

**Sławomir Wieczorek**

Uniwersytet Wrocławski (PL)

ORCID: 0000-0003-1903-4553

# Ku alternatywnej historii scenicznej *Halki* Stanisława Moniuszki

## O przedstawieniu *Halki* Opery Robotniczej w Krakowie (1956)

### Abstract

**Towards an Alternative Stage History of Stanisław Moniuszko's *Halka*: The Performance of *Halka* by the Workers' Opera in Kraków (1956)**

This article takes as its starting point the postulate that the stage history of Stanisław Moniuszko's opera *Halka* should be revised to include in its historiography also social and political criteria, going beyond the previously adopted artistic and patriotic ones. To illustrate and support this postulate, three radically different forgotten stagings of *Halka* from the period 1944–1956 are recalled: in the Nazi-occupied Kraków, in the ruined Wrocław, and another one in Kraków, during the final months of Stalinism. This last-named performance, prepared by the Workers' Opera in Kraków in July 1956, is presented in detail. It was directed by Stanisław

Drabik, the initiator of the Workers' Opera. The article discusses his concept of the staging, its relation to the famous performances of *Halka* directed by Leon Schiller, and its critical reception.

### Keywords

Stanisław Moniuszko, *Halka*, Stanisław Drabik, socialist realism, Workers' Opera, music and politics

### Abstrakt

Punktem wyjścia dla artykułu jest postulat dokonania rewizji w historii scenicznej *Halki* Stanisława Moniuszki poprzez uwzględnienie w jej historiografii również kryteriów społecznych i politycznych, a zatem szerszych niż dotychczasowe – artystyczne i patriotyczne. Dla zilustrowania i wsparcia tego postulatu przypomniano trzy skrajnie różne i zapomniane realizacje *Halki* z lat 1944–1956: z okupowanego Krakowa, ze zrujnowanego Wrocławia i jeszcze jedną z Krakowa, tym razem z ostatnich miesięcy stalinizmu. To ostatnie przedstawienie, przygotowane przez Operę Robotniczą w Krakowie w lipcu 1956, zostało przedstawione szczegółowo. Inicjatorem instytucji, a także autorem inscenizacji był Stanisław Drabik. W artykule omówiono jego koncepcję reżyserską, relację do słynnych inscenizacji *Halki* autorstwa Leona Schillera oraz odbiór spektaklu przez krytyków.

### Słowa kluczowe

Stanisław Moniuszko, *Halka*, Stanisław Drabik, socrealizm, Opera Robotnicza, muzyka i polityka

---

## Wprowadzenie

Przebogata historia sceniczna *Halki* Stanisława Moniuszki skrywa w sobie wciąż wiele nieznanych, a z różnych przyczyn wartych przypomnienia i analizy, inscenizacji. Ten stan rzeczy wynika z braku aktualnego i kompleksowego ujęcia losów tego dzieła na scenach operowych, których opracowanie wydaje się jednym z najpilniejszych zadań dla badaczy twórczości Moniuszki<sup>1</sup>. W jego ramach należałoby przyjąć szerokie kryteria wyboru analizowanych przykładów. Nie tylko te artystyczne, a zatem najbardziej naturalne, związane z wybitnymi kreacjami śpiewaków czy nowatorskimi koncepcjami reżyserskimi. O doborze powinien decydować również wymiar społeczny i polityczny z uwzględnieniem, co szczególnie istotne, całego zakresu tego rodzaju kontekstów wystawień oper Moniuszki, i to niezależnie od ich pozytywnych lub negatywnych ocen formułowanych na przestrzeni lat. Dopiero zaakceptowanie takich założeń pozwoli w pełni zrozumieć znaczenie Moniuszkowskiego dzieła w historii polskiej kultury, które daleko wykracza poza sferę artystycznego kanonu i odnosi się do historycznych oraz kulturowych fundamentów.

Aby zilustrować i wesprzeć ten postulat, można rozpatrzeć krótki okres pomiędzy 1944 a 1956 rokiem. W moniuszkowskiej literaturze lata te zostały zapamiętane głównie jako czas przełomowych z wielu względów inscenizacji przygotowanych pod kierunkiem Leona Schillera dla scen polskich oraz zagranicznych<sup>2</sup>. W tym okresie powstały trzy inscenizacje *Halki* zrealizowane w specyficznych warunkach, które posłużyły do realizacji trzech skrajnie odmiennych celów. Mam na myśli *Halkę* z okupowanego przez Niemców Krakowa (listopad 1944), z powojennego Wrocławia (wrzesień 1945) oraz jeszcze raz z Krakowa, tym razem z czasów poststalinowskiej odwilży (lipiec 1956)<sup>3</sup>. Obie inscenizacje krakowskie nie były dotąd przedmiotem szczególnej refleksji, a istniejący stan

---

<sup>1</sup> Dostępne publikacje są już nieaktualne lub mają charakter przyczynkowski. Zob. Józef Grubowski, *Halka: Opera Stanisława Moniuszki: 100 lat na scenie; 1858–1958* (Warszawa: Państwowa Opera w Warszawie, 1958); Tadeusz Kaczyński, *Dzieje sceniczne „Halki”* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969); John Allison, „Beyond the Mountains: The Reception of Moniuszko and His *Halka* Abroad”, *Studia Chopinowskie* 3, nr 1 (2019): 10–21, <https://doi.org/10.56693/sc.56>.

<sup>2</sup> Głośne realizacje w Poznaniu i Warszawie, pokazywane również w Pradze, Berlinie i Helsinkach. Wątek Schillerowski interpretacji oper Moniuszki był już przedmiotem rozważań, zob. Sławomir Wieczorek, *Na froncie muzyki: Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014), 217–232.

<sup>3</sup> Reżyserem przedstawienia wrocławskiego oraz krakowskiego z 1956 był Stanisław Drabik, natomiast nie był on – jak błędnie podaje hasło w *Słowniku biograficznym teatru polskiego* – reżyserem przedstawienia w 1944 w krakowskim Teatrze Powszechnym. Por. hasło „Drabik Stanisław”, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 2, 1900–1980, red. Zbigniew Wilski et al. (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994), 179–181.

badań nad spektaklem wrocławskim w moim przekonaniu wymaga w przyszłości daleko idącej weryfikacji.

Najmniej wiemy o chronologicznie pierwszym spektaklu<sup>4</sup>. Nie był oczywiście rezultatem, jak chciał Tadeusz Kaczyński, jedynie „dziwnego przeoczenia teatralnej cenzury”, wobec czego stanowił „manifestację uczuć narodowych”<sup>5</sup>. Bliższy prawdy był Stanisław Lachowicz wskazujący na kontrowersje i podziały wywołane przez przedstawienie wśród mieszkańców Krakowa: „jedni widzieli w nim zapowiedź rychłego oswobodzenia, inni chwyt propagandowy okupanta”<sup>6</sup>. Podobne ujęcie znajdziemy w książce Anny Woźniakowskiej, która akceptację przez Niemców pomysłu założenia polskiego zespołu operowego nazwała „pozornym złagodzeniem kursu wobec Polaków” oraz pisała o niebywałym sukcesie *Halki*, czego skutkiem był zakaz wystawiania dalszych spektakli ustanowiony przez okupacyjne władze<sup>7</sup>. W obliczu nadchodzącej nieuchronnie wojennej klęski przyzwolenie Niemców na przygotowanie *Halki* oznaczało próbę powtórzenia zamiarów politycznych towarzyszących wystawieniu tej samej opery w Hamburgu w roku 1935. Spektakl ten zgodnie z założeniami hitlerowskiej dyplomacji kulturalnej miał służyć poprawie stosunków niemiecko-polskich i przygotowaniu gruntu do zawarcia antyradzieckiego sojuszu<sup>8</sup>. Po kilku latach *Halka*, choć już w innej sytuacji historycznej i w czasie panowania bezwzględnego niemieckiego terroru, miała posłużyć nazistowskiej propagandzie po raz drugi. Kary, jakie komisja weryfikacyjna bezpośrednio po wojnie wymierzyła artystom za udział w przedstawieniach, potwierdzają ich propagandową genezę<sup>9</sup>, a temat ten wymaga dalszych studiów. Niecały rok później dzieła Moniuszki użyto w relacjach polsko-niemieckich raz jeszcze. Tym razem do zadań o przeciwstawnym charakterze – do propagowania polskiej kultury i tożsamości narodowej. Mowa o wrocławskim przedstawieniu *Halki* z 1945 roku oficjalnie stanowiącym manifestację polskości i uczuć patriotycznych w przyłączonym właśnie do Polski kompletnie zrujnowanym niemieckim Breslau<sup>10</sup>. Ono również miało swoisty pierwowzór – dwadzieścia pięć lat wcześniej odbyło się tournée Opery Warszawskiej w kilku

---

<sup>4</sup> Zob. recenzja przedstawienia w propagandowej polskojęzycznej prasie wydawanej przez okupanta w Krakowie, ski, „Opera St. Moniuszki *Halka* na scenie Starego Teatru”, *Goniec Krakowski*, nr 279 (1944): 3.

<sup>5</sup> Kaczyński, *Dzieje sceniczne „Halki”*, 80.

<sup>6</sup> Stanisław Lachowicz, *Muzyka w okupowanym Krakowie* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988), 96.

<sup>7</sup> Anna Woźniakowska, *Czy Kraków zasługuje na operę? 45-lecie Opery i Operetki w Krakowie* (Kraków: Opera i Operetka w Krakowie, 2000), 18.

<sup>8</sup> Zob. Bogusław Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 141–144.

<sup>9</sup> Zob. Edward Krasiński, „Działalność komisji weryfikacyjnych z ASP 1945–1949”, *Pamiętnik Teatralny* 46, z. 1/4 (1997): 36–112.

<sup>10</sup> Por. Agnieszka Topolska, „*Halka* na gruzach Festung Breslau”, *Studia Chopinowskie* 3, nr 1 (2019): 32–41, <https://doi.org/10.56693/sc.78>.

miastach Górnego Śląska (Katowicach, Bytomiu, Zabrze, Gliwicach) objętych wówczas polsko-niemieckim sporem terytorialnym. Celem tego objazdu, jak przypominała Elżbieta Szczepańska-Lange, było ukazanie wartości polskiej sztuki i przekonanie mieszkańców regionu do poszukiwania związków z polską kulturą<sup>11</sup>. Historia trzeciej inscenizacji przygotowanej w Krakowie przez amatorski zespół Opery Robotniczej w lipcu 1956, a będącej głównym tematem mojego artykułu, także została zapomniana i dotychczas sytuowała się jedynie na marginesie zainteresowania piszących o scenicznych losach operowych dzieł Moniuszki. Co zrozumiałe, w przedstawieniach nie wystąpili uznani śpiewacy, nie było też związane z odkrywczym odczytaniem libretta, powtarzało w zasadzie główne rozwiązania przyjęte przez Leona Schillera. Przypomnienie tej realizacji pozwala natomiast na unikalny wgląd w sposób postrzegania *Halki* i twórczości Moniuszki w ostatnich miesiącach przed Październikiem 1956.

Cel wszystkich opisywanych inscenizacji najłatwiej określić mianem propagandowego czy politycznego. Nie powinno się jednak sprowadzać ich znaczenia tylko do tego wymiaru. Historia inscenizacji wrocławskiej oraz krakowskiej Opery Robotniczej przekonuje, że język propagandy często świadomie był używany do realizacji własnych celów, a doświadczenie wykonawców czy słuchaczy znacząco wykraczało poza oficjalnie przyjęte interpretacje i było od nich w zasadzie niezależne. Wspomnienia Zbigniewa Rybaka, słuchacza spektaklu w krakowskim Teatrze Powszechnym, dowodzą, że uwaga ta zachowuje ważność również w odniesieniu do *Halki* z roku 1944, o której pisał tak:

wywarła na mnie niezapomniane wrażenie, tym bardziej, że po raz pierwszy w życiu mogłem się unosić zachwytem nad muzycznym urokiem i scenicznym pięknem naszej narodowej opery.<sup>12</sup>

Odnosił się również do oskarżeń wobec artystów i publiczności uczestniczącej w przedstawieniach:

nigdy nie mieliśmy poczucia, że ci tam na szacownej scenie Starego Teatru to jakieś służusy propagandy niemieckiej, zaś ci wszyscy, co na widowni z aprobatą i zadowoleniem odbierali ich szczerą polską duchowość to jacyś niegodni apóstaci i zaprzańcy.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Por. Elżbieta Szczepańska-Lange, „Z Moniuszką w kasynie Donnersmarcka”, *Tygodnik Powszechny*, nr 32 (2019): 69–71.

<sup>12</sup> Zbigniew Rybak, *Wolny strzelec na Olimpie* (Kraków: nakładem autora, 1994), 10.

<sup>13</sup> Rybak, *Wolny strzelec*, 34–35.

Osobne zagadnienie stanowi sposób realizacji odmiennych propagandowych zadań za pomocą tej samej opery Stanisława Moniuszki oraz zabiegów interpretacyjnych (inscenizacyjnych i dyskursywnych), jakich należało wobec niej użyć<sup>14</sup>. Interesujące wydaje się również pytanie, czy *Halka* okazała się bezbronna w zderzeniu z takimi zabiegami, czy w jakimś stopniu oparła się narzuconemu odczytaniu i próbie zawłaszczenia? W artykule chciałbym spojrzeć z tej perspektywy jedynie na najpóźniejszą z opisywanych inscenizacji *Halki*. Oczywiście, również dwa pozostałe przedstawienia w przyszłości zasługują na pełne ujęcie.

## Historia Opery Robotniczej

Historia Opery Robotniczej związana jest z postacią śpiewaka, reżysera i organizatora życia operowego Stanisława Drabika. Przed 1939 odnosił sukcesy na różnych scenach operowych w Polsce (w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Lwowie) i za granicą (w Belgradzie oraz Zagrzebiu, gdzie wystawił i zaśpiewał w *Halce*)<sup>15</sup>. To on był inicjatorem, organizatorem, reżyserem i odtwórcą partii Jontka we wspomnianej wrocławskiej *Halce* z 1945 roku. Pomysł założenia amatorskiego zespołu operowego Drabik zrealizował najpierw we Wrocławiu, a parę lat później w Krakowie. Historię działalności obu zespołów opisałem dość szczegółowo w dwóch artykułach<sup>16</sup>, więc przypomnę tylko za nimi najważniejsze fakty, kluczowe dla zrozumienia interesującej mnie inscenizacji.

Placówka wrocławska istniała niecałe dwa lata, między rokiem 1947 a 1949, przygotowując w tym czasie wystawienie pochodzącej z 1858 jednoaktowej opery *Flis* Stanisława Moniuszki. Premierowe przedstawienie odbyło się w grudniu 1948

---

<sup>14</sup> We wspomnianej recenzji z *Gońca Krakowskiego* autor wskazuje na wagnerowskie wpływy obecne w muzyce Moniuszki, nawiązując zresztą do znanych przedwojennych dyskusji o twórcy *Straszego Dworu*, zob. Zdzisław Jachimecki, *Moniuszko* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1921). Odrzuca sposób odczytania *Halki* jako opery narodowej (z racji przedstawienia w niej „nie syntezy, ale jednego odcinka naszego narodowego życia”). Polskie cechy narodowe reprezentowane przez szlachtę łączy natomiast „z gromieniem nawały grożącej naszym i obcym granicom pod Wiedniem, Kircholmem, Cecorą i na wschodnich stepach, zmagając się bez ustanku z hajdamaczyzną”, ski, „Opera St. Moniuszki”, 3. Z kolei recenzenci przedstawienia hamburskiego z 1935, jak ustalił Erik Levi, na łamach nazistowskiej prasy snuli paralele między losem uciskanych Polaków pod koniec wieku XVIII (a więc czasu akcji scenicznej opery) i sytuacją Niemców po I wojnie światowej, zob. Erik Levi, „Opera in the Nazi Period”, in *Theatre Under the Nazis*, ed. John London (Manchester: Manchester University Press, 2000), 166–167.

<sup>15</sup> W swojej karierze Drabik wielokrotnie występował w roli Jontka, wystawił operę pięciokrotnie. Zob. hasło „Drabik Stanisław”, 179–181.

<sup>16</sup> Sławomir Wieczorek, „Pafawał tańczy z Konfekcją»: O Operze Robotniczej we Wrocławiu”, w: *Robotnik: Performanse pamięci*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al. (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017), 243–304; „O historii Opery Robotniczej w Krakowie (1954–1957)”, *Muzyka* 65, nr 3 (2020): 69–94, <https://doi.org/10.36744/m.569>.

na scenie Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu. Soliści, członkowie chóru oraz zespołu baletowego rekrutowali się z różnych zakładów pracy, choć w spektaklu udział wzięła również zawodowa orkiestra wrocławskiej opery. Doświadczenia wyniesione przez Drabika z Wrocławia, z którymi przystąpił do pracy nad *Halką* w Krakowie, były z pewnością niejednoznaczne. Porażki na kilku polach spłoty się z sukcesami na innych. Dla genezy krakowskiej instytucji kluczowa była ówczesna siła oddziaływania, swoista siła sprawcza, idei instytucji artystycznej oficjalnie powołanej dla wykonawców pochodzących z klasy społecznej, która w tym czasie w Polsce była przedmiotem zabiegów propagandowych władzy<sup>17</sup>. Ten status zapewniał – najpierw we Wrocławiu, a potem w Krakowie – uzyskanie instytucjonalnego, finansowego i organizacyjnego wsparcia, nawet jeśli skład zespołu w obu przypadkach był bardzo zróżnicowany pod względem klasowym, wykonywanych zawodów czy sprawowanych funkcji. Drabik we Wrocławiu był również świadkiem powodzenia, jakim wśród muzyków amatorów cieszyła się opera Moniuszki. Niemal stuosobowy zespół nieprzerwanie przez dziewięć miesięcy, kilka razy w tygodniu spotykał się na wielogodzinnych próbach. Jednocześnie dzieło Moniuszki okazało się odporne na wykorzystanie dla celów komunistycznej agitacji. Najlepszy przykład stanowi otwierająca *Flisa* scena, w której członkowie Opery Robotniczej na kolanach wznosili do Boga dziękczynną modlitwę za ocalenie przed żywiołem. Fragment ten stał się źródłem kłopotów dla osób zaangażowanych w przygotowanie opery i z pewnością przyczynił się do przedwczesnego zakończenia działalności zespołu w 1949 roku. Nie zniechęciło to Drabika do samej idei i podjęcia próby zorganizowania podobnej grupy po powrocie do Krakowa, gdy pod koniec 1952 zwolniono go z funkcji kierownika artystycznego Opery we Wrocławiu.

Bezrobotny śpiewak na początku 1953 przystąpił do realizacji pomysłu powołania Opery Robotniczej w Krakowie. Musiał minąć ponad rok, aby ta instytucja rozpoczęła działalność, znajdując organizacyjne i finansowe oparcie w Wojewódzkim Domu Kultury Związków Zawodowych w Krakowie. W czerwcu 1954 rozpoczęły się przesłuchania, na które zgłosiło się ponad ośmiuset ochotników, z czego ponad dwieście osób zostało zaangażowanych i wystąpiło w opisywanych przedstawieniach. Byli to w większości pracownicy krakowskich instytucji i zakładów pracy. Operę Robotniczą należałoby nazwać po prostu amatorskim zespołem operowym, składającym się z osób o bardzo różnym poziomie przygotowania muzycznego. Nie ma wątpliwości, że sukces

---

<sup>17</sup> Postawa komunistycznej władzy wobec robotników w pierwszych latach powojennych została szczegółowo opisana, Padraic Kenney, *Budowanie Polskiej Ludowej: Robotnicy a komuniści 1945–1950*, tłum. Anna Dzierżgowska (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2015).

przedstawienia *Halki* oraz utworzenie stałego i pełnego zespołu (z grupą solistów, chórem, baletem i orkiestrą) miał umożliwić Drabikowi przekształcenie Opery Robotniczej w funkcjonującą w regularny sposób instytucję operową. W momencie zakładania Opery przez Drabika taka zawodowa placówka jeszcze w Krakowie nie istniała<sup>18</sup>, więc działalność amatorskiego zespołu była w dużej mierze podporządkowana zaspokojeniu jego dyrektorskich ambicji.

Próby do *Halki* trwały niemal dwa lata, od sierpnia 1954 do końca czerwca 1956 roku. Rozpoczęły się po zakończeniu normalnej, codziennej pracy członków zespołu i trwały po dwie-trzy godziny, kilka razy w tygodniu. Premiera odbyła się 1 lipca 1956 na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego<sup>19</sup>. Do amatorskiej orkiestry dokooptowano zawodowych muzyków z krakowskich orkiestr. Spektakl powtórzono jeszcze w lipcu dwukrotnie i na tym – po zaledwie trzech przedstawieniach – zespół zakończył działalność. Przyczyniły się do tego z pewnością dwie recenzje w lokalnej prasie. Były dla przedstawienia więcej niż miażdżące. Czytamy w nich o „istnych mękach” i „martyrologii słuchaczy”, „sypiących się chórach” i „nieporozumieniu”. W konkluzjach pojawiły się kategoryczne sformułowania o „kosztownej szmirze” oraz „profanacji naszej największej opery narodowej”<sup>20</sup>. W pamięci warto mieć opinie obrońców spektaklu<sup>21</sup>, którzy wskazywali, że obie recenzje miały na celu wyeliminowanie konkurencyjnego zespołu oraz samego Drabika jako pretendenta do kierowania zawodową operą w Krakowie. Tym bardziej że zachowała się również o wiele bardziej znuansowana ocena wykonania autorstwa Marii Modrakowskiej<sup>22</sup>. Debata o spektaklu i Operze Robotniczej w krakowskiej prasie trwała jeszcze kilkanaście miesięcy i koncentrowała się głównie na pojawiających się oskarżeniach o nadużycia finansowe związane z funkcjonowaniem zespołu. Przez ten czas Drabik i wspierające go osoby walczyły o reaktywowanie Opery oraz uzyskanie finansowania na dalszą działalność, ale ich starania zakończyły się niepowodzeniem.

Dla Opery Robotniczej zabójcze okazały się przede wszystkim gwałtowne przemiany w kraju związane z odwilżą polityczną 1956 roku. Śmierć Bolesława

---

<sup>18</sup> Zob. Woźniakowska, *Czy Kraków zasługuje na operę?*, 18–50.

<sup>19</sup> Reżyserował Stanisław Drabik, dyrygował Janusz Ambros, choreografię przygotowali Jan Fabian i Eugeniusz Koziarski, a scenografię Karol Frycz i Wojciech Długosz.

<sup>20</sup> Wszystkie cytaty za: Stanisław Lachowicz, „List do redakcji”, *Dziennik Polski*, nr 223 (1956): 3–4; Jerzy Parzyński, „Halka Stanisława Moniuszki w realizacji Opery Robotniczej”, *Echa Krakowa*, nr 159 (1956): 4.

<sup>21</sup> Por. Paweł Dubiel, „Przeciwko znowie milczenia: W obronie Opery Robotniczej”, *Gazeta Krakowska*, nr 185 (1956): 5.

<sup>22</sup> Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D.203.111, Maria Modrakowska, *Moje rozważania na temat premiery „Halki”*, mps. Tekst nie był publikowany.



Bieruta (marzec), krwawo stłumione protesty robotników w Poznaniu (koniec czerwca, a więc kilka dni przed premierą) oraz zmiany na samym szczycie władzy (październik) stanowiły bezpośredni kontekst polityczny przedstawień krakowskiego zespołu. Trwająca w tym czasie destalinizacja w kulturze polegała na odejściu od dyktatu haseł realizmu socjalistycznego czy masowej akcji upowszechniania sztuki wśród klasy robotniczej. Idee te nie tylko stały się nieaktualne, ale powszechnie uznano je w środowisku muzycznym za skompromitowane. A przecież one legitymizowały zarówno powstanie Opery Robotniczej, jak i sposób inscenizacji *Halki*.

## Przedstawienie *Halki* Opery Robotniczej

Rok 1956 przyniósł również zakończenie szczególnego okresu w recepcji twórczości Stanisława Moniuszki, w którym jego postać i opery stały się jednym z kluczowych patronów nowego, socrealistycznego porządku estetycznego w muzyce. Długo można by wymieniać przejawy niezwyklej popularności kompozytora w tym czasie: film fabularny *Warszawska premiera* w reżyserii Jana Rybkowskiego z 1951, seria publikacji na temat kompozytora na czele z nową monografią opracowaną przez Witolda Rudzińskiego czy liczne inscenizacje oper Moniuszki w teatrach operowych w całej Polsce<sup>23</sup>. Wspomniane przykłady przynosiły nową interpretację jego biografii i muzyki – kompozytora „realistycznego”, o wyraźnych sympatiach i antypatiach klasowych, czerpiącego inspirację z wydarzeń rewolucyjnych. Znany z wcześniejszych przedstawień sympatyczny i pocieszny piewca narodowych tradycji w czasach stalinowskich zmienił się w radykalnego krytyka wyzysku klasowego. Główny argument na rzecz nowych odczytań Moniuszki stanowiła rzecz jasna *Halka*, zwłaszcza w ujęciu zaproponowanym przez Leona Schillera, które w omawianym okresie stało się najbardziej znaną i wielokrotnie komentowaną realizacją tej opery.

W wypowiedziach Drabika na temat inscenizacji *Halki* zadziwia jednak brak jakiegokolwiek nawiązania do *Halki* Schillera. Co więcej, własne odczytanie opery uznawał za nowatorskie i całkowicie oryginalne. O ostatniej scenie, która robi wrażenie plagiatu rozwiązania Schillera, pisał: „bunt wsi przeciwko szlachcie jest fragmentem scenicznym przedtem w inscenizacjach operowych niespotykanym”<sup>24</sup>. Trudno dziś stwierdzić, czy to zdanie było świadectwem jego

<sup>23</sup> O reinterpretacji biografii i twórczości Stanisława Moniuszki w stalinowskiej Polsce zob. Wieczorek, *Na froncie*, 146–216.

<sup>24</sup> Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D.204.111, Stanisław Drabik, *Do redakcji „Dziennika Polskiego”*, mps, 7.

zdumiewającej niewiedzy, czy nieudolnego sposobu ukrycia inspiracji Schille-rem. Z drugiej strony ukazanie tego rodzaju konfrontacji w interpretacji opery Moniuszki zgodnej ze schematem „walki klas” wydaje się dość naturalne, mimo że wyraźnie ignorowało zawarte w ostatnim zdaniu didaskaliów słowa o Jontku podającym rękę Januszowi<sup>25</sup>. Wśród piszących o krakowskiej inscenizacji jedynie Modrakowska przywołała postać Schillera, nie pozostawiając złudzeń co do oryginalności rozwiązań Drabika. Opisując spektakl, uznała wprost, że „inscenizację i reżyserię przeprowadzono wiernie według idei L. Schillera, który po raz pierwszy odkrył rewolucyjne momenty w *Halce*, zwłaszcza w końcowej scenie 4-tego aktu”<sup>26</sup>.

Nie zachowało się wiele materiałów źródłowych, które mogą posłużyć do detalicznej rekonstrukcji inscenizacji opery Moniuszki. W programie spektaklu znajdują się dwa przydatne teksty Stanisława Drabika: streszczenie libretta oraz artykuł zawierający kilka uwag o założeniach, jakimi kierował się, przygotowując *Halkę*. Omówienia przedstawienia, zarówno te opublikowane w prasie, jak i te niewydane drukiem, a zachowane w spuściźnie Drabika, koncentrują się głównie na opisie poziomu wykonania muzycznego i przynoszą pojedyncze spostrzeżenia na temat pozostałych aspektów spektaklu. Mimo to kształt kilku elementów inscenizacji nie budzi żadnych wątpliwości. Charakterystyka oraz ocena bohaterów opery jest klarowna i zdeterminowana przynależnością klasową. O Stolniku dowiadujemy się tylko tyle, że jest „zakochany w splendorze swego domu”, natomiast Janusz żeni się z Zofią „jedynie dla interesu”. Z kolei Jontek jest jednym z „najbardziej społecznie uświadomionych chłopów pańszczyźnianych”<sup>27</sup> i „zarzewiem buntu”<sup>28</sup>, a nie, jak w dotychczasowych przedstawieniach, „nieszczęśliwie zakochanym amantem”<sup>29</sup>. Nic dziwnego, że jego pierwsze spotkanie z Januszem pod koniec aktu II nie stanowi w ujęciu Drabika konfrontacji ze względu na uczucia do Halki, lecz jest „starciem dwóch klas społecznych”. Zachowanie ludności wiejskiej przedstawione w akcie III przechodzi gwałtowną przemianę – początkowo jest bierne, jedynie „dumają

<sup>25</sup> Katarzyna Czczot ten obraz zawarty w librecie *Halki* interpretuje w inspirujący sposób jako przedstawienie męskiej wizji narodowej zgody osiągniętej poprzez śmierć Halki. Zob. Katarzyna Czczot, „Halka”, w: ... czterdzieści i cztery: Figury literackie; Nowy kanon, red. Monika Rudaś-Grodzka et al. (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016), 192–193.

<sup>26</sup> Modrakowska, *Moje rozważania*, 3. Co ciekawe, to zdanie w maszynopisie zostało opatrzone przez Drabika na marginesie wielkim znakiem zapytania.

<sup>27</sup> Cyt. za: Muzeum Teatralne w Warszawie, sygn. D.203.111, *Program „Halki” Stanisława Moniuszki*, 1 lipca 1956, 6–7. Cytaty pochodzą ze streszczenia libretta *Halki* w programie omawianego spektaklu, korzystam z dostępnej kopii.

<sup>28</sup> Stanisław Drabik, „Moje studia nad inscenizacją i reżyserią *Halki*”, w: *Program „Halki”*, 9.

<sup>29</sup> Drabik, „Moje studia”, 9.

nad swym losem po całotygodniowych troskach i jarzmie pańszczyźnianym”, ostatecznie – po poznaniu losów Halki – „wybuchają protestem przeciw krzywdzie chłopskiej”<sup>30</sup>. Bunt ten zostaje przedstawiony dopiero w finale opery. Temu fragmentowi dzieła Drabik poświęcił w artykule najwięcej miejsca. Całkiem słusznie pisał o problematycznym, kłopotliwym dla inscenizatorów i często skrącanym zakończeniu, przez które akt IV sprawia wrażenie „czegoś niedokończonego”, a nawet – „czasem nużącego”<sup>31</sup>. Drabik odwoływał się do własnych występów w tej operze:

nigdy nie śpiewałem i nikt mi też nie kazał śpiewać kilku ostatnich odzywek w zakończeniu *Halki*. [...] Po wejściu do kościoła nie brałem już udziału w akcji.<sup>32</sup>

W Operze Robotniczej zdecydował się na rozwiązanie nowe względem swoich dotychczasowych inscenizacji. Była nią wspomniana scena buntu chłopstwa przeciwko szlachcie, o którym można było „mówić dopiero wówczas, gdy nauczyliśmy się dostrzegać zawarte w utworach problemy i konflikty społeczne”<sup>33</sup>. Cytowane teksty pozwalają na odtworzenie zaplanowanego kształtu tej sceny włącznie z kilkoma szczegółami dotyczącymi gestów, wyglądu śpiewaków, ruchu scenicznego i rozmieszczenia postaci w przestrzeni:

Dziemba wzywa gromadę do zaśpiewania młodej parze wesołej piosenki. Chłoptwo – zwarcie zgrupowane na zewnątrz dziedzińca kościelnego, nienawistnie, butnie, nieodkrywając głów, ze słowami „zaśpiewamy ją wesoło”, podchodzi z zaciśniętymi pięściami ku wychodzącym z kościoła. Orszak weselny cofa się w przerażeniu. Jedynie Stolnik usiłuje przeciwstawić się zbuntowanej wsi.<sup>34</sup>

Ostatnie słowa, zgodnie z pomysłem Drabika, wraz z chórem śpiewać powinien również Jontek – „mimo że nie ma tego w partyturze”, ale chodzi o „podkreślenie [jego] cech buntowniczych”<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Program „Halki”, 6.

<sup>31</sup> Drabik, „Moje studia”, 8.

<sup>32</sup> Drabik, 9.

<sup>33</sup> Drabik, 15.

<sup>34</sup> Drabik, 7. Podobieństwo do koncepcji Leona Schillera jest uderzające. Ostatnia scena w jego inscenizacji wygląda w następujący sposób: chór wzburzonych górali otacza szlachtę wychodzącą z kościoła, a Jontek jako pierwszy wychodzi im naprzeciw, chwytając za ciupagę. Stolnik, zastonięty przez Dziembę, trzyma z kolei w ręku karabelę. Zofia z Januszem ukrywają się za plecami Stolnika. Górale, śpiewając ostatni wers tekstu, zastygają, patrząc na szlachtę z nienawiścią i pogardą, zob. Wieczorek, *Na froncie*, 232.

<sup>35</sup> Drabik, „Moje studia”, 15.

Jak te zamiary zostały zrealizowane podczas przedstawień *Halki*? Recenzenci, zirytowani poziomem spektaklu, nie mieli wiele do powiedzenia na ten temat, ale pewne fragmenty ich tekstów świadczą o rozpoznaniu intencji reżysera. Stanisława Lachowicza oburzyło wręcz jednostronne przedstawienie szlachty. Co prawda, zastrzegął się, że „niesłusznie byłoby idealizować szlachtę”, ale domagał się bardziej zrównoważonego obrazu: „jeśli pokazujemy opilstwo i gwałty, winniśmy dać także – o tym Drabik zapomniał – nieco sarmatyzmu, zadzierzżytości, rycerskiego animuszu, buty, szarmanterii – inaczej obraz jest zupełnie skrzywiony”<sup>36</sup>. Najmocniej Lachowicz zaprotestował przeciwko scenie z aktu II, w której Janusz dosłownie „rzuca swoją nieszczęsną kochankę o ziemię”. Recenzent zapytał: „czy to obraz z „XVIII-wiecznej Polski, czy marynarskiej spelunki”? Tę charakterystykę uzupełnić można jeszcze uwagą Marii Modrakowskiej o Dziembie. Jej zdaniem śpiewakowi odtwarzającemu jego postać niepotrzebnie „narzucono stworzenie sylwetki połamane go, groteskowego fagasa”<sup>37</sup>. Co ciekawe, w nieopublikowanej odpowiedzi na prasowe recenzje Drabik tłumaczył sens krytykowanej przez Lachowicza sceny bardziej w kontekście psychologicznym niż klasowym:

Moment odepchnięcia Halki przez Janusza w akcie II-gim, w wyniku czego Halka pada na ziemię (a co dla ubarwienia recenzji nazwaliście „marynarską spelunką”) powoduje zaburzenia psychiczne na tle doznanej krzywdy, występujące u Halki w większym lub mniejszym nasileniu poprzez następne dwa akty aż do samego zakończenia opery.<sup>38</sup>

W tekstach omawiających przedstawienie interesujące są również dowody niezrozumienia intencji Drabika. Lachowicz nadejście gości weselnych pod koniec aktu II ujrzał jako groteskowy obraz „kilkudziesięciu polskich szlagonów” wchodzących „chyłkiem, lękliwych”, którzy „«pod kielichem» z karabelami u boku boją się pary bezbronnnych chłopów”<sup>39</sup>, podczas gdy według Drabika scena miała przedstawiać jedynie „postaci wchodzące chyłkiem, łaknące ciękawostek, a nawet skandalu”<sup>40</sup>.

Głównym przedmiotem zainteresowania oceniających stała się gra aktorska chóru i solistów. Według założeń Drabika w jego inscenizacji zazwyczaj „statyczny

---

<sup>36</sup> Lachowicz, „List do redakcji”, 4.

<sup>37</sup> Modrakowska, *Moje rozważania*, 4.

<sup>38</sup> Drabik, *Do redakcji*, 7.

<sup>39</sup> Lachowicz, „List do redakcji”, 4.

<sup>40</sup> Drabik, „Moje studia”, 4.

chór operowy wyrósł na bohatera przedstawienia”<sup>41</sup>, podczas gdy recenzenci kpili sobie ze sposobu realizacji tego zamierzenia. Stanisław Lachowicz pisał:

„bohater” ten wpada na scenę, wbija oczy w dyrygenta, a następnie wykonuje mechanicznie, jak na musztrze, ruchy narzucone przez reżysera; analogicznie jest z solistami. Niebywała sztuczność, fałszywy patos i afektacja w momentach dramatycznych, prymitywizm gestykulacji (podkreślanie wysokiej nuty wyrzutem ręki w górę, zamykanie frazy machnięciem ręki, kiwania się do taktu), nieszczerze przyrzecanie do twarzy wyrazu (oznak radości, smutku, rozpaczki, tkliwości itp.).<sup>42</sup>

W bardzo podobny sposób komentował Jerzy Parzyński:

fałszywy patos i nieszczerza poza, gdzie egzaltowane stereotypowe ruchy i gesty stanowić miały naczelné środki owej gry scenicznej (do karykaturalnych rozmiarów dochodziło to w aktorskiej grze chóru wykonującego – jak marionetki za pociągnięciem nitki – jeden i ten sam uwielokrotniony gest).<sup>43</sup>

Na ten aspekt gry chóru i potrzebę redukcji ruchów osób śpiewających zwróciła uwagę, odnosząca się z pewną sympatią do przedstawienia i broniąca aktorskich zdolności niektórych solistów, Maria Modrakowska.

Recenzenci byli zgodni również w innej kwestii. Uwagi o wspaniałych dekoracjach oraz kostiumach można znaleźć we wszystkich mi znanych omówieniach. Modrakowska zapamiętała piękne stroje góralskie oraz fakt, że „kontusze szlachty olśniewały przepychem autentycznych aksamitów, brokatów, jedwabi i futer”<sup>44</sup>. Z kolei Parzyński wspominał o „rewii pięknych kostiumów, tak bogato wyposażonych, że próżno byłoby szukać podobnych, w którymkolwiek z polskich teatrów operowych”<sup>45</sup>. Te cytaty odsłaniają istotną cechę inscenizacji Drabika, którą była rozbieżność między założeniami a realizacją. Uniknął jej Schiller, ponieważ w jego opracowaniu libretta *Halki* czytamy o brudnych, wytartych, dziurawych i nędznych ubraniach górali, które stanowią oczywistą ilustrację ich położenia ekonomicznego w świecie klasowego wyzysku<sup>46</sup>. Drabik deklarował chęć ukazania w *Halce* klasowej przemocy i eksploatacji, ale w przeciwieństwie

<sup>41</sup> Drabik, 14.

<sup>42</sup> Lachowicz, „List do redakcji”, 4.

<sup>43</sup> Parzyński, „Halka Stanisława Moniuszki”, 4.

<sup>44</sup> Modrakowska, *Moje rozważania*, 4.

<sup>45</sup> Parzyński, „Halka Stanisława Moniuszki”, 4.

<sup>46</sup> Zob. Wieczorek, *Na froncie*, 223.

do Schillera, dostosowując operę do wymogów swoich czasów, zatrzymał się – jak widać – w połowie drogi. Przywiązanie do pięknych strojów, znanego z tradycji scenicznego imaginarium, okazało się silniejsze od spójności klasowej interpretacji opery. W przedstawieniach Opery Robotniczej zostało ono przynajmniej w jednym aspekcie, jak wynika z recenzji, nieoczekiwanie przełamane. Nie wynikało to bynajmniej z wrażliwości klasowej, lecz z potrzeby stworzenia atrakcyjnego i efektownego widowiska. O frywolnych sukienkach, spod których „migwały gołe po pas nogi” i wydekoltowanych baletnicach tańczących Mazura w akcie I opery pisała Modrakowska. Dziwiła się wręcz, „dlaczego szlachcice z XVIII wieku mający trochę w «czubie» wykonywali «pas» rewiowych girlsów?”, a nawet oburzała się, że „te same panienki w tych samych frywolnych sukienkach prowadziły w IV akcie Janusza do kaplicy”<sup>47</sup>. Te sceny musiał zapamiętać również Parzyński, ponieważ w recenzji odnotował „popisy girlsów w kontuszach”<sup>48</sup>. Ten rewiowy element przekroczył zarówno tradycję wystawień opery Moniuszki, jak i ostre normy ówczesnej peerelowskiej pruderyjności.

## Podsumowanie

Zgodnie z planami Stanisława Drabika sukces *Halki* miał się opierać na poprawności klasowej podwójnego rodzaju, zarówno w odniesieniu do jej oblicza scenicznego, jak i statusu społecznego wykonawców. Sytuacja polityczna w kraju sprawiła, że przygotowywane przez dwa lata przedstawienie nagle straciło na aktualności i znaczeniu, tym samym przekreśliła zawodowe aspiracje jego pomysłodawcy. W połowie roku 1956 powodzenie *Halce* mógł zapewnić jedynie odnowiony klucz interpretacyjny, zrywający ze scenicznymi praktykami poprzednich kilku lat. Zamiast spodziewanego zwycięstwa Opera Robotnicza poniosła więc klęskę. Inscenizacja oraz historia zespołu powoli popadały w zapomnienie bądź zaczęły służyć za przykład absurdów propagandy stalinowskiej. Tymczasem *Halka* Opery Robotniczej to również i różne, niespójne, a nawet pozostające w napięciu wobec siebie elementy: relikty Moniuszkowskiego kanonu, socrealistyczne szablony, szczypta rewiowego seksapilu, wystawne dekoracje i kostiumy, tytaniczna praca wykonawców oraz problematyczny poziom wykonania muzycznego i aktorskiego. Dodatkowo odbiór przedstawienia przez publiczność odbywał się w pewnym oddaleniu od opisanych politycznych kontekstów. Widownia była

---

<sup>47</sup> Modrakowska, *Moje rozważania*, 4.

<sup>48</sup> Parzyński, „*Halka* Stanisława Moniuszki”, 4.

podzielona na entuzjastycznie nastawionych znajomych i bliskich osób występujących w operze oraz niechętnych przedsięwzięciu zawodowych muzyków skupionych na ocenie artystycznej jakości przedstawienia. Omawiany przykład Opery Robotniczej powinien uwrażliwić badaczy na nieoczywisty fenomen szerzej nieznanych, niekanonicznych czy wymazanych z pamięci przedstawień *Halki*. Jest też sugestywnym świadectwem wielowymiarowego uwikłania opery Stanisława Moniuszki w historię Polski.



## Bibliografia

- Allison, John. „Beyond the Mountains: The Reception of Moniuszko and His *Halka* Abroad”. *Studia Chopinowskie* 3, nr 1 (2019): 10–21. <https://doi.org/10.56693/sc.56>.
- Czczot, Katarzyna. „Halka”. W: ...*czterdzieści i cztery: Figury literackie; Nowy kanon*, redakcja Monika Rudaś-Grodzka et al., 184–198. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- „Drabik Stanisław”. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. Tom 2, 1900–1980, redakcja Zbigniew Wilski et al., 179–181. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1994.
- Drewniak, Bogusław. *Teatr i film Trzeciej Rzeszy*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Grubowski, Józef. „Halka”: *Opera Stanisława Moniuszki; 100 lat na scenie 1858–1958*. Warszawa: Państwowa Opera w Warszawie, 1958.
- Jachimecki, Zdzisław. *Moniuszko*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1921.
- Kaczyński, Tadeusz. *Dzieje sceniczne „Halki”*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- Kenney, Padraic. *Budowanie Polski Ludowej: Robotnicy a komuniści 1945–1950*. Tłumaczenie Anna Dzierzgowska. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2015.
- Kraśiński, Edward. „Działalność komisji weryfikacyjnych ZASP 1945–1949”. *Pamiętnik Teatralny* 45, z. 1/4 (1997): 36–112.
- Lachowicz, Stanisław. *Muzyka w okupowanym Krakowie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- Levi, Erik. „Opera in the Nazi Period”. In *Theatre Under the Nazis*, edited by John London, 136–180. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Rybak, Zbigniew. *Wolny strzelec na Olimpie*. Kraków: Nakładem autora, 1994.
- Szczańska-Lange, Elżbieta. „Z Moniuszką w kasynie Donnersmarcka”. *Tygodnik Powszechny*, z. 32 (2019): 69–71.
- Topolska, Agnieszka. „Halka na gruzach Festung Breslau”. *Studia Chopinowskie* 3, nr 1 (2019): 32–41. <https://doi.org/10.56693/sc.78>.

- Wieczorek, Sławomir. *Na froncie muzyki: Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014.
- Wieczorek, Sławomir. „«Pafawag tańczy z Konfekcją»: O Operze Robotniczej we Wrocławiu”. W: *Robotnik: Performanse pamięci*, redakcja Agata Adamiecka-Sitek et al., 243–304. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Wieczorek, Sławomir. „O historii Opery Robotniczej w Krakowie (1954–1957)”. *Muzyka* 65, nr 3 (2020): 69–94. <https://doi.org/10.36744/m.569>.
- Woźniakowska, Anna. *Czy Kraków zasługuje na operę? 45-lecie Opery i Operetki w Krakowie*. Kraków: Opera i Operetka w Krakowie, 2000.

#### **SŁAWOMIR WIECZOREK**

muzykolog i kulturoznawca, pracuje jako adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się muzyką współczesną, historią muzyki XX wieku oraz historycznym pejzażem dźwiękowym. Redaktor pisma *Res Facta Nova*.