

Agnieszka Topolska

Problemy z Moniuszką – problemy z pamięcią?

Status kompozytora narodowego we współczesnej kulturze

Dotykanie zagadnienia narodowości w polskiej kulturze jest stąpieniem po cienkim lodzie. Katastrofa smoleńska i jej późniejsze konsekwencje dla polskiej polityki w drastyczny sposób odświeżyły romantyczną wizję polskości. Parafrazując Teodora Adorno, który pytał, czy możliwa jest literatura po Holokauście, można się dziś zastanawiać, w skromniejszym oczywiście zakresie, czy możliwa jest dyskusja o polskości po katastrofie smoleńskiej. W tym kontekście zbliżenie się do postaci i dzieła Stanisława Moniuszki w rozumieniu jego funkcjonowania w dzisiejszej kulturze może okazać się nie lada problemem. Trzeba bowiem na bok odsunąć wiele arbitralnie głoszonych sądów, wiele klasyfikacji i z dystansem przyjrzeć się problemowi.

Punktem wyjścia do rozważań niech będzie pytanie: któż nie kojarzy nazwiska tego kompozytora? Kto nie spotkał się z nim choćby na szkolnych lekcjach muzyki, gdzie obok Fryderyka Chopina to właśnie on przywoływany był jako czołowy reprezentant muzyki polskiej? Moniuszkę kojarzą prawie wszyscy – i ci, którzy z muzyką związali się zawodowo, i ci, dla których kultura jest generatorem zbyt dużych wydatków. Nie da się zaprzeczyć, że kompozytor na trwałe zadomowił się w polskiej kulturze postrzeganej jako narodowa, czego dowodem jest choćby wybór jego podobizny do umieszczenia na dawnym banknocie o nominale 100 000 zł. Ale jak pokazuje praktyka, obecność to trudna i niejednoznaczna. Z jednej strony sceny operowe zobligowane są do przywoływania jego dzieł, czym kultywują pamięć o ojcu polskiej opery narodowej, z drugiej kojarzy się Moniuszko z amatorskim muzykowaniem, akademiami szkolnymi, dalekimi od profesjonalnego wykonawstwa. Sami muzycy, zapytani o stosunek do twórczości tego kompozytora wypowiadają się niechętnie, akcentując niewspółmierność stawianych przez niego wykonawcom

wymagań do ostatecznego efektu artystycznego. Pobłażanie, z jakim wydają się odnosić do Moniuszki profesjonalści, potwierdza jeszcze opieszałość wydawnicza, zapóźnienia fonograficzne i brak fachowych opracowań muzykologicznych. Do dziś większość kompozycji Moniuszki spoczywa w rękopisach, a np. opera *Straszny dwór* wykonywana jest według redakcji Emila Młynarskiego z 1926 roku, pozostawiając oryginał nieznanym szerszej publiczności.

Za proces rozszczepienia obecności Moniuszki w kulturze na dwa niezazębiające się nurty (profesjonalny, realizowany w inscenizacjach operowych i amatorski, szkolno-edukacyjny) zdają się odpowiadać procesy społeczne. Twórczość Stanisława Moniuszki opisywana jest w polskiej kulturze prawie wyłącznie w ujęciu socjologicznym – konstatuje w swojej pracy Rafał Ciesielski, pisząc o literaturze Moniuszkowskiej, dla której centralnym i jedynym w zasadzie kryterium analizowania dzieł kompozytora jest społeczna rola twórcy. A zatem problem z Moniuszką to raczej problem z pamięcią zbiorową Polaków, ze zmieniającymi się na przestrzeni lat kontekstami społeczno-politycznymi i próbami nadążenia za nimi konstrukt wieszcz narodowego, jaki z Moniuszką złączony został w drugiej połowie XIX wieku.

Powstała wówczas koncepcja artysty jako wieszcz charakterystyczna jest dla polskiej recepcji idei romantycznych. W pierwszej kolejności ukonstytuowała się trójca literacka Mickiewicz – Słowacki – Krasiński, szybko jednak grono poszerzyło się o nazwiska przedstawicieli innych dziedzin sztuki. Grottger, Wyspiański, Chopin i wreszcie Moniuszko – tak w końcu XIX wieku prezentował się zestaw twórców, w postaciach których widzieć należało profetów, duchowych przewodników narodu, nauczycieli objaśniających teraźniejszość, ale i przewidujących przyszłe dzieje.

W postaci wieszcz przegląda się polska mentalność, której zarówno dwudziestowieczna, jak i dzisiejsza postać ufundowana jest w dużej mierze, co odśloniły ostatnie debaty toczące się w przestrzeni publicznej, na ideałach o rodowodzie romantycznym.

Zbiorowa pamięć zachowuje z przeszłości to, co potrzebne do określenia tożsamości. Jak zauważył klasyk badań nad pamięcią, Maurice Halbwachs,

„pamięć przekształca wydarzenia publiczne w doświadczenia osobiste”, co powoduje, że historia w ujęciu makro zaczyna sprzęgać się z mikrohistorią jednostki. Ujednocająca siatka retrospekcji daje członkom zbiorowości poczucie ciągłości i spokój wypływający z rozpoznania przestrzeni, z której przychodzimy. W komentarzach to też Halbwachsa Jeffrey Olick wspomina, że *collective memory* (w odróżnieniu od pamięci-agregatu wspomnień jednostkowych – *collected memory*) najpełniej manifestuje się w naszej umiejętności rozumienia/odczytywania mitologii, tradycji lub dziedzictwa¹. A w tych formach organizowania wspomnień ważną rolę odgrywają drogowskazy w postaci symboli dekodowanych przez wszystkich w ten sam sposób. „Wiedza o tym, czym byliśmy, potwierdza to, czym jesteśmy” – pisze David Lowenthal w pracy o znamienym tytule *The Past is a Foreign Country*². A zatem w celu nawiązania kontaktu z niedostępną, tajemniczą z dzisiejszej perspektywy przeszłością, która oddzieliła się od terażniejszości za sprawą wizji postępu i nowoczesności zrodzonych na fali rewolucji francuskiej, konieczne jest ustanowienie szczególnego rodzaju terytoriów – w nomenklaturze Pierre’a Nory zwanych miejscami pamięci (*lieux de memoire*) – które pomogłyby dzisiejszym formacjom społecznym w budowaniu swej narracji tożsamościowej.

Do miejsc pamięci należą zarówno obiekty fizyczne (archiwa, muzea, pomniki), jak i byty mentalne, wśród których znajduje się m.in. figura wieszczki narodowej. W tym rozumieniu nazwany jeszcze za życia tym mianem Moniuszko staje się wspólnotowym doświadczeniem Polaków. Zgodnie wykorzystywane przez instytucje (kulturalne, edukacyjne) formuły „ojca polskiej opery narodowej” i czołowego krzewiciela polskości w trudnych czasach zaborów sprawiają, że, trafiając do ogółu, Moniuszko staje się w tej postaci także częścią każdego jednostkowego pamiętania. I na odwrót – zasymilowana wiedza (pamięć) o wieszczu narodowym przekształca się na zasadzie porównywalności danych w doświadczenie grupowe.

¹ Zob. J. K. Olick, *Collective Memory: The Two Cultures*, [w:] “Sociological Theory” 17:3 November 1999, s. 333-348.

² D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 10.

Kontrowersje wokół Moniuszki i jego roli w polskiej kulturze, jakie przez szereg minionych lat towarzyszyły recepcji jego twórczości, wydają się znamienne dla polityki pamięci. Fakt odwoływania się zarówno zwolenników Moniuszki, jak i jego zdeklarowanych oponentów do kategorii społecznych powinności twórcy odśladania jednak siłę tego konstruktów. Zbiorowa pamięć zorientowana w drugiej połowie XIX wieku na tezę „pokrzepienia serc” zmagają się w późniejszych latach z duchowym dziedzictwem romantyzmu:

Kraszewski nakłaniał Moniuszkę, aby »zniżył się do ogółu i uczynił łatwym«. O to »zniżenie« następnego pokolenia miały do Moniuszki największą pretensję. Sikorski nazwał go twórcą opery narodowej, Chybiński po latach odebrał mu ten tytuł, Wrocki ogłosił go »księciem« a Hulewicz »królem« pieśni polskiej, Mieczysław Karłowicz odmówił utworom wokalnemu Moniuszki głębszej wartości; Jachimecki uznał go par excellence za narodowego, Kisielewski zakwestionował istnienie pierwiastka polskiego w jego muzyce³.

Cała dyskusja nad funkcją Moniuszki w kulturze zdaje się toczyć wokół centralnego zagadnienia, jakim jest wychowawczy charakter jego dzieł. Czy to apologeta, czy przeciwnicy toczą spór, odwołując się w swoich argumentacjach do zadań edukatorskich twórcy.

Dydaktyzm dzieł tego kompozytora, który *Halką* miał, zdaniem komentatorów jego twórczości, uczyć sprawiedliwości społecznej, a *Strasznym dworem* cucić ogłuszony niepowodzeniem kolejnego zbrojnego zrywu naród odcisnął piętno na całej późniejszej obecności tego twórcy w polskiej kulturze. Dzisiejszy stan zdaje się być pokłosiem postaw wylansowanych ponad sto pięćdziesiąt lat temu.

Program dydaktyczny, jaki widziało w twórczości Moniuszki kolejne pokolenie recenzentów i badaczy, widoczny jest i dziś m.in. w ofercie edukacyjnej szkół. Ten sposób przedstawienia oddziałuje też, jak się wydaje, na styl publikacji dla dorosłych. W tekstach przeznaczonych dla przeciętnych odbiorców, które stały się nieodłączną częścią skierowanego do narodu programu wychowawczego doby socrealizmu, przybiera Moniuszko postać miłego, poczciwego „swojaka”, w którego imieniu muszą mówić inni.

³ T. Kaczyński, *Miejsce Moniuszki*, [w:] „Ruch Muzyczny” 1961 nr 6, s. 9.

Reminiscencją tej odsłony polityki kulturalnej PRL zdaje się być dzisiejsza obecność kompozytora nie tylko w rejonach sztuki wysokiej, ale też, i być może przede wszystkim, w kulturze popularnej.

Jednym z inteligentniejszych przedstawień Moniuszki w tej odmianie kultury jest kabaretowe wcielenie spotkania kompozytora z rosyjskim cenzorem. Wizytę Moniuszki w urzędzie cenzury opracował dla kabaretu Qui Pro Quo Julian Tuwim w skeczu *Chytry naród. Scena historyczna*⁴, który po latach został przypomniany przez Kabaret „Dudek” pod zmienioną nazwą: *Moniuszko u carskiego cenzora*. Faktem jest, że zarówno kunszt aktorski i talent parodystyczny Edwarda Dziewońskiego i Wiesława Michnikowskiego, jak i przede wszystkim przenikliwość Tuwimowskiego żartu wraz z całym jego warszatem satyryka pozwoliły na sprytną i mądrą grę z tradycją.

Udanym mariażem kultury popularnej ze sztuką wysoką okazała się również działalność duetu fortepianowego Marka Tomaszewskiego i Wacława Kisielewskiego znanego pod nazwą Marek i Wacek. Wśród licznych aranżacji na dwa fortepiany znalazła się także i Moniuszkowska *Prząśniczka*, która po raz pierwszy pojawiła się w innym niż klasyczne opracowaniu. Mówił w wywiadzie Marek Kisielewski:

Przeplataliśmy klasykę z przebojem. Zmienialiśmy rytm, tonację. To była zabawa. Nikt tak wtedy nie grał. Dzisiaj – kiedy zasadą jest mieszanie wszystkich stylów i brak w tym jakichkolwiek zasad – brzmi to pocziwie. Ale wtedy naprawdę nie mieliśmy konkurencji⁵.

Co do artystycznej wartości wybieranych kompozycji muzycy mieli jednak specyficzny stosunek:

I co graliście?

- "Prząśniczkę" Moniuszki, dwufortepianowe opracowanie jakiejś włoskiej piosenki, która wygrała Eurowizję. Kawalek z "Cyrulika sewilskiego". Do tego "Oczy czornyje", które długo były naszym hitem, "Gdy mi ciebie zabraknie". No i "Pust' wsiegda budiet solnce"

⁴ J. Tuwim, *Cyganka oraz inne satyry i humoreski prozą, teksty kabaretowe i aforyzmy*, Warszawa 2011.

⁵ G. Sroczyński, *Marek o Wacku*, [w:] „Gazeta Wyborcza” 27.03.2011, http://wyborcza.pl/1,76842,9309761,Marek_o_Wacku.html (wejście: 14.04.2012).

(śmiech).

Kicz.

- Zgoda. Czerpaliśmy inspiracje z tego, co wówczas było tutaj dostępne. A dostępne były głównie rzeczy kiczowate. I zaściankowe. Przecież do Polski nie docierało prawie nic z Zachodu. Irena Santor, Halina Kunicka i kabaret Pinezka - taka była cała rozrywka. Nie mogliśmy bawić się na fortepianach innymi kawalkami, bo ich po prostu nie znaliśmy⁶.

Duży jednak wpływ na dzisiejszy wizerunek Moniuszki w kulturze mają przedstawienia nieprofesjonalne, banalizujące, nadmiernie upraszczające. Powszechnie rozpoznawalne fragmenty twórczości, jak wspomniana już pieśń *Prząśniczka*, przybierały swe niekiedy wręcz karykaturalne postaci w gatunkach przeznaczonych do najmniej wymagających odbiorców. Trudno odmówić im ambicji popularyzatorskich, jednak zarówno poziom koncepcyjny, jak i wykonawczy bazować ma, według założeń, na gustach masowych. Pojawia się więc Moniuszko w dokonaniach artystów nurtu disco polo i piosenki biesiadnej, sięgnęła do niego i Shazza, i zespół Zayazd. Obecność *Prząśniczki* w repertuarze tej ostatniej grupy znacząca jest zwłaszcza, jeśli weźmie się pod uwagę profil ideowy formacji. Już same tytuły trzech albumów wydanych przez Zayazd wyraźnie wskazują na linię interpretacyjną, w ramach której należy patrzeć na zgromadzony tam repertuar. *Patriotyzm – ballady*, *Katyń 1940 – Ostatni list* i *Zayazd u mistrza Adama* odwołują się do patriotyzmu rewolucyjnego fundowanego na romantycznej kanwie, określającego tożsamość przez negatywne przykłady narodowych porażek i nadziei na przyszłość spowitej w ideę mesjanistyczną. W opracowaniu muzycznym trudno jednak szukać nawiązań do romantycznych idei natchnionego twórcy. Wykorzystanie elementów muzyki country czy praktyki wykonawczej muzyków góralskich to prosty pomysł dialogujący ze stereotypem przeciętnego współczesnego Polaka, który muzykuje wyłącznie podczas imienin i ognisk.

Rykoszetem wraca dziś postulat Jozefa Ignacego Kraszewskiego, który zarzucał Moniuszce zbytnią komplikację pieśni i zalecał, by kolejne zeszyty

⁶ Ibidem.

Śpiewników domowych były przystosowane do gustu i możliwości wykonawczych zwyczajnych odbiorców:

Prosilibyśmy tylko szanownego kompozytora, aby mając wzgląd na przyszłą i pożądaną popularność swych śpiewów, uczynił je o ile możliwości przystępnymi dla ogółu, u nas mało usposobionego i niechętnie walczącego z najmniejszą trudnością. (...) Dlatego też prosimy p. Moniuszki [sic!], aby się zniżył do pojęcia ogółu i uczynił łatwym. Stopniowo, później, będzie się mógł, oswoiwszy swych czytelników, podnieść do trudniejszych kompozycji⁷.

Dzisiejsza praktyka odbija refleksy tamtych postulatów. Moniuszkę wykonywano jeszcze za życia kompozytora w dużej mierze siłami amatorskimi. Śpiewali jego pieśni studenci Instytutu Muzycznego w Warszawie, szansą na popularyzację tego repertuaru były też organizowane przez samego Moniuszkę koncerty towarzystw śpiewaczych, w skład których wchodziłi zwykle amatorzy melomani. W późniejszym czasie włączenie jego pieśni do repertuaru uważali za punkt honoru zwolennicy krzewienia polskości na terenach przyłączonych do Rzeczypospolitej. Wymownym tego przykładem jest VI Ogólnos Śląski Zjazd Kół Śpiewaczych w Katowicach w 1930 roku, podczas którego odsłonięty został pomnik kompozytora na placu Karola Miarki przy wtórze wielotysięcznego chóru połączonych kół śpiewaczych ze Śląska.

Na amatorską praktykę wykonywania dzieł Moniuszki narzekali i recenzenci, i autorzy pism o ambicjach naukowych. Bohdan Pociąg pisał o sztampie i szablonowości, postulując zerwanie z tradycją złych, czytankowych wykonań. Wtórował mu Tadeusz Kaczyński, mówiąc o niemożności fachowej oceny wartości dzieł, jeżeli słuchacz zmuszony będzie koncentrować się na niedostatkach wykonania⁸.

Optymizmem napawa troska o jakość, która przyświecała wieloletnim staraniom sopranistki i późniejszego reżysera operowego, Marii Fołtyn. Wiele lat poświęciła ona propagowaniu twórczości Moniuszki poza granicami Polski. Wystawiała *Halkę* i *Straszny dwór* w Europie, Ameryce i Azji, w Meksyku,

⁷ J. I. Kraszewski, *Rozmaitości. Listy do Wydawcy Tygodnika. List X.*, [w:] „Tygodnik Petersburski” 1842 nr 73, s. 497-498.

⁸ Zob. B. Pociąg, *Rewelacje Moniuszkowskie w warszawskim Teatrze Wielkim*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1963 nr 29, s. 4; T. Kaczyński, *Moniuszko nieznany*, [w:] „Tygodnik Kulturalny” 1969 nr 37, s. 8.

Brazylii, Japonii czy na Kubie. Jej dziełem były Festiwale Moniuszkowskie w Kudowie-Zdroju i największe przedsięwzięcie – Międzynarodowy Konkurs Wokalny im. Stanisława Moniuszki, który od 1992 roku odbywa się co trzy lata w Warszawie.

Wśród laureatów dotychczasowych edycji konkursu znajduje się wielu docenionych potem na świecie śpiewaków, m.in. polska sopranistka, Aleksandra Kurzak (I nagroda na III Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Stanisława Moniuszki, 1998), o którą dziś zabiegają najlepsze sceny świata: Metropolitan Opera, Covent Garden, La Scala. Artystka nie zapomina o swoich muzycznych korzeniach, czego dowodem jest aria Hanny ze *Straszego dworu* („Do grobu trwać w bezzennym stanie...”) umieszczona na najnowszej płycie artystki wydanej dla wytwórni Decca pt. *Gioia!* Takie przykłady pokazują, że Moniuszkę można wykonywać bez kompleksów i konieczności sięgania po filtr romantyczny. Moniuszko może, dzięki takiemu podejściu, funkcjonować jako jeden z wielu europejskich twórców muzyki operowej, a wprowadzanie go wstępem uzasadniającym obecność w kulturze z racji pozamuzycznych walorów dzieł wydaje się czynnością zbędną.

Kulturowa egzystencja Stanisława Moniuszki przebiega obecnie koślawo i wyboiście. Dawne ustawowe pielęgnowanie związanych z kompozytorem rocznic odeszło w zapomnienie, ciężar pamięci przejęły instytucje i organizacje, które na własną rękę i według własnych pomysłów starają się bądź odświeżać pamięć o Moniuszce, bądź świadomie spychają go do lamusa. Dzisiejsza zbiorowa pamięć Polaków jest w tym konkretnym punkcie wielowariantowa, nieustabilizowana. Próbuje radzić sobie ze dziedzictwem wcześniejszych epok, usiłuje znaleźć na Moniuszkę sposób. Obok praktyki wynikającej z działalności statutowej teatrów operowych pojawiają się próby podjęcia tematu na świeżo, bez dotychczasowych obciążeń semantycznych. Niezależnie wyrastają jednak również przedstawienia banalizujące całe zagadnienie Moniuszki w kulturze. Spotykamy postawy aktualizujące dawne, romantyczne jeszcze wyobrażenie Moniuszki jako wieszczki narodowej, świadomego różnic klasowych społecznika działającego według programu wychowawczego. Kontynuacją tej drogi jest akcja społeczna Polak Wszech Czasów zrealizowana przez grupę Oko

i Ucho, w której Moniuszkę przypomina narodowi polska śpiewaczka, Jadwiga Rappe.

Fragment dziecięcego wiersza autorstwa Wandy Chotomskiej może być w kontekście niniejszego tekstu odczytany dwojako. Z jednej strony stanowi świadectwo obecności Moniuszki w kulturze, a dokładnie w tej jej części, która przeznaczona jest dla najmłodszych. Pełni rolę kolejnego gestu „odpominania” kompozytora, z drugiej może być także odczytany jako głos w dyskusji o dzisiejszym statusie kompozytora narodowego. Niech posłuży w tym miejscu za puentę, otwierającą być może kolejne drzwi w diagnozie problemu, jaki z Moniuszką ma współczesna kultura:

DWAJ PANOWIE

Rozmawiają przed Teatrem pan Moniuszko z Bogusławskim:

- Co dziś grają, proszę pana? Czy pan słyszy te oklaski?
- Ma pan program? – Nie, niestety, i muzyki też nie słyszę...
- Będę musiał zejść z pomnika, żeby spojrzeć na afisze.

- **Zejść z pomnika nie wypada, drogi panie Stanisławie, jak zobaczą pusty pomnik, raban zrobi się w Warszawie.**
- (...)