywdę chłopską, gotowość podejmowania tego tematu, zrozumienie konieczności zmiany warunków społecznych jako zasadniczego pierwszego zagadnienia, palącego zadania w programie politycznym Polski¹⁰.

Rewersem tej postawy był inny stały element socrealistycznych biografii twórców – uwypuklenie ich konfliktów z bogatymi i wpływowymi przedstawicielami klas panujących. Udręki spowodowane wrogą postawą arystokracji nie mogły więc ominąć i Stanisława Moniuszki. W tym przypadku działania przeciwko kompozytorowi polegać miały na odwołaniu wystawienia *Halki* na scenie warszawskiej opery. W popularnonaukowym odczycie przygotowanym na potrzeby koncertu z muzyką Moniuszki czytamy:

⁷ Tamże, s. 17.

⁸ Aleksander Walicki, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873, s. 21–22.

⁹ Witold Rudziński, *Szkice Moniuszkowskie II. Biblia i bufon*, „Muzyka”, 1951, nr 12, s. 22.

¹⁰ Tamże, s. 19.

dziesięć lat czekała *Halka* aż pozwolono wystawić ją w Warszawie. Dziesięć lat walczyli przeciw niej wszyscy ci, którym demokracja *Halki* i jej wyraźny sens społeczny wyraźnie nie dogadzał¹¹.

Wokół tego wątku osnuta jest opowieść w filmie Jana Rybkowskiego *Warszawska premiera*. Przedstawiciele arystokracji i ich posłuszni pomocnicy robią wszystko, aby przeszkodzić w doprowadzeniu do premiery – zniechęcają muzyków do wykonania dzieła i korumpują dyrektora teatru. W skrócie – w każdy możliwy sposób intrygują przeciwko operze. O Moniuszce rozmawiają z pogardą, określając go jako „organistę z prowincji”, *Halkę* nazywają „chłopską operą”, która „podburza lud przeciwko szlachcie”. Wypowiadając się o ludowych inspiracjach kompozytora, kościelny dostojnik podkreśla, że „ludzie którzy z gminu czerpią natchnienie, nie tylko obniżają kulturę, ale wulgaryzują język ojczysty”. Streszczenie libretta dokonane przez jednego z przeciwników opery wygląda tak:

obskurna dziewczka, jak najślusniej rzucana przez panicza robi mu podczas wesela karczemną awanturę. Przynosi nieślubne dziecko, chociaż z góry można przypuścić, że z pewnością dostała za nie krowę i parę morgów. (...) Ale jej wszystkiego za mało, więc z zemsty podpala kościół i na złość wszystkim popełnia samobójstwo.

Nawet hrabina Maria Kalergis, która pomaga w przekonaniu dyrektora opery do wystawienia *Halki*, ukazana jest w negatywnym świetle. Jej wsparcie jest jedynie skutkiem ubocznym towarzyskiej gry prowadzonej przez nią z innym hrabią, który z kolei uporczywie działa przeciwko operze. Stanisław Moniuszko nie odpłaca się jednak arystokracji pięknym za nadobne. Jego postać przedstawiona w filmie *Warszawska premiera* to osoba niezdolna do gwałtownych i negatywnych uczuć. Gdy Wolski kłóci się i obrzuca wyzwiskami Profesora, jednego z dobrze sytuowanych przeciwników opery, Moniuszko – świadek sceny próbuje załagodzić sytuację mówiąc: „Panowie, spokojnie. Tak nie można”. W przedstawieniach biograficznych kompozytora z czasów socrealizmu trudno w ogóle doszukać się momentów, w których Moniuszko dałby zdecydowany wyraz niechęci wobec klas uprzywilejowanych. Być może dlatego wielokrotnie podkreślano łagodność jego charakteru. „Był człowiekiem cichym, skromnym, człowiekiem wielkiej dobroci i wielkiej pracy”¹² – tak na przykład w prasie przedstawiano bohatera filmu Rybkowskiego. Nie oznacza to jednak, że w interesujących mnie reprezentacjach motyw ten nie występuje w ogóle. W jednym z niewielu przykładów Witold Rudziński opisał berliński epizod w życiu młodego artysty, przedstawiając

¹¹ *Rzeczy ciekawe a mało znane*, Archiwum Akt Nowych, ARTOS, sygn. 82, k. 5.

¹² *Bohaterowie filmu „Warszawska premiera”*, „Film”, 1951, nr 8, s. 7.

jego klasowe rozterki w sposób nie pozbawiony z dzisiejszej perspektywy specyficznego wdzięku:

Gdy jakiś szlachciura obzarty kaszą ze słoniną, ocierając pot z czoła, spytał, «Jakże tam waćpan w tym Berlinie – dudy dławisz czy buty księdzu proboszczowi czyścisz?», i zarechotał ze swego wykwintnego dowcipu, Moniuszko uświadomił sobie pełną odrazę do ludzi, którzy już dawno przegrali swoją stawkę, bliżej zaś poczuł się związany z tą mieszczańską rodziną, które oceniała ludzi nie według tego, jak rozległe mają włości i jak daleko sięga starożytność ich rodu, ale podług talentu i wartości osobistych, a zwłaszcza moralnych¹³.

Największe kłopoty socrealistycznym reinterpreterom sprawił stosunek Moniuszki do religii. Najprostszym i najpopularniejszym rozwiązaniem było pomijanie lub przedstawianie w sposób lapidarny tematu religijności Moniuszki w rozważaniach na jego temat. Na przykład na łamach monografii Rudzińskiego problem ten pojawił się tylko raz, a jego sposób ujęcia tematu był zbliżony do innych przedstawień. Przywiązanie do religii tłumaczono wpływami rodziny. W latach młodości odpowiedzialna była za to konserwatywna część jego rodziny, przede wszystkim ojciec artysty. Z kolei w latach późniejszych zbliżenie do kościoła nastąpiło „pod ciężarem trudnego życia i pod wpływem rodziny żony”¹⁴. Nie zaprzeczano religijności kompozytora, ale podkreślano jego sceptycyzm i odstępstwa od głównego nurtu wiary. Witold Rudziński w książce stwierdzał, że Moniuszko co prawda „był głęboko religijnym człowiekiem”, ale „szanował jednak wiarę nie jako koncepcję kosmogoniczną, lecz przede wszystkim jako system moralności”¹⁵. Moralność miała być dla niego ważniejsza niż sam dogmat. W jednym z artykułów cyklu opublikowanego w „Muzyce” Rudziński pisze o powierzchowności wiary młodego Moniuszki, przywiązanego do

praktyk, do formy religii, a nie jej treści. Ani listy jego z okresu wczesnej młodości, ani zachowanie nie świadczą więcej niż o zdawkowej religijności¹⁶.

Problem do rozwiązania stanowiła twórczość religijna, głównie msze i litanie. Zgodnie z opisaną tezą o zafałszowanej recepcji dzieła Moniuszki, krytykowano wcześniejsze nadmierne zaakcentowanie tego aspektu jego dorobku. Jak pisał Rudziński: „twórczość religijna miała charakter wyraźnie marginesowy i w dorobku Moniuszki nie zajęła również wybitnego miejsca co opera, twórczość kantatowa lub pieśń”¹⁷. Ponadto jego zdaniem istniejącym utworom bliżej było do ducha tkliwej, prostej religijności ludowej niż do

¹³ Witold Rudziński, *Moniuszko*, s. 45.

¹⁴ Tegoż, *Szkice Moniuszkowskie III. Szlachcic mieszczańskim*, „Muzyka” 1952, nr 5–6, s. 71.

¹⁵ Tegoż, *Moniuszko*, s. 121.

¹⁶ Tegoż, *Szkice Moniuszkowskie II. Biblia i bufon*, s. 23.

¹⁷ Tegoż, *Moniuszko*, s. 123.

wyszukanych kompozycji liturgicznych. Podobnie jego pracę w funkcji organisty w kościele przedstawiano jako aktywność o wyłącznie artystycznym charakterze: „Moniuszko traktował ją na modłę zachodnioeuropejską jako jeszcze jedną, artystyczną, wirtuozowską bazę aktywności muzycznej”, nie wspominając nawet o możliwych aspektach tego zawodu związanych z kultem religijnym¹⁸.

Wyczulenie na los wiejskich muzyków i ogólnie klasy uciskanej to następny element wizerunku Moniuszki. Zacytujmy Witolda Rudzińskiego: „w pogodne wieczory wykradał się na wieś, z zapamiętaniem słuchając tęsknych pieśni, śpiewanych przez wracające z pola dziewczęta białoruskie”¹⁹, a pozytywne oddziaływanie stryjów sprawiło, że przyszły autor *Halki* nie podzielał powszechnej pogardy do ludzi znajdujących się w hierarchii społecznej niżej od niego. Cytowany monografista pytał w swojej pracy:

czy mógł uwierzyć, żeby te dziewczęta i ci chłopcy, którzy śpiewają tak pięknie nie byli takimi samymi ludźmi jak on; albo żeby stara piastunka, która tyle mu naśpiewała piosenek, naopowiadała bojek – miała być ulepiona z dużo gorszej gliny niż jego matka?²⁰.

Rudziński opisuje również Moniuszkę na późniejszym etapie życia, kiedy to zmęczony życiowymi potyczkami siły czerpie z kontaktów z ludem. Podróżując z Warszawy do Mińska, zawsze miał wykorzystywać postoje do spotkań z chłopami, a zapraszany do dworu uciekał przy każdej okazji do pobliskich wsi. Grał tam na organach w czasie ślubów, innym razem trzymał chłopskie dzieci do chrztu albo siedł w kondukcje pogrzebowym, a

łzy mu spływały po twarzy, gdy z wiejskimi płaczkami rozpamiętywał nie znane światu życie jakiegoś biedaka, szeregowca wielkiej armii mocarnych oraczy²¹.

Co więcej, miał wśród chłopów przyjaciół. Interesował się nie tylko ich muzyką, ale „wczuwał się też w ich sprawy, rozumiał ich życie, cieszył się ich radością, podzielał smutki”²². Z tą charakterystyką współgrają obrazy pokazane w *Warszawskiej premierze*.

Film przedstawia pobyt kompozytora w Warszawie, dlatego eksponuje związek kompozytora z plebem i pospólstwem, a zatem społecznością znajdującą się na dole hierarchii klasowej w środowisku miejskim. Relacja ta ma przede wszystkim naturę estetyczną. Zwróćmy uwagę na dwie sceny. W pierwszej z nich widzimy, jak Moniuszko w pokoju hotelowym komponuje przy fortepianie arię *Gdyby rannym słońkiem*. Po paru

¹⁸ Tegoż, *Szkice Moniuszkowskie IV. Śpiewak domowy*, „Muzyka”, 1952, nr 9–10, s. 74–75.

¹⁹ Tegoż, *Moniuszko*, s. 15.

²⁰ Tamże, s. 19.

²¹ Tamże, s. 104.

²² Tamże, s. 103.

pierwszych dźwiękach kamera przenosi się na korytarz, gdzie podłogę myje sprzątaczką. Gdy dochodzi do niej melodia grana przez kompozytora, niemal automatycznie zaczyna ją nucić. W drugim z interesujących nas teraz ujęć Moniuszko, spacerując wieczorem po Warszawie, natyka się na nieokreśloną grupę robotników albo rzemieślników śpiewających wspólnie, zapewne po pracy, dla wytchnienia, jego *Pieśń wieczorną* („Po nocnej rosie, płyn dźwięczny głosie”). Nie wyjawia jednak, że jest autorem pieśni (za to jedna z osób jemu tłumaczy: „[to] Moniuszki, on nawet opery pisze”). Moniuszko do śpiewających zwraca się z podziwem: „wy to śpiewacie jakoś serdecznie”, a gdy usłyszy odpowiedź: „bo melodia od serca” da wyraz swojemu przywiązaniu oraz admiracji: „trzeba mieć takie serce, jak wy, żeby to zrozumieć”. Omawiane sceny komentowała w recenzji filmu Jana Rybkowskiego Zofia Lissa. W jej opinii „fakt, że pomywaczka hotelowa z miejsca podchwytuje melodię moniuszkowską, że jego pieśni rozbrzmiewają w domkach podmiejskich Warszawy – dowodzi tylko, że muzyka Moniuszki dotarła pod strzechy, ale nie, że wyszła spod strzechy”²³. Krytykowała więc nazbyt lapidarne przedstawienie związków muzyki Moniuszki z muzyką ludową.

Najważniejszy dowód w sprawie klasowych sympatii Moniuszki stanowiła treść *Halki*. W filmie kompozytor powtarza, że jej tematem jest „niedola prostego człowieka”. Za artystyczny cel wybrał zatem głoszenie tego stanu rzeczy w swojej twórczości, aby widzowie w operze przejęli się trudnym życiem prostych ludzi. W jednej z ostatnich scen filmu przypatrujemy się rozmowie obu autorów *Halki*. Dialog toczy się na tle aplauzu widowni po zakończeniu premierowego przedstawienia. Moniuszko akcentuje w rozmowie ideologiczny sukces opery, pomija zagadnienia artystyczne: „sprawy prostych, krzywdzonych ludzi dochodzą do głosu, nie pozostają bez echa”. Wolski dodaje tylko krótkie: „zwyciężają”. Słuszna jest obserwacja badacza filmu, którego zdaniem scena ta pokazuje, że „kompozytorowi i jego rzecznikom nie chodziło o nowe jakości muzyczne, a nieomal wyłącznie o wprowadzenie na scenę rewolucyjnych treści”²⁴.

W dziele Jana Rybkowskiego przedstawiciele warszawskiego ludu rewanżują się Moniuszce za udzielone im wsparcie i sympatię. Na przykład gdy kompozytor w hotelu hałasuje „piątą noc z rzędu”, komponując *Tańce góralskie*, czyli nowy fragment dzieła, jego sąsiedzi zwracają „kochanemu mistrzowi” uwagę, że to co prawda „piękna muzyka”, ale „spać nie mogą”. Z kolei prosta dziewczyna, kelnerka Magdalenka, w przebiegu filmowej narracji kilka razy pomaga kompozytorowi w pracy nad operą. Pierwszy raz ratuje pozostawianą w szynku przez Moniuszkę partyturę arii *Gdyby rannym słońkiem* przez

²³ Zofia Lissa, cyt. za: *Przegląd prasy polskiej*, „Muzyka”, 1951, nr 5–6, s. 82.

²⁴ Zygmunt Machwitz, *Film biograficzny lat pięćdziesiątych*, „Film na Świecie” 1985, nr 320–321, s. 100.

zakusami przedstawiciela obozu wrogiego *Halce*. Oddaje ją potem Wolskiemu, którego skłania do powrotu do pracy nad librettem *Halki*, a nawet pomaga w ułożeniu tekstu. Wreszcie prosta dziewczyna skutecznie interweniuje w jednym z kluczowych momentów filmu. Gdy Moniuszko zdenerwowany kolejnym niepowodzeniem chce wyjechać z Warszawy, a do pozostania nie nakłania go nawet perswazja Józefa Sikorskiego, kelnerka, niemal krzycząc na kompozytora („To pan pozwoli, aby nie grali *Halki*?!”), zapobiega klęsce przedstawienia. Sympatię biednych mieszkańców dla Moniuszki przedstawiono w filmie podczas scen z wizją premiery *Halki*. Widownia dzieli się na dwa obozy – niechętniej wobec opery arystokracji zasiadającej w luksusowych łóżach oraz stłoczonej na gorszych miejscach, ale żywo, wzruszeniem lub aplauzem, reagujących na kolejne numery przedstawicieli ubogiego mieszczaństwa.

Aby zrekonstruować ostatni z elementów wizerunku kompozytora, odwołam się do archiwalnego konspektu prelekcji przedkoncertowej. Zatytułowany jest *Chopin i Moniuszko*, a jeden z podpunktów konspektu wymienia szereg wydarzeń z życia obu kompozytorów dotyczących ich relacji z Rosjanami:

Carat i postępowi przyjaciele Polaków. Rosyjscy uczniowie Chopina, dedykowano im utwory, jego korespondencja z matką Antoniego Rubinsteina, późniejszego genialnego pianisty rosyjskiego. U Moniuszki pieśni do słów poetów rosyjskich, przyjaźń z Cui, Glinką, Dargomyżskim, koncerty kompozytorskie w Petersburgu, opieka ze strony p. Kalergis²⁵.

Znane wydarzenia z życia Moniuszki zaczęto przedstawiać w nowym kontekście. Przyjaźń z rosyjskimi artystami, szczególnie z Aleksandrem Dargomyżskim, miała wynikać ze wspólnego doświadczenia walki o sztukę narodową, przeciwstawienia się sztuce kosmopolitycznej, podobnych porażek w tym zakresie oraz tego samego rodzaju wrogów: „wspólna platforma ideowa i podobne warunki zbliżyły Moniuszkę z młodymi kompozytorami rosyjskimi”²⁶. Kontekst artystyczny zamieniono zatem na polityczny. Moniuszce, jak pisał jego biograf:

wydawało się, że istnieje jakaś jedna ręka, która dławi usta wszystkim artystom narodowym; w Wilnie mogło się wydawać, że to rosyjski zaborca zniszczył *Halkę*, tymczasem w Petersburgu młodzi, utalentowani kompozytorzy tak samo nie mogą dojść do głosu. Magnaci i ciemniacy – zarówno polscy, jak i rosyjscy – te same wytyczają argumenty przeciw sztuce wyrastającej z ludu, tak samo boją się budzenia wielkiego olbrzyma, drżąc przed jego gniewem i karzącą ręką²⁷.

²⁵ *Chopin i Moniuszko*, Archiwum Akt Nowych, ARTOS, sygn. 82, k. 1–2.

²⁶ Witold Rudziński, *Szkice Moniuszkowskie VI. Wśród przyjaciół Moskali*, „Muzyka”, 1954, nr 1–2, s. 40.

²⁷ Witold Rudziński, *Moniuszko*, s. 112.

Rudziński szkicował w innym miejscu monografii fantazmatyczny obraz Dargomyżskiego i Moniuszki spacerujących po Petersburgu i rozważających słowa Michała Glinki o sztuce narodowej:

idąc tak obok siebie – polski i rosyjski muzyk – zwierali się ze swych marzeń, mówili o przelewaniu w swoje dzieła ducha własnych narodów, o zasilaniu swego natchnienia z niewyczerpanych źródeł ludowych²⁸.

Pobyt Moniuszki w Petersburgu w 1849 roku miał zdaniem biografy poważne konsekwencje: opromienił jego następne poczynania i twórcze kroki. Z monografii Rudzińskiego dowiadujemy się, że do Wilna kompozytor powrócił przepełniony nadzieją i ufnością w swoją twórczość. Źródło pocieszenia stanowiła świadomość działalności rosyjskich przyjaciół wspomagających go duchowo w walce o sztukę narodową.

Stalinowski Regietheater na przykładzie inscenizacji *Parii* i *Hrabiny*

Uważana za anty-szlachecką *Halka* była najchętniej komentowanym dziełem w stalinowskich czasach, wzorcowym przykładem społecznie zaangażowanej postawy kompozytora. Nie była jednak dziełem jedynym, które próbowano przedstawić w podobnym kontekście, dlatego chciałbym zwrócić uwagę na inne przykłady – *Parii* i *Hrabiny*.

Przypomnijmy poglądy dwóch interpretatorów dorobku kompozytora. Dla Witolda Rudzińskiego *Halka* to tylko pierwsze ogniwo całego cyklu oper społecznie zaangażowanych. Tematyka kilku innych dzieł scenicznych Moniuszki: *Flisa*, *Verbum nobile*, *Hrabiny* oraz *Parii* stanowiła dla niego punkt wyjścia do reinterpretacji zgodnych ze współczesną mu perspektywą. Kłopotliwy *Straszny dwór* próbował obronić, ukazując z jednej strony zawarte w dziele elementy satyryczne skierowane przeciwko klasom uprzywilejowanym, z drugiej usprawiedliwiając dobroduszość kompozytora warunkami politycznymi. Leon Schiller z kolei, wskazując na radykalizm i wyjątkowość *Halki*, podkreślał, że w późniejszych operach nie ma

żadnych tendencji społecznych, nie są one reakcyjne, jednakże nad bolączką owych czasów nad niedolą chłopstwa przechodzą niejako do porządku, starają się o niej nie myśleć, stosunki społeczne zawieszają w jakiejś idyllicznej *Treuga Dei*²⁹.

²⁸ Tamże.

Jego strategia obrony Moniuszki była identyczna z postawą Rudzińskiego. Twórca w pewnym momencie życia, tłumaczył Schiller, zaczął sentymentalnie odnosić się do staropolskiej historii:

przedstawiając marniejącemu pod trzeba zaborami społeczeństwu obrazy świetniejszej, barwniejszej, bogatszej przeszłości, budził w narodzie tęsknotę do wolności, wolę wyzwolenia się spod jarzma zaborców³⁰.

Elementy satyryczne oraz krytyka klasowa została więc przez niego w tych operach ukryte, aby pocieszyć odbiorców oraz uniknąć działania cenzury. Za swoje zadanie inscenizatora Schiller uważał wydobywanie wspomnianych aspektów. Tę próbę ilustrować będzie jego koncepcja inscenizacji *Hrabiny*. Obaj zgodnie podkreślali radykalizm społeczny *Parii*, która, pomimo że w historii recepcji uznana była za nieudaną operę, stała się na przełomie lat 40. i 50. najczęściej, obok *Halki*, przywoływanym dziełem.

Przedstawione w *Parii* dwa przeciwstawne sobie światy społeczne umożliwiły karierę lekceważonej dotychczas opery. O wspólnych „założeniach ideologicznych” obu dzieł pisał Leon Schiller. *Paria* według komentatorów była „prześiąknięta ideą postępu, potępia krzywdę i nierówność społeczną, głosi moralne zwycięstwo sprawiedliwości społecznej”³¹. Dziełu Moniuszki wybaczone nawet kosmopolityzm, który po premierze był jednym z zasadniczych czynników sceptycznego przyjęcia przez odbiorców tej „hinduskiej” opery, jakkolwiek winę za jej słabą recepcję starano się wytłumaczyć niemile widzianym wówczas ostrym społecznie tematem³². Niektórzy wskazywali, że egzotyczny temat był tylko kostiumem, w który Moniuszko ubrał wątek polski znany z *Halki*. Podczas pisania *Parii*

w sercu Moniuszki na nowo zapłonęły myśli o wyzwoleniu chłopca z pańszczyzny, hinduskich pariasów widział odzianych w białoruskie parcianki i polskie siermięgi³³.

Wielokrotnie podkreślano, że Moniuszko jeszcze przed wyjazdem na studia do Berlina przełożył na polski sztukę autorstwa Delavigne’a. Samo dzieło operowe osnute na tym tekście powstało dopiero pod koniec życia kompozytora. Długi proces twórczy świadczył jednak o wytrwałości kompozytora w podejmowaniu społecznie zaangażowanych zagadnień. Strategia

²⁹ Leon Schiller, *Uwagi reżyserskie na marginesie „Halki” Moniuszki*, w: tegoż, *Teatr demokracji ludowej*, oprac. Anna Chojnacka, Warszawa 2004, s. 372.

³⁰ Tamże, s. 372.

³¹ Wojciech Dzieduszycki, *Odrodzenie Moniuszkowskiej „Parii”*, „Muzyka”, 1951, nr 3-4, s. 30.

³² Tamże.

³³ Witold Rudziński, *Moniuszko*, s. 35.

reinterpretacji *Parii* oparta była na inwersji tematów wypróbowanej w *Halce* polegającej na uwypukleniu zderzenia uprzywilejowanych braminów i wykluczonych pariasów kosztem rozgrywającej się zazwyczaj na pierwszym planie historii miłosnej. Libretto opery, jak podkreślał Rudziński, to „namiętna filipika skierowana przeciwko ustrojowi kastowemu w Indiach, wyraźnie nawiązująca do współczesnej europejskiej niewoli, stosowanej w wielu krajach”³⁴. Wątpliwości nie miał też recenzent omawiający wrocławskie wystawienie opery w 1951 roku:

wprowadzenie w pierwszym obrazie motywu ściganego Pariasa, zapędzonego i zagonionego z przyczyn różnic socjalnych, postawiło z miejsca krzywdę społeczną jako naczelną problem ideowy opery³⁵.

Z innej relacji dowiadujemy się o szczegółach inscenizacji opery, w tym o przebiegu sceny finałowej. Wojciech Dzieduszycki chwalił reżysera Adolfa Popławskiego za wydobycie obecnego w operze problemu społecznego oraz za „skontrastowanie szlachetności biednych pariasów z obłudą i okrucieństwem rządzącej klasy bogatych”³⁶. Finałową scenę wrocławskiego przedstawienia wypełniał optymistyczny zdaniem recenzenta obraz, w którym „przed braminami wyrasta jak spod ziemi niewidoczny dotąd w swej szarości, groźny tłum pariasów”³⁷. Analogia do Schillerowskiej wizji zakończenia *Halki* stanowi jeszcze jedno potwierdzenie praktyki równoległego odczytywania obu dzieł.

Hrabina Stanisława Moniuszki do libretta Włodzimierza Wolskiego to satyryczna opowieść z czasów księcia Józefa Poniatowskiego. Oś sporu w operze rozgrywa się między grupą arystokracji, stronników cudzoziemszczyzny, a biedniejszą szlachtą z pietyzmem odnoszącą się do narodowej kultury. Wydawać by się mogło, że libretto opery nie zawierało zatem wątków szczególnie atrakcyjnych dla socrealistycznych komentatorów – na scenie nie występował lud, trudno więc było przedstawić konflikt klasowy albo odnieść się do wydarzeń rewolucyjnych. Niemniej lud oraz rewolucja znalazły się w inscenizacji *Hrabiny* Leona Schillera. Brak podobnych scen w oryginalnej nie stanowił dla niego większego problemu. Tę lukę tłumaczył przyjętą przez autorów strategią postępowania w warunkach cenzury. Zdaniem reżysera Moniuszko i Wolski zakamuflowali w treści opery bardziej kontrowersyjnie społecznie wątki, a za zadanie współczesnego realizatora *Hrabiny* uznał „zaznaczenie tła

³⁴ Tamże, s. 210.

³⁵ Tadeusz Szeligowski, „*Paria*”, „Muzyka”, 1951, nr 3-4, s. 28.

³⁶ Wojciech Dzieduszycki, *Odrodzenie Moniuszkowskiej...*, s. 31.

³⁷ Wojciech Dzieduszycki, „*Paria*” *Moniuszki we Wrocławiu*, „Nowa Kultura”, 1951, nr 6, s. 10.

historycznego opery i odszyfrowanie jej tendencji politycznych i społecznych”³⁸. Rozwiązanie polegało właśnie na zasadniczej przebudowie libretta. Do „mało” rewolucyjnej *Hrabiny* Schiller wprowadził więc nowe postaci, wątki, mówione dialogi, zmienił śpiewany tekst, a przede wszystkim samo zakończenie opery. Jego rozbudowany komentarz zamieszczony w programie warszawskiej inscenizacji pozwala spojrzeć na sposób rewizji oper Moniuszki.

Moniuszko z Wolskim bez wątpienia w negatywnym świetle ukazali reprezentantów kosmopolitycznej arystokracji, a z sympatią przedstawicielei uboższej szlachty. Schiller, wychodząc od ich intencji, opozycję tę jeszcze wyostrzył. Pierwsza grupa „szydzi się z wszystkich narodowych i postępowych osiągnięć na polu spraw politycznych i społecznych, na polu orolności, oświaty, kultury i sztuki”³⁹. Hrabina Diana, Dzidzi i jego wuj Podczaszyc to bohaterowie przynależący do pierwszego ze stronnictw występujących w operze. Dzidzi w librecie zakochany w Hrabinie, w wizji Schillera pała miłością raczej do jej szkatułki. W identyczny sposób wygląda relacja Dzidziego z wujem. Schiller zachował komiczny charakter postaci Podczaszyca. Oto jego opis w notatkach reżysera:

[Dzidzi] sprowadził wujaszka do Warszawy, ubrał *à la mode* w strój paryski, czuprynę kazał przystrzyc i czubem *à la Titus* ozdobić, poszły precz sumiaste wąsiska, potężne brzuchoz w gorset trzeba było wtłoczyć, a mowę cudacznymi «parlefransami» naszpikować. Takie oto czupiradło wprowadził sprytny młodzieniaszek do salonów hrabiny, ku zabawie jej otoczenia⁴⁰.

Choraży reprezentuje, obok wnuczki Broni oraz Kazimierza, ubogą szlachtę, zwolenników idei narodowych i demokratycznych. Postać ta odznacza się wieloma zaletami:

polonus, dawnego rycerskiego autoramentu, choć oblicze jego znamionuje powaga i rozsądek statysty. Czcigodny strzec, sądząc z postawy i marsowej miny, w niejednym zapewne boju krew za Ojczyznę przelał i na niejednym sejmie o naprawę Rzeczypospolitej i o prawa dla obywatelskie dla włościan walczył⁴¹.

Kazimierz z kolei to „przyszły legionista-bohater, głupio zadurzony w wielkoświatowej kokietce, hrabinie Dianie, przechodzący obojętnie obok szlachetnego uczucia Broni”⁴². Każda z postaci reprezentuje więc cechy własnego środowiska. Przejdźmy do wątków dopisanych przez inscenizatora. Dodam, że pojawiają się głównie w drugim i trzecim akcie.

³⁸ Leon Schiller, „*Hrabina*” odczytana na nowo, w: tegoż, *Pro domo nostra*, oprac. Anna Chojnacka, Warszawa 2004, s. 163.

³⁹ Tamże, s. 161.

⁴⁰ Tamże, s. 162-163.

⁴¹ Tamże, s. 164.

⁴² Tamże, s. 159.

W akcie drugim autorzy umieścili sceny przedstawiające próby do baletów mających uświetnić organizowany przez hrabinę bal. W koncepcji Schillera sceny te nabrały charakteru krytyki arystokracji. Pomysł na realizację scen przyniosła reżyserowi wzmianka o Wojciechu Bogusławskim w finale aktu pierwszego. Uznał to za hołd Wolskiego i Moniuszki wobec „twórcy sceny narodowej”, „autorze rewolucyjnych sztuk” i „krzewicielu myśli postępowych”⁴³, jak określał go Schiller. Bogusławski pojawił się w dopisanym przez Schillera intermedium poprzedzającym akt drugi. Występował w nim jako reżyser scen baletowych, który „w duchu elsynorskiego spektaklu”⁴⁴ ideę teatru w teatrze wykorzysta do obśmiania wad kosmopolitów. Przedstawione przez niego widowiska mają „treść aktualną, pełną ostrych inwektyw przeciw reakcjonistom i kapitulantom skierowanych”⁴⁵. Z czterech baletów Schiller zmienił scenariusze trzech. *Zefir goniący Florę* stał się *Herkulesem u stóp Omfalii*. Mitologiczny temat posłużył za pretekst do satyry na księcia Józefa Poniatowskiego, który „w sidłach francuskiej zalotnicy dni we błogim próżniactwie trawi, on który pierwszy winien do boju o zbawienie ojczyzny ruszyć”⁴⁶. *Taniec Satyrów* przemienił w antypruską *Sielankę nadwiślańską*, a kotylion kostiumowy w nowym ujęciu to taniec wykonywany na tle płonącej Bastylia oraz „maszerujących na płasających arystokratów z pikami, karabinami i pistoletami”⁴⁷. Wszystkie sceny rozgrywają się przy oburzeniu obozu arystokracji dotkniętej ostrą krytyką.

Schiller zmienił również zakończenie opery. W oryginale dzieło kończy się odjazdem przedstawicieli kosmopolitycznej arystokracji, toastem na cześć przyszłej młodej pary, a zarazem wezwaniem do narodowego pojednania, skoro w tekście pieśni toastowej odnajdujemy słowa „kochajmy się panowie, kochajmy się wciąż”. Ostatni obraz inscenizacji Schillera rozpoczyna odjazd Hrabiny wraz z Dzidzim, następnie zaś przybywają nowi goście witani przed Chorążego słowami dopisanymi przez reżysera: „Przybyła oto gromada, do mnie jako do sąsiada, wspólna radości przyczyna: niechaj żyje wolna gmina!”⁴⁸. Goście to lud wiejski, ale nie z czasów przedstawionych w całej operze. Finałowa scena obejmuje przemianę narracji z realistycznej, osadzonej w historycznych realiach, na symboliczną. Lud występujący w ostatniej scenie jest już „uwolniony z pańszczyzny i uwłaszczony”⁴⁹.

⁴³ Tamże, s. 174.

⁴⁴ Tamże, s. 173.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 174.

⁴⁷ Tamże, s. 182.

⁴⁸ Tamże, s. 194.

⁴⁹ Tamże, s. 159.

Zgromadzeni śpiewają triumfalnie pieśń na tę samą melodię, co w wersji oryginalnej, jednak o zmienionym tekście:

A kiedy się pora zdarza, wojny minął trud, czcijmy ziem tych gospodarza, jest ci nasz lud. Wolność, równość i braterstwo, za nie szliśmy w bój, siłą ludu młodą, czerstwą, kraj odrodzimy swój. Niechaj płynie pieśń radosna, hen w daleki świat, że zajrzała u nas wiosna, do wieśniaczych chat! Zmieniają się hej pola, lasy, nowy wszędzie płód, a tą ziemią po wsze czasy, władać będzie Lud!!!⁵⁰.

Czytelny jest historiozoficzny sens dopowiedziany przez Schillera w opisanej scenie: gdy po rewolucji z historycznej areny zmieciony zostanie obóz kosmopolitycznej klasy rządzącej, nadejdą czasy rządów klas uciskanych wspartych patriotycznie i postępowo nastawionymi przedstawicielami wyższych klas. Schiller dokładnie uzasadnił interpretację. Jego zdaniem celem oryginalnego zakończenia nie było „złożenie hołdu starszylacheckim obyczajom, nawykom i nałogom”⁵¹. Wolskiego i Moniuszkę,

twórców rewolucyjnej *Halki* stać było na komentarz ideowy do tych jakoby solidarystycznych apostrof. Mogli je ironicznie potraktować, lub dopowiedzieć, pod jakimi warunkami, po jakich przemianach społecznych, mógłby naród z czystym sumieniem „kochajmy się zaśpiewać”⁵².

W warunkach cenzury uczynić tak nie mogli, posłużyli się jedynie aluzjami, które reżyser odczytał i przedstawił w swojej wizji – podsumować można ten sposób myślenia Schillera.

Entuzjastycznej reakcji krytyki na *Halkę* towarzyszyła jednak chłodna odpowiedź na *Hrabinę*:

Schiller przyjmuje, że twórcy opery musieli się liczyć z cenzurą, przypisuje im radykalizm społeczny, ukryty pod pozorną pochwałą szlachetczyzny. Tymczasem w *Hrabinie* chodziło o oczyszczenie polskiej sztuki z obcych naleciałości i o budzenie patriotyzmu przez pochwałę dawnej tradycji i obyczajów. (...) Panująca obecnie moda twórczych przeróbek oparta o daleko idącą bezceremonialność w stosunku do uznanych nawet twórców osiągnęła tu swój szczyt. (...) Na przyszłość apelujemy – jak najwięcej wyjaśniających komentarzy w programie, jak najmniej poza niezbędnymi retuszami rzeczywistych zmian i przeróbek w klasycznych dziełach sztuki polskiej⁵³.

to fragment jednej z recenzji warszawskiej inscenizacji *Hrabiny* Leona Schillera. Z głosem opublikowanym w „Nowej Kulturze” współgrała negatywna recenzja w „Trybunie Ludu”. Co prawda chwalono Schillera za uwypuklenie wątków antykosmopolitycznych, jednak autor krytykował reżysera za wprowadzenie scen, postaci i tematów nieobecnych w librecie opery:

⁵⁰ Tamże, s. 194.

⁵¹ Tamże, s. 158.

⁵² Tamże.

⁵³ Wawrzyniec Żuławski, *Nowe przedstawienie operowe „Hrabina” Moniuszki w Operze Warszawskiej*, „Nowa Kultura”, 1951, nr 30, s. 11.

narzucenie tekstów obcych operze, doprowadzenie pewnych wątków aż do ich uproszczenia i wulgaryzacji – to wszystko nie było słuszne i nie mogło się udać⁵⁴.

Zakończenie

Opisany mechanizm reinterpretacji biografii i twórczości Stanisława Moniuszki funkcjonował jedynie parę lat i w historii recepcji kompozytora stalinowski odcinek pozostaje dziś specyficznym epizodem. Z perspektywy lat należy, jak sądzę, postrzegać go nie tylko jako czas nadużyć, ale i niezwyklej popularności twórczości Moniuszki. Trudno zarazem odpowiedzieć na pytanie o wpływ tego okresu na późniejszy sposób postrzegania biografii i muzyki autora *Straszego dworu*. Z jednej strony, warto podkreślić, że powstała w omawianym czasie monografia pióra Witolda Rudzińskiego doczekała się w niemal tożsamej postaci wielu wznowień po 1956 roku, ale wspomniana porażka Schillerowskiej inscenizacji *Hrabiny*, czy przekazana przez Bardiniego anegdota o wywołujących wściekłość komunistycznych notabli łachmanach górali, wskazuje na zadziwiającą wręcz odporność Moniuszkowskiego dzieła przed zabiegami socrealistycznych reinterpretatorów.

⁵⁴ Jaszcz (Jan Alfred Szczepański), cyt. za: *Przegląd prasy*, „Muzyka”, 1951, nr 9, s. 55.

Bibliografia:

1. Bardini Aleksander, *Wspomnienia o Schillerze*, „Dialog” 1987, nr 8.
2. Baraniewski Waldemar, *Kopernik i Stalin. Treści ideowe dekoracji Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, „Kronika Warszawy” 2005, nr 4.
3. *Bohaterowie filmu „Warszawska premiera”*, „Film”, 1951, nr 8.
4. *Chopin i Moniuszko*, Archiwum Akt Nowych, ARTOS, sygn. 82, k. 1–2.
5. Dzieduszycki Wojciech, *Odrodzenie Moniuszkowskiej Parii*, „Muzyka”, 1951, nr 3–4.
6. Dzieduszycki Wojciech, *„Paria” Moniuszki we Wrocławiu*, „Nowa Kultura”, 1951, nr 6.
7. Machwitz Zygmunt, *Film biograficzny lat pięćdziesiątych*, „Film na Świecie” 1985, nr 320–321.
8. *Przegląd prasy polskiej*, „Muzyka”, 1950, nr 1.
9. *Przegląd prasy polskiej*, „Muzyka”, 1951, nr 5–6.
10. *Przegląd prasy*, „Muzyka”, 1951, nr 9.
11. Rudziński Witold, *Szkice Moniuszkowskie. I. Bezklasowa faktografia*, „Muzyka”, 1951, nr 8.
12. Rudziński Witold, *Szkice Moniuszkowskie II. Biblia i bufon*, „Muzyka”, 1951, nr 12.
13. Rudziński Witold, *Szkice Moniuszkowskie III. Szlachcic mieszczaninem*, „Muzyka” 1952, nr 5–6.
14. Rudziński Witold, *Szkice Moniuszkowskie IV. Śpiewak domowy*, „Muzyka”, 1952, nr 9–10.
15. Rudziński Witold, *Szkice Moniuszkowskie VI. Wśród przyjaciół Moskali*, „Muzyka”, 1954, nr 1–2.
16. Rudziński Witold, *Moniuszko*, Kraków 1978.
17. *Rzeczy ciekawe a mało znane*, Archiwum Akt Nowych, ARTOS, sygn. 82, k. 5.
18. Schiller Leon, *Uwagi reżyserskie na marginesie „Halki” Moniuszki*, w: tegoż, *Teatr demokracji ludowej*, oprac. Anna Chojnacka, Warszawa 2004.
19. Schiller Leon, *„Hrabina” odczytana na nowo*, w: tegoż, *Pro domo nostra*, oprac. Anna Chojnacka, Warszawa 2004.
20. Szeligowski Tadeusz, *„Paria”*, „Muzyka”, 1951, nr 3–4.
21. Walicki Aleksander, *Stanisław Moniuszko*, Warszawa 1873.
22. Wieczorek Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948-1955*, Wrocław 2014.

23. *Żułowski Wawrzyniec, Nowe przedstawienie operowe „Hrabina” Moniuszki w Operze Warszawskiej, „Nowa Kultura”, 1951, nr 30.*

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

Organizacja Narodów
Zjednoczonych
dla Wychowania,
Nauki i Kultury