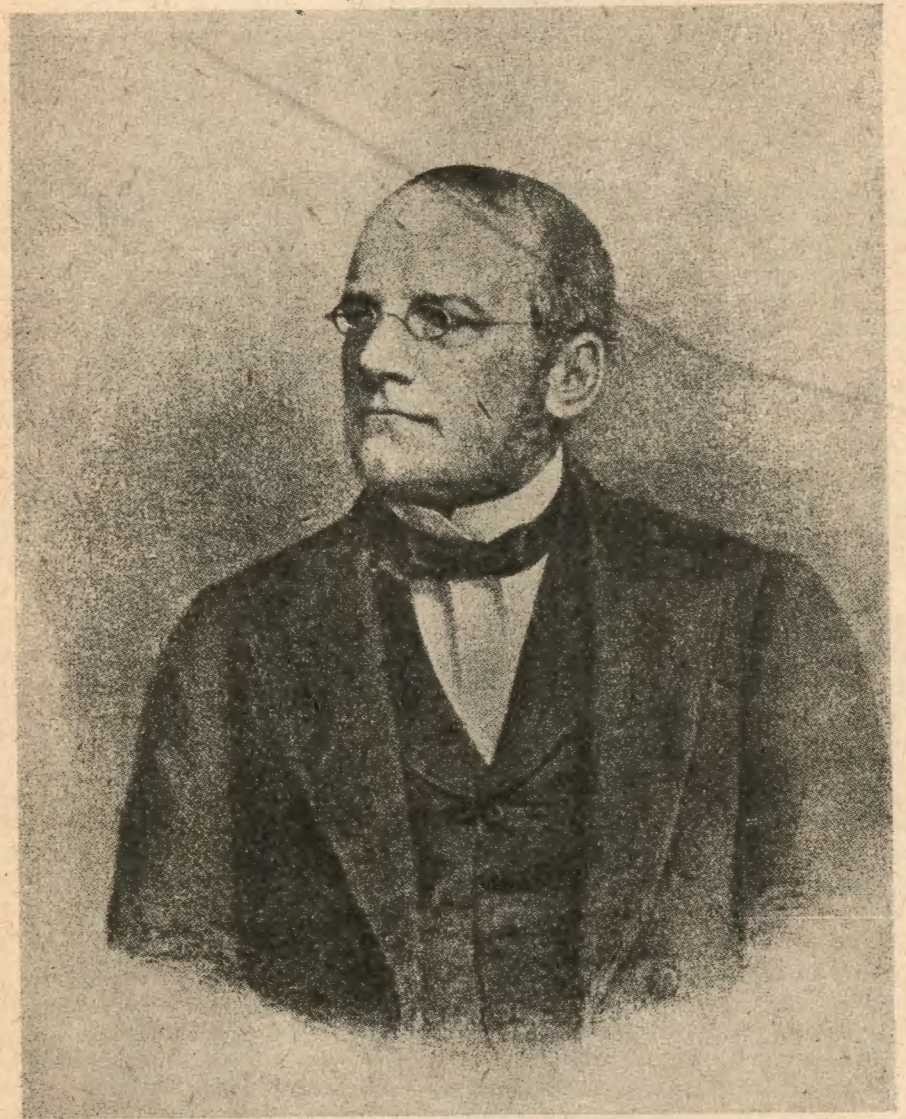


PANSTWOWA
OPERA
W WARSZAWIE
1953

STANISŁAW MONIUSZKO

H A L K A

PREMIERA
31.V.1953 r.



STANISŁAW MONIUSZKO

Na nowej scenie i w pięknie przebudowanej sali teatralnej Opera Warszawska wystawia „Halke” Stanisława Moniuszki, wznawiając przerwana prawie od roku działalność artystyczną. Niewątpliwie fakt ten zanotuje przyszły kronikarz życia muzycznego Stolicy, jako doniosłe wydarzenie kulturalne. Bowiem w dziejach warszawskich reprezentacji „Halke” obecne wznowienie naszej narodowej opery upamiętni się zarówno przez świetne ramy teatralne w jakich się ukaże, jak i dzięki odkrywczej inscenizacji, przywracającej dziełu jego pełny wyraz artystyczny i ideologiczny.

Decyzji Ministra Kultury i Sztuki, popartej specjalną Uchwałą Rządu zawdzięczamy przekształcenie tymczasowej siedziby Państwowej Opery w nowoczesny teatr muzyczny. Przy dawnej sali „Roma” dobudowano wielką scenę, wyposażoną w najnowocześniejsze urządzenia mechaniczne i oświetleniowe, a widowni nadano architektonicznie estetyczny kształt wnętrza teatralnego, osiągając zarazem korzystne warunki akustyki i widzialności ze wszystkich miejsc. Definitywnie zakończony został kilkuletni stan prowizorycznych adaptacji „Romy” do potrzeb produkcji operowej, powstał nowy warsztat teatralny, umożliwiający pełną realizację artystyczną repertuaru operowego i baletowego.

Wysiłek, jaki robotnicy, majstrowie, technicy, inżynierowie i projektanci włożyli w trudne dzieło tej przebudowy, a przede wszystkim pomysłny wynik ich żarliwego uporu w rozwiązaniu skomplikowanych zagadnień technicznych stanowią jeszcze jeden przykład zwycięskich osiągnięć dzielnych budowniczych socjalistycznej Warszawy. Ze szczególnym uznaniem i z radosną dumą należy podkreślić, że wszystkie tak różnoordne elementy budowy i jej urządzeń, rozwiązanie architektoniczne widowni i jej wyposażenie są dziełem wyłącznie polskich projektodawców, dowodem pomysłowości i wysokiej fachowości wszystkich wykonawców, świadczą o sprawności naszych zakładów przemysłowych, o wspaniałym rozwoju racjonalizacji i technicznym postępie. Staliśmy się w dziedzinie teatralnego budownictwa samowystarczalni, a nowa scena Opery Warszawskiej stanowić będzie niewątpliwie ciekawe źródło cennych doświadczeń dla następnych zamierzeń inwestycyjnych tego typu.

Oddane do użytku Opery nowa scena i widownia są najważniejszymi członami przebudowy „Romy”. Jednakże pełne przeobrażenie gmachu do potrzeb teatralnych nastąpi w dwóch dalszych jeszcze etapach, z których najbliższy obejmie dobudowanie zaplecza zascenicznego dla pomieszczenia warsztatów technicznych, garderób dla artystów oraz sal do ćwiczeń i prób. Ostatnia zaś faza przewiduje reprezentacyjne kuluary dla publiczności, obszerny dostęp do sali widowiskowej i obramowanie całego gmachu fasadą zewnętrzną. Wtedy też nastąpi moment powiązania wszystkich nowo zbudowanych elementów w organiczną całość architektoniczną, urbanistyczną i w rezultacie Warszawie przybędzie nowy gmach teatralny, który obok właściwej siedziby Opery w przyszłym odbudowanym Teatrze Wielkim służyć będzie upowszechnieniu kultury muzycznej w Stolicy.

Opera jako najskuteczniejszy instrument tego upowszechnienia cieszy się w Polsce Ludowej tak żywiołowym zainteresowaniem najszerszych warstw społeczeństwa, że konieczność stworzenia odpowiednich warunków dla rozwoju sztuki operowej szczególnie w Stolicy, uznano za jeden z ważnych postulatów naszej ofensywy kulturalnej. Ponieważ w dotychczasowych ciasnych przestrzeniach i niepomyślnych akustycznie warunkach „Romy” możliwości odtwórcze były nader ograniczone, przeto nie mógł dłużej trwać stan prowizorycznych produkcji operowych. Ponadto zwyciężył słuszny pogląd, że dla przyszłej wielkiej sceny na Placu Teatralnym należy już teraz przygotować kadry artystyczne i techniczne, co bez stworzenia odpowiedniego, pełnego warsztatu teatralnego nie będzie możliwe. To też bezsporną jest celowość dokonanej wielkiej przebudowy obecnej siedziby Państwowej Opery i mądrze przewidująca odważna inicjatywa i decyzja realizacji tej inwestycji.

Jakże szerokie i wymaganiom nowoczesnego teatru odpowiadające perspektywy artystyczne otworzyły się teraz przed zespołem Opery Warszawskiej, który dumny i uradowany z otrzymanego daru wkracza w nowy etap swej pracy ożywiony uczuciem głębokiej wdzięczności dla Rządu Polski Ludowej, realizującego konsekwentnie program rozbudowy życia kulturalnego w naszej Ojczyźnie, zgodnie ze wskazaniami Partii i w myśl Wielkiej Karty naszej Konstytucji.

Zdajemy sobie sprawę z odpowiedzialności społecznej za wyniki wychowawcze naszych wysiłków artystycznych, z obowiązkiem twórczego współdziałania w kształtowaniu nowego człowieka socjalistycznej wspólnoty. Dążąc do tego zaszczytnego celu musimy wyżyć wszystkie siły w walce o zdobycie najwyższego poziomu naszej sztuki odtwórczej, musimy mówić prawdę o życiu, jego pięknie i bogactwie, odszukać ją w arcydziełach literatury operowej, aby przemówiły one ze sceny całą siłą swoich wartości artystycznych i ideowych.

Oznacza to przewyciężenie dawnych nawyków łatwego popisu, wzbudzającego może niekiedy i podziw słuchacza, lecz pozbawiającego go głębszych ludzkich przeżyć.

Zapowiedzią tak pojętej drogi artystycznej, po której odtąd pragniemy kroczyć w realizacji naszego programu repertuarowego jest pierwsza premiera na naszej nowej scenie: „Halka” Moniuszki w opracowaniu dramaturgicznym Leona Schillera. Dotychczasowe inscenizacje arcydzieła moniuszkowskiego, tak liczne na przestrzeni blisko stu lat od dnia warszawskiej prapremiery spopularyzowały wprawdzie przepiękną muzykę i barwne tańce opery, lecz nurt społeczny dramatu „Halki”, rewolucyjne oblicze konfliktu klasowego tej, na tle swego czasu zupełnie wyjątkowej akcji operowej nie zostały w tych przedstawieniach uwypuklone i w ten sposób zagubiono istotny sens dzieła.

Leonowi Schillerowi zawdzięczamy zdecydowany odwrót od tradycyjnego szablonu w interpretacji „Halki”. Z żarliwą sumiennością badacza i z pasją prawdziwego człowieka teatru zagłębił się nasz teatrolog w studium partytury Moniuszki. Odkrył w niej dramat, dramatyczny, zadziwiający wspaniałą konsekwencją budowy, nieodpartą logiką akcji dramatycznej i kongregacją muzyki ze słowem, które stawiają „Halkę” w rzędzie najwybitniejszych dzieł literatury operowej. Jedynym dążeniem Schillera jako inscenizatora „Halki” jest ukazanie dzieła z najzupełniejszą wiernością oryginału, wydobywanie prawdy dramaturgicznej bez jakichkolwiek retuszów interpretacyjnych zarówno w muzyce jak w słowie, a rezultat tak wnikliwego odczytania dzieła zniewala odkrywczą siłą wyrazu scenicznego i wymowa społeczna wstrząsającego dramatu.

Jak wiadomo, przełomem w kierunku właściwego interpretowania „Halki” w myśl tych wytycznych inscenizacyjnych było wznowienie tej Opery w Poznaniu przed kilku laty, niemal równocześnie z podobnie realistyczną interpretacją „Halki” w Operze Moskiewskiej. Odtąd „Halka” przeżywa swój renesans na scenach wielu krajów europejskich. W inscenizacji Schillerowskiej ukazała się nasza narodowa opera w Pradze, Budapeszcie, w Helsinkach i ostatnio w Berlinie.

Nie jest zadaniem łatwym dopracowywanie się nowych wartości odtwórczych w wystawieniu dzieł muzyczno-scenicznych, bo kształtowanie stylu realizmu socjalistycznego, stylu nie podyktowanego żadnymi gotowymi receptami wykonawczymi, oznacza dogłębne poznanie i zrozumienie ideologiczne danego utworu, oznacza śmiałość decyzji we właściwym doborze środków wyrazu, zgodnych z prawdą historyczną i społeczną w jakiej dzieło powstało.

Jesteśmy jednak przeświadczeni, że w trudzie tak pojętej pracy artystycznej, której pierwszym przykładem na nowej scenie Opery Warszawskiej jest obecna inscenizacja „Halki”, znajdziemy nową drogę twórczych realizacji przywracających Operze nieodpartą siłę oddziaływania na najszersze masy społeczeństwa, któremu mamy szczęście i zaszczyt służyć dla dobra kultury muzycznej w naszej rozkwitającej Ojczyźnie Ludowej.

ZYGMUNT LATOSZEWSKI

STANISŁAW MONIUSZKO

(1819 — 1872)

Urodził się w r. 1819 w Ubielu, w Mińszczyźnie. Od lat dziecięcych miał styczność z ludem wiejskim, poznał dobrze jego obyczaje, jego pieśni, poezję i jego niedolę. Na kształtowanie się jego idealów młodzieńczych wpływ miał raczej jeden ze stryjów niż rodzice. Stryj Dominik, wychowanek Uniwersytetu Wileńskiego z epoki jego rozkwitu, wyznawał poglądy radykalno-demokratyczne. „W swych rozległych dobrach, zostawiwszy sobie niewielki folwark, oprócz wiosek potworzył jeszcze kolonie, zaprowadził zamiast pańszczyzny nieuciążliwe czynsze, przeznaczone na utrzymanie szkółek i niezbędną pomoc jej potrzebującym; zostawił samym włościanom rządy i sądy nad sobą, zakazując tylko kary cielesnej jako ubliżającej godności człowieka. Dobra te przez dłuższy czas odznaczały się dobrobytem i wyższą oświatą włościan”. *



Dom rodzinny Moniuszki w Ubielu

* B. Limanowski: *Historia demokracji polskiej*. W-wa 1946. T. I. s. 163.

Wychowania ideowego dopełniły czasy burzliwe, stanowiące tło młodzieńczej twórczości Moniuszki: konarszczyzna, przenikająca do kraju akcja wyzwoleniecko-społeczna lewicy emigracyjnej, w epoce poprzedzającej *Halke* — powstanie Ściegiennego, heroiczna działalność Edwarda Dembowskiego, bunty chłopskie w Galicji.

Naukę muzyki rozpoczyna Moniuszko już w pierwszych latach szkolnych, w Mińsku, później w Warszawie i znowu w Mińsku. Ujawnia wszechstronne zainteresowanie formami kompozycji muzycznej, najsilniej wszakże zdają się pociągać go pieśniarstwo oraz różnorodne odmiany muzyki scenicznej, w których to dziedzinach zasłynie później jako mistrz niezrównany i najwybitniejszy kompozytor polski. Że poważnie cenił masę społeczną teatru, że teatr nie był dla niego tylko środkiem delectacji artystycznej lub bezduszną zabawą, dowodem jest fakt; iż w 17 roku życia przetłumaczył rewolucyjno-romantyczny dramat K. Delavigne'a *Paris*, pragnąc go prawdopodobnie zażytkować jako libretto do opery. Mając lat 18 wyjeżdża na studia muzyczne do Berlina. Odbywa je sumiennie w „Sing-akademie” pod kierunkiem wytrawnego praktyka C. F. Rungenhagena.

Dał się niemieckiemu światu muzycznemu poznać jako kompozytor niebanalnych pieśni, a przede wszystkim nasłuchiwał się koncertów symfonicznych i oper w wykonaniu, o jakim w Wilnie czy w Mińsku marzyć nie było można. Po trzech latach wrócił do kraju i tu zaczęła się jego długotrwała niedola, której osłoda była tylko nie opuszczająca go ani na chwilę pasja twórcza i zawzięta praca nad doskonaleniem swej sztuki, uparte dążenie do znalezienia własnej drogi, drogi wiodącej do celu, jaki sobie zakresił. Że celem tym była praca dla dobra Ojczyzny i Ludu, dziś chyba już nie ulega wątpliwości.

Wiemy, jak szła mu niełatwo w tych czasach ponurych, w nieszczęśliwym, politycznie zacofanym, skazanym na ciemnotę kraju. Straszliwa prawda kryje się w słowach W. Każyńskiego, który tak się nad losem muzyka żyjącego na polskim partykularzu żalił: „Moniuszko jest prawdziwym artystą, żyje jedynie dla swojej sztuki... Jaka szkoda, że z takim talentem nie mieszka gdzie w stolicy, na obszerniejszym polu do działania... Muzycy i malarze powinni być wszędzie, słyszeć i widzieć wszystko, widzieć naczynie postępu sztuki europejskiej. Czymże jest malarz bez galerii obrazów i bez natury — czym będzie kompozytor dramatyczny, nie słysząc wielkich śpiewaków, wielkiej orkiestry?... Moniuszko nie ma dziś w Wilnie żadnej egzystencji artystycznej, żadnego nawet dla ucha pokarmu — człowiek ten, w naszym niemuzykalnym Wilnie zakopany, wygląda jak brylant rzucony na polu między chwasty, które blask jego przechodniom pokrywają.”

A jednak Moniuszko nie daje się pożyć troskom, z wiarą w siłę swego talentu i pożyteczność swojej sztuki zaprawia się do większych kompozycji operowych, pisząc dla sceny wileńskiej i mińskiej miniaturowe śpiewo-gry i komedio-opery (*Nocleg w Apenninach*, *Nowy Don Kiszot*, *Ideal*, *Loteria*, *Karmaniol*) lub ilustracje muzyczne do wciąż jeszcze modnych melodramatów (*Kasper Hauser*). Pracuje też wytrwale nad zakrojonym na wielką skalę cyklem pieśni, nad śpiewnikiem domowym, mającym mu przynieść sławę polskiego Schuberta czy Loewego, słuszniej — lirnika rodzimego. W zbiorze tym, obejmującym z górą 250 śpiewów własnych, choć na temacie obcych słów osnutych wypowiedzi lirycznych zawarł kompozytor utwory dla użytku drobnej szlachty, pracującego mieszczaństwa, a może i chat wiejskich przeznaczone. Złożył w nich hold najpiękniejszemu tradycjom pieśniarstwa staropolskiego i pieśni gminnej, wielkiej poezji i na ogół szczęśliwie dobieranym wierszom pomniejszych pisarzy, którzy jednak umieli przemawiać do umysłów i serc szerokich warstw społeczeństwa. Ewentualne niedostatki treściowe

i formalne kanwy słownej wynagradzał (jak to również czynił w swych operach) przebogatą inwencją melodyczną, mistrzowską w swej prostocie, lecz niejednokrotnie zadziwiająco śmiało na owe czasy modulacjami, szatą harmoniczną, przede wszystkim jednak tym, co tak bardzo w jego twórczości operowej cenimy, niezrównanym wycuciem ekspresji dramatycznej i efektu wykonawczego. Umiał również blahym na pozór utworom nadawać środkami czysto muzycznymi głębsze znaczenie ideologiczne — powiedzmy wprost: społeczne i polityczne (*Maciek, Stary kapral, Pieśń wojenna*). Przez całe niemal życie układany pieśnioksiąg odegrał w latach niewoli nieminiejszą rolę narodowo-wychowawczą, niż *Śpiewy historyczne* Niemcewicza, a później *Pan Tadeusz*. Jak wielką wagę przywiązywał Moniuszko do polskości, co więcej, do ludowości (w dzisiejszym rozumieniu) swej muzyki, dowodem jego wyznanie wiary złożone w prospekcie do *Śpiewnika domowego*.

„Od czasu, jak w Europie cywilizowanej zaczęto z wyższego stanowiska zapatrywać się na muzykę i oceniać ją nie tylko jako język oddający myśl pewną, uczucie, namiętność, malujący rozmaite fenomena w świecie fizycznym, ale jeszcze jako wyraz pewnej miejscowości, charakteru narodowego ludów, ich zabaw, obrzędów, zwyczajów itp., celniejsi artyści zaczęli otwierać i wydobywać tę niewyczerpaną harmonii kopalnię. Poeci, rozważając piosenki samorodne ludu, głębocy krytycy wyprowadzają z tego źródła ciekawe, trafne i częstokroć nader podobne do prawdy wnioski, którymi się badania historyczne i dociekania filozofów zasilają.

Ale muzyka, odbijając od brzegu tej przystani na niezmierny ocean, czyni coraz nowe odkrycia, wzmagając się i dziedzinę swoją coraz nowszymi wzbogacając... Przejęci tym duchem genialni artyści potworzyli nieśmiertelne arcydzieła, wielkie opery, kantaty itd.“

Postawiwszy sobie za wzór takie właśnie „nieśmiertelne arcydzieła“, postanowił Moniuszko dać swemu narodowi pieśni, kantaty i opery z ducha polskiego ludu zrodzone, samorodną twórczość jego artystycznie przekształcającą, jego pożytek mającą na względzie.

Cel ten, jak dziś stwierdzamy, osiągnął w całej pełni, zasługując się nie tylko współczesnemu pokoleniu, ale i potomności. Pragnąc wydostać się z parafianstwy wileńskiej i mińskiej, dać się poznać stolicy, a przede wszystkim nawiązać kontakt z rzetelnymi muzykami, krytykami i literatami, których jako librecistów do planowanych przez się oper gwałtownie potrzebuje — wyjeżdża w r. 1846 do Warszawy. Tam, pomimo nieprzyjaznej dla twórczości rodzimej koniunktury, udaje mu się wystawić jednoaktową fraszkę muzyczną *Loterię*, której libretta nie ocaliła świetna obsada z Troszlem, Żółkowskim i Pauliną Rivoli na czele, a której muzyka wszakże nie najgorzej została oceniona.

Wyprawa warszawska przyniosła biednemu muzykowi bądź co bądź jedną korzyść: nawiązanie stosunków z poetą rewolucyjnym Włodzimierzem Wolskim, przyszłym librecistą *Halki* i *Hrabiny*.

Jest rzeczą dla Moniuszki znamioną, że po treść do swej pierwszej wielkiej opery w pamiętnym roku 1846, w roku buntu chłopskiego i powstania organizowanego przez postępową inteligencję szlachecką zgłosił się do namiętnego rzecznika sprawy ludowej a nie do kogoś z potężnego obozu reakcyjnej, oportunistycznej lub wręcz serwilistycznej literatury, co mogło przecie zapewnić artystycznemu zamierzeniu rychlejszą i powodzeniem kasowym uwieńczoną realizację. Miał właśnie wtedy Wolski w tece niezwykle

śmiały, antyszlachecki, pełen niebывale ostrych inwektyw, skierowanych przeciw klasie uciskającej, na tle niedoli chłopstwa pańszczyźnianego osnuty poemat pt. *Halka*. Jak się dziś dowiadujemy z odnalezionego rękopisu, opatrzonego dezaprobatą cenzury rosyjskiej, utwór ten wielce różnił się pod względem fabularnym od swej dramatycznej przeróbki, w sposób o wiele drastyczniejszy, może nawet „dziko“ romantyczny czy melodramatyczny przedstawiał krzywdę chłopską, tchnął jednak tą samą ideologią wyzwoleniecko-społeczną, ujawniał tę samą humanistyczną postawę, jaka zadecydowała o trwałej wartości opery Moniuszki.

Moniuszko dał się porwać temu tematowi, a choć niejedno w nim ze względów scenicznych, zwłaszcza zaś cenzuralnych, musiało ulec złagodzeniu, strona muzyczna wypełniła wszystkie niedomówienia, wydobywając nurt rewolucyjny ukryty w niewinnych na pozór scenach szlacheckich i ludowych, pierwsze traktując ironicznie i satyrycznie, drugie z głębokim współczuciem nie cofającym się przed patosem, nie gardzącym przejrzystymi alegoriami i symbolami. Powstało dzieło pod względem doskonałego zharmonizowania składników ideowych z formalnymi niewiele równych sobie znajdujące w światowej literaturze muzyczno-teatralnej.

Nikt się oczywiście do jego realizacji scenicznej nie kwapił. Wystawił je tedy Moniuszko siłami amatorskimi w Wilnie na estradzie koncertowej, bez dekoracji i bez kostiumów, dnia 1 stycznia 1848 r.

Tak więc idea polskiej opery rewolucyjnej, poczęta w atmosferze walk o wyzwolenie ludu, obiekta się w ciału wówczas, gdy pożar tych walk, pod sztandarami demokracji międzynarodowej prowadzonych, objął całą Europę, gdy na horyzoncie politycznym zacierwienił się brzask komunizmu — manifest proletariacki Marksa i Engelsa.

Równe dziesięć lat trwały starania, by dostało się na scenę stołeczną dzieło, które miało zdystansować i na długi czas pograżyć w niepamięci wszystek polski dorobek operowy, poczciwe trudy Kamińskiego, Stefaniego i Kurpińskiego, dzieło, które gdyby w Niemczech, we Włoszech lub Francji powstało, może by i w doskonalszym ukazało się kształcie, a z pewnością ideą swą poruszyłoby widownie rewolucyjne nastrojonego mieszczaństwa owej doby, stanowiąc ważną datę w dziejach wyzwajającego się z szablów igraszek wokalnych dramatu muzycznego.

Zanim doszło do premiery warszawskiej *Halki*, pracował Moniuszko nad *Drugim...*, *Trzecim...* i *Czwartym śpiewnikiem domowym*, w którym znalazły się takie klejnoty pieśniarstwa naszego, jak *Magda karczmarka*, piosenki sielskie z kantaty Syrokomli, wśród nich urocza *Pieśń wieczorna*, *Prząśniczka*, *pieśni z Witoloraudy* Kraszewskiego, *Znaszli ten kraj* Mickiewicza - Goethego, nie licząc popularnych potem krakowiaków i wdzięcznych pseudoludowych piosenek. Nie mając dostępu do sceny operowej komponuje kantaty na staroliteńskich motywach mitologicznych oparte, *Milde* i *Nijołę*. Ostatnią wykonano w r. 1856 w Petersburgu. Muzyki wokально-scenicznej wyrzec się nie może. Píše więc dla wileńskiego zespołu amatorskiego komedio-operę *Cyganie* (późniejszą *Jawnutę*) do słów Książnina i operetkę wg tekstu Scribe'a — *Betty*. W tym okresie dojrzewa koncepcja operatoryjnego opracowania *Dziadów części II*, który to temat zainteresował Moniuszko nie tylko formą dramatu muzycznego, jaką mu poeta nadał, nie tylko romantyczną i jakoby mistyczną treścią, ale zapewne daleko więcej tłem, przedstawiającym malowniczo i dramatycznie życie i wierzenia dobrze mu znanego ludu białoruskiego oraz jego konflikt z nieludzkim dziedzicem. Utwór ten niesłusznie niżej ceniony od innych wokально-dramatycznych kompozycji twórcy *Halki*, skłonni jesteśmy włączyć dziś do tej jego puścizny, której wartość nieprzemijającą stanowi ludowość zawarta w treści, wyrażona w formie.

do dawnej, byle jakiej wolności. Publiczność warszawska na dwa lata przed wybuchem powstania tym samym ulegała nastrojom i tym samym otumaniała się narkotykiem, co widzowie z epoki komedio-oper patriotycznych Bogusławskiego, Kamińskiego, Żółkowskiego czy Dmuszewskiego, którzy na sam dźwięk swojskiej śpiewki, na wzmiankę o dawnych strojach, obyczajach i napitkach łzy ronili lub uśmiechali się smętnie. Mistrzem był Moniuszko w podtrzymywaniu moralnym społeczeństwa za pomocą takich anestetyków. Kiedy po dwuletniej przerwie wywołanej wypadkami politycznymi, teatr znów dla znękannej duchowo publiczności wrót uchylił, Moniuszko powitał ją i uraczył swym najdoskonalszym, najwyższe walory artystyczne ujawniającym dziełem operowym — *Straszny dworem*. W utworze tym w sposób sobie tylko wiadomy połączył sztukę bawienia ze szlachetnym moralizatorstwem, rzetelność z humorem, satyrę z liryzmem i patosem, ukrywając jak zawsze aluzje polityczne w ariach, piosneczkach, w samej muzyce, ba, nawet w tańcu, starając się wlać optymizm w umysły udręczone zwątpieniem, mobilizując rodaków do dalszej walki o wolność Ojczyzny. Musiało to widowisko (wystawione 28. IX. 1865 r.) zbyt wyraźnie, choć w samych tylko przenośniach, mówić o rzeczach nie dozwolonych przez cenzurę, skoro wkrótce po premierze zakazano je wykonywać. Wróciło jednak na afisz, prawdopodobnie po złagodzeniu wyrazu dramatycznego niektórych scen przez reżyserię.

Czyni się Moniuszce zarzut, iż pod koniec życia on, twórca rewolucyjnej, antyszlacheckiej *Halki*, cofnął się na pozycje solidaryzmu narodowego, a więc reakcyjne i bezsprzecznie antyrewolucyjne. Nie zmniejszyłoby to winy autora, gdybyśmy odpowiedzialność za ten kompromis społeczny zrzucili na okrutne warunki polityczne, w jakich został dokonany, albo gdybyśmy stwierdzili, że nie jeden Moniuszko był zmuszony tak postąpić. Słuszniej uczynimy zatem, wyjaśniając sobie, że rewolucjonizm Moniuszki w dobie tworzenia *Halki* był jednak klasowo ograniczony, że kompozytor nie widział i nie mógł widzieć możliwości rozwiązania najgłówniejszych problemów społecznych jedynie w ustroju bezklasowym, do którego dochodzi się przez walkę i wprowadzenie dyktatury proletariatu jako formy rządu. Z obawy przed wojną domową, której tradycje w Polsce były nikłe, powtarzał pewnie za autorem *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*: „Nie badajcie, jaki będzie rząd w Polsce, dosyć wam wiedzieć, iż będzie lepszy niż wszystkie, o których wiecie...” Bylibyśmy jednak niesprawiedliwi, gdybyśmy twierdzili, że Moniuszko, stanąwszy raz na gruncie solidaryzmu narodowego, skapitulował przed ustrojem krzywdy, wyzysku i niewoli, wyrzekł się prawa do jego krytyki i dążeń do jego reformy. W tym samym czasie, kiedy „żałosną wdowę”, Warszawę, pocieszał symboliczną apoteozą cnót staropolskich, ukazał jej *Widma* nędzy chłopskiej w oratorium utworzonym z *Dziadów części II*. W trzy lata później (w 1868 r.) ziścił swoje marzenie najdawniejsze: przy współpracy poetyckiej Jana Chęcińskiego (librecisty „*Verbum nobile*” i „*Straszny dwór*”) napisał i wystawił pierwszą w swym rodzaju tragedię muzyczną, której temat egzotyczny, zaczerpnięty z życia pariasów hinduskich, miał jednak swoją wymowę polityczną i zbliżył kompozytora do założeń ideologicznych z epoki *Halki* wileńskiej. Zawartość ideowa *Parii* w dobie rosnących nastrojów reakcyjnych po klęsce powstania styczniowego była, jak dziś widać, główną przyczyną niepowodzenia i zbyt ostrej krytyki tej opery. Zarzucano jej niesłusznie kosmopolityzm i niewolnicze a niedołężne naśladowanie Wagnera, zżymając się na dziwaczne harmonie, wymyślną szatę instrumentalną i na niepolskość całej kompozycji. Nie rozumiano, że jej twórca poszukiwał tylko nowych środków ekspresji muzyczno-dramatycznej, folgując niewyczerpanej swej pomysłowości harmoniczej, usiłując wzbogacić dotychczasową technikę instrumentalną

i nagiąć ją do wymogów dramatu nowoczesnego. Dziś, gdy dzieło to oceniamy bez zastrzeżenia politycznego i bez artystowskich dąsów, gdy widzimy w nim szlachetne dążenie do uwspółcześnienia i pogłębienia polskiej twórczości operowej, zbyt może w staroświecczyźnie tkwiącej i zbyt w swą samowystarczalność zadufanej, gdy ponadto lepiej rozumiemy i goręcej odczuwamy postępowe tendencje utworu, gdy utwierdza się w nas przekonanie, iż mógł on stanowić nowy etap w twórczym życiu wielkiego naszego muzyka ludowego — stawiamy *Parię* bez poważniejszych zastrzeżeń obok najbardziej reprezentatywnych jego oper, których nieprzemijającą wartość ideową i artystyczną stwierdził ponad wszelką wątpliwość imponujący odbiór masowy.

W smutku i zgrzyocie, wśród nieznośnych prywatni życiowych upływają ostatnie lata Moniuszki. W ulubionej formie kantaty pisze *Sonet* *Krymskie*, a w formie „*pieśni orkiestrowej*” z chórami balladę groteskową o Pani Twardowskiej. Prawdopodobnie zobowiązania kontraktowe zmuszają go do improwizowania lub wprost kompilowania różnych muzyk baletowych, ilustracji muzycznych i „wkładek”. Trwoni swój talent na kompozycję operetki o kaducznym dobranym librecie (*Beata*).

Coraz częściej spotykają go ciosy ze strony krytyki, która w sposób mniej lub więcej delikatny daje mu poznać, że się zestarzał i wyczerpał. Pewną pociechę sprawia mu wystawienie *Halki w Pradze* (pod batutą Smetany w r. 1868) i w Petersburgu (r. 1870).

Przygnębiony licznymi niepowodzeniami, lecz jeszcze pełen twórczych planów na przyszłość, umiera nagle 4 czerwca 1872 r. Polska Ludowa w Panteonie muzyki ojczyńskiej, obok wielkich kompozytorów XVI i XVII w., obok pierwszych twórców opery narodowej, obok genialnych odkrywców i wyrazicieli piękna i bogactwa rodzimej muzyki ludowej, obok Chopina i Szymanowskiego, przyznaje miejsce poczesne cennej, wiecznie żywej i miłej ludowi naszemu puściźnie Stanisława Moniuszki.

LEON SCHILLER

DZIEJE „HALKI“

Pierwsza, wileńska wersja *Halki*, wykonana w 1848 r. estradowo, siłami amatorskimi, różni się dosyć znacznie od partytury i libretta, jakimi posłużono się w reprezentacji warszawskiej w r. 1858.

Dramat posiadał tylko dwa akty. Akcja toczyła się na dwóch terenach: w ogrodzie przed zamkiem Stolnika i w górskiej wiosce przed kościołem, nieopodal karczmy na tle skał, u których stóp płynie rzeka. Dykcja dialogu miejscami jest dosadniejsza, przy całej swej niezamierzonej zapewne chropowatości bardziej realistyczna. Tok akcji dramatycznej bardziej zwarty, bardziej lakoniczny i dynamiczny, ile że nie obciążają go żadne wtręty, mające na celu podniesienie efektów wokalnych i czysto scenicznych, takich jak np. sceny baletowe. Wyraźniej też rysuje się struktura dramatu, którego finał I tworzy wielka scena ansamblowa z chórem, a zakończenie — szerzej rozbudowana scena śmierci Halki oraz występ chóru. Nie ma zatem w tej wersji znanych z układu warszawskiego zakończeń, które budziły tyle zastrzeżeń ze strony krytyki: mazura w I akcie i krótkiego okrzyku chóru w akcie III. Z realistycznego punktu widzenia logiczniej tłumaczą się wszystkie sceny I części dramatu skupione na jednym terenie, przed zamkiem Stolnika, a wszystkie sceny części II przed kościołem. Niemniej żal by już nam dziś było tych uzupełnień, jakie wprowadzili kompozytor i librecista do warszawskiego opracowania. Nie mielibyśmy recitativa ani arii Janusza, ani rubasznego chóru szlachty, poprzedzającego polonezową orację Stolnika, ani najpiękniejszego ze wszystkich mazurów polskich, którego umieszczenie w ramach rozwijającego się dramatu — jak tego dowodzi inscenizacja nasza — nie powinno sprawiać poważniejszych trudności. Nie śpiewałaby Halka w II akcie arii „*Gdyby rannym słońkiem*“, która z biegiem lat stała się niemal ludową piosnką. Nie byłoby w tym akcie kapitalnego duetu Janusza i Jontka „*I skądże ty tak wodzić śmiesz*“, którego śpiewności niektórzy krytycy „*Halki*“ zdają się nie rozumieć, nie wyczuwając w tej słodkawej melodii źle maskowanego gniewu, a w szczytowym punkcie Jontkowego ariozu głębokiej ironii, co przecież jasne jest, jak wiadomo, dla dobrych śpiewaków — aktorów. Pusto brzmiałby najbardziej ludowy, najbardziej rewolucyjny akt III bez tańców góralskich, których oczywiście nie godzi się traktować jako wstawki choreograficznej, gdyż — że się znów powołamy na inscenizację naszą — mogą one stanowić integralną część akcji i posiadać charakter realistyczny, nie będący w sprzeczności z nastrojem sceny i z tendencją społeczną dramatu. Któż zgodziłby się na skreślenie recitativa i arii Jontka *Szumia jodły* w IV akcie? Chyba ktoś, kto ze zbytniego pietyzmu w stosunku do pierwotnych pomysłów kompozytora wolałby, aby Jontek wraz z Januszem barytonem śpiewał, a wymienioną arię wykonywał w tempie mazurka, jak chciał Moniuszko, a nie dumki, jak sobie życzył Dobrski.

Jak więc widzimy, powrót do wersji wileńskiej — a nawoływania takie dawały się do niedawna słyszeć — nie przyniosłoby oczekiwanych rezultatów, jeśli chodzi o realistyczną interpretację *Halki*.



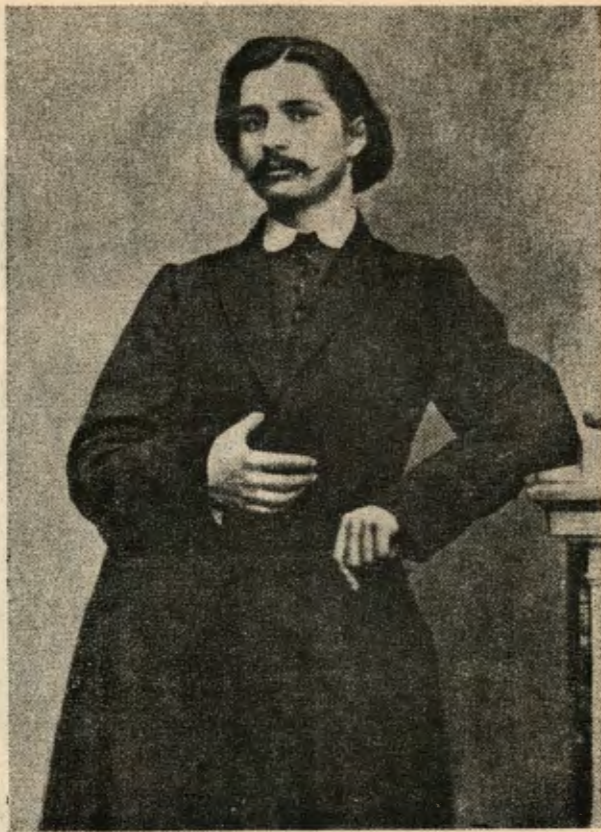
PAULINA RIVOLI

Pierwsza odtwórczyni
Halki w premierze
warszawskiej

W stosunku do wielu dzieł Moniuszki — z wyjątkiem kilku najdojrzałszych, do których *Halki* nie zaliczono — odnoszono się do niedawna z niejaką pobłażliwością, by nie powiedzieć z politowaniem. Co by to było — mówiono — gdyby był nasz kompozytor nie trzy lata, ale dziesięć w Berlinie studiował, albo gdyby lata nauki w Paryżu spędził?

Cytowany list Każyńskiego jest jednym z przykładów ubolewania nad dolą polskiego muzyka, uwięzionego w straszliwym partykularzu. Sąd Każyńskiego podzielało — z mniejszą sympatią dla kompozytora! — wielu innych. Dodajmy do tych wiadomości

JULIAN DOBRSKI
 pierwszy odtwórca
 Jontka w premierze
 warszawskiej



biograficznych fakt, że twórca pięknych kantat i oratoriów poświęcił część trudów swoich muzyce religijnej, w czym nienajgorszych miał poprzedników, i że się nawet zajmował przez czas pewien zawodowo organistyką, co czynił nie tyle dla chleba, ile raczej z miłości do instrumentu. Instrument ów niejednemu muzykowi dawał natchnienie w zakresie harmonii i kontrpunktu, rozwijając pomysłowość modulacji, ucząc czystości i wyrazistości rysunku polifonicznego. Zrozumiemy teraz (z trudem co prawda), dlaczego niektórzy arystokraci ducha traktowali naszego „poverello” muzycznego jak Janka muzykanta lub organistę z Ponikły.

A tymczasem *Halka*, przeczytana uważnie, dowodzi czegoś wręcz przeciwnego. Budzi przede wszystkim podziw nasz i szacunek nie tylko bogactwo melodii, na co wszyscy się godzą, ale wyborna ich kongruencja z tekstem dialogu, z charakterystyką postaci, z sytuacjami dramatycznymi. A dalej umiejętność operowania wszystkimi zmianami w zakresie dynamiki i agogiki, nie tylko gwoli uzyskiwania koniecznych kontrastów muzycznych, ale i w celu wydobywania odpowiednich efektów dramatycznych, związanych z procesami psychicznymi osób dramatu, z przedstawionym w nim działaniem i z jego tendencją społeczną. Wystarczy przyjrzeć się znakowaniu, na pozór czysto muzycznemu, a w istocie dopowiadającemu informacje odautorskie i spełniającemu funkcje nie-

zwykle sumiennego komentarza reżyserskiego. Za dowód może służyć akt III, którego interpretacja ideologiczna cała jest zawarta w określeniach temp i odcieni dynamicznych. Czyż można wreszcie przejść obojętnie obok zjawiska — o ile wiemy — w naszej literaturze operowej do czasów *Halki* nie znanego, obok „motyłów przewodnich” i niektórych powracających tematów? I pomyśleć, że Moniuszko tworzył *Halkę* nie prawie nie wiedząc o Wagnerze, który w tym czasie zaczynał dopiero obmyślać swoją teorię dramatu muzycznego.

Inna jest wszakże sprawa, gdy chodzi o kształt sceniczny *Halki*. Śmiemy twierdzić, że nigdy on nie był adekwatny z poezją Wolskiego i muzyką Moniuszki. Albo tkwił w szablonach opery konwencjonalnej, albo kusił się o jakieś niby — naturalistyczne akcenty. Ostatnimi czasy z dbałości o maksymalną teatralność stylizował folklor, sentymentalizował i estetyzował na temat staropolszczyzny itp. — a zawsze z pogardzie miał stronę społeczną utworu, jej rewolucjonizm i realizm. Nie działa się to oczywiście bezmyślnie. Owszem, w tym odspołecznieniu i odpolitycznieniu *Halki*, od chwili jej narodzin niemal do czasów ostatnich, „była pewna metoda”, była myśl polityczna, z gruntu reakcyjna. Już samo nazwisko librecisty, Wolskiego było czerwoną płachtą dla obrońców okopów Świętej Trójcy. Lucjan Siemiński w artykule *Wioskowy sentymentalizm** po-

pełnił w sposób niebywale ostry całą literaturę służącą „ckliwo-sentymentalnym ideałom w siermięgach i chodakach”, mając na myśli Syrokomlę, Adama Pługa, Włodzimierza Wolskiego i innych chłopomanów. Poeta Karol Baliński, ultramontanin i mistyk nienajwiększej miary, tak w 1847 r. pisze do Józefa Sikorskiego, jedynego podówczas „muzykologa” warszawskiego i rzekomego przyjaciela Moniuszki: „Ta *Halka* Wolskiego, o której wspominasz, że ją (niby) napisał dla Moniuszki, znaną mi jest przynajmniej od lat czterech, ale wówczas ta panna *Halka* była poematem — widać, że to była wówczas tylko półczwórka, z której wydobył się teraz motyl — opera. Ile sobie przypominam, była to rzecz podobna duchem do *Ojca Hilarego* — to jest wściekłość i ironia, i zemsta krwawa, i inne tym podobne łotrostwa. Ale że ironia jest w wielkiej dozie darem autora *Halki* — to zapewne wykonał ją niezłe... Poematy czy opery w duchu *Hilarego* i *Halki* zdaniem moim są nielogiczne (bo wieśniak czytać ani rozumieć słyszanych nie będzie) — albo szkodliwe (gdyby je słyszał i rozumiał), bo tchnące nienawiścią. Mogą być efektowne, ale nigdy nie będą chrześcijańskie”.

A oto głos wyroczni ówczesnego świata muzycznego — Józefa Sikorskiego. Pisze on po warszawskiej premierze *Halki* w redagowanym przez siebie *Ruchu Muzycznym*, że Wolski „nie nałamał sobie głowy nad intrygę, że treść *Halki* niezmiernie popularna i rzekłbyś niepolska”, że Jontek, do którego roli Moniuszko i Wolski tak wielką wagę przywiązywali, „dla biegu dramatu jest jak piąte koło dla wozu”.

Nie podobała się też tendencja utworu *Gazecie Warszawskiej*. Krytyk jej twierdził, że „bogactwo sił kompozytora zdawało się mu za kolosalne do treści”, i przewiduje, że Moniuszko w przyszłości dać będzie mógł znacznie więcej, „gdy natchnienia szukać będzie w przedmiotach — większe pole, jak nieszczęście biednej góralki — przedstawiających”...

Tenże sam „protektor” twórczości Moniuszki, Sikorski, nieco później nazwie patriotyczną *Hrabinię*, znów do libretta Wolskiego napisaną, „trzyaktową historię spódn-

* L. Siemiński. *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa, 1848—1858.*

cy, jakby nie był świadkiem wzruszenia widowni, gdy przed trzecim aktem trzy wionczelce, altówka i kontrabas grają cichutko poloneza; jakby nie rozpoznawał pobudek wojskowych w uwerturze i w przygrywkach do niektórych piosenek; jakby nie rozumiał właściwego znaczenia śpiewki myśliwskiej Chorążego, kończącej się refrenem *Ruszaj w pole!*; jakby mu nie trafiła do przekonania cięta satyra na kosmopolityzm arystokracji polskiej, przewijająca się dowcipnie, złośliwie a kunsztownie przez całą operę komijną.

Gdy z początkiem lat sześćdziesiątych zaczęło się w kraju mówić trochę więcej o narodowych i społecznych zadaniach sztuki, wpadł Sikorski w furję i w serii artykułów zatytułowanych *Muzykalność i obywatelstwo* zaatakował niedwuznacznie przenikanie elementów ekonomicznych i socjalnych do sztuki. „Dawniej — pisał — za dużo się mówiło i pisało o koncertach i muzyce, dziś za mało; dawniej redaktor i korespondent chodzili w lakierowanych butach i białych krawatach, dziś przywdziewają bluzy rzemieślnicze... a przemawiają jak magistrowie statystyki i ekonomiki politycznej... „okrzyk *na lewo w tył* pochodzi z głosu niedowarzonych komendantów”. Czy to nie wstyd, że jedynym krytykiem, który się poznał na politycznej tendencji *Halki*, był Niemiec, wybitny dyrygent, zagorzały wagnerysta, Hans von Bülow. W długiej i pochlebnej recenzji, zamieszczonej w czasopiśmie *Neue Zeitschrift für Musik*, założonym przez Schumanną (listopad 1858 r.), znajdują się m. in. takie interesujące ustępy: „Niejednemu czytelnikowi nie jest pewnie wiadomo, że w czasie od roku 1816 — 1830... każde, chociażby całkiem niewinne i nietendycyjne drgnięcia polskiego ducha narodowego było tłumione; jak we wszystkim innym, tak też i na deskach „przedstawiających świat”... Sądząc po librecie, nie mogło ono pod dawniejszymi rządami (Mikołaja I — *przyj. nasz*) przejść w niewłasnowolną podróż artystyczną po Syberii w towarzystwie librecisty... Akcja opiera się na prastarym, ale wiecznie młodym temacie, mianowicie na konflikcie między panem a niewolnikiem, szlachcicem a chłopem i ma przez to godną uwagi tendencję obyczajową — rzuca niemożliwemu panowaniu... szlachty nad podwładnymi rękawicę wyzwania bez wszelkich ogródek. Bohaterkę, *Halkę*, należy pojmować jako przedstawicielkę uciemiężonego włościństwa, a jej tragiczny koniec jest filipiką przeciwko feudalnym nadużyciom. „Można narodowi polskiemu pogratulować jego obecne go ulubieńca...”*

Opinii Bülowa nie znał z pewnością nikt z reżyserów, inscenizatorów i adaptatorów *Halki*, działających w ciągu stuletniego jej żywota scenicznego. Przedstawiali oni sceny i numery muzyczne, dopisywali akcje pantomimiczne, wzbogacali rzekomo realizm utworu epizodami, nie mającymi pokrycia w partyturze, wprost się z nią kłócącymi, przeładowywali widowisko szczegółami etnograficznymi i niby historycznymi realiami lub zawieszali je wysoko ponad ziemskimi sprawami, w beczasowej i oczywiście bezideowej próżni, w baśniowym świecie pięknej muzyki, pięknego śpiewu i pięknego tańca — i wtedy przychodzili w sukurs Skoczylas, Stryjeńska, Drabik... Nikomu z tych przeobraźców *Halki* nie przyszło na myśl wczytać się dobrze w partyturę i libretto i treść potężnego dzieła skonfrontować z epoką jego powstania oraz z epoką w nim przedstawioną.

Uczyniła to dopiero inscenizacja zrealizowana w Państwowej Operze im. St. Moniuszki w Poznaniu w r. 1949.

LEON SCHILLER

* Tekstacytowany w skrócie pg *Z. Jachimieckiego Stanisław Moniuszko*, s. 79—80.

WŁODZIMIERZ WOLSKI

„Szczupły, blade blondyn, o nieregularnych, ale delikatnych rysach, miał jasne, stalowe oczy, wielkie rozwinięte czoło i śpiczastą brodę” — tak opisuje Wolskiego pamiętnikarka z jego czasów. Rysopis ten pochodzi z roku 1844. Wolski należał wówczas do tzw. „warszawskiej cyganerii” artystycznej, której był jednym z głównych i najbardziej postępowych przedstawicieli.

Urodził się w ziemi mazowieckiej, w Serocku pod Pułtuskim 9 października 1824 (25?). Był jeszcze małym chłopcem, kiedy umarła mu matka, a niebawem osierocił go i ojciec, były major wojsk napoleońskich. Młodym Włodzimierzem zajął się Francuz Bernard, właściciel pensji dla chłopców w Warszawie. W Warszawie też przeżył Wolski najpiękniejsze i najbardziej twórcze lata swego życia.

Start literacki współautora *Halki* przypadł na lata w dziejach Królestwa Polskiego wyjątkowo smutne i bezbarwne. „Nie było w całym kraju dzielnicy bardziej wyludnionej z ludzi zdolnych” — stwierdza Piotr Chmielowski. „Całe bogactwo skupiało się w rękach ziemian, którzy zabijali czas za pomocą polowania, kart i zabaw” (Marrené-Morzkowska). Pozorom życia umysłowego patronowała sfrancuziała arystokracja, która by — jak mówiono — chętnie przysypała grób kraju pszenicą i burakami”. O fatalnych dla kultury warunkach świadczy fakt, że *Pan Tadeusz* w kilka lat po wydaniu w Paryżu nie był jeszcze znany wielu krajowym literatom, a cóż dopiero ogółowi. Powstałe pytanie: jak warszawska cyganeria, namiętnie demokratyczna i romantyczna, mogła zrodzić się wśród hreczkosiejskiej obyczajowości podwarszawskich ziemian? Mogła. Przenikać już bowiem zaczynał społeczeństwo prąd inny. Wyczuwano atmosferę przygotowującej się rewolucji 1848 roku. Urodzonych około 1825 młodych artystów wychowywały wieści o Konarskim, Zaliwskim, Zawiszy. W Warszawie szerzyły się wiadomości o wykryciu spisku „Świętokrzyżców”, o zawiązaniu Stowarzyszenia Ludu Polskiego, o powstających na Zachodzie związkach Młodej Italii i Młodych Niemiec. Przede wszystkim zaś głośna stawała się działalność Kamińskiego i Dembowskiego. Wśród młodych artystów była ona nie tylko popularna, wywierała na nich duży wpływ, dynamizowała ich jak gdyby. Szczególnie Dembowski był indywidualnością, która potrafiła zapalać innych dla idei. Ten płomienny rewolucjonista i walczący ideolog postępu, w założonym przez siebie Przeglądzie Naukowym, formułował radykalne dążenia młodej Warszawy. Rzucał hasło:

„Żyć! Prawdziwie żyć jest to siebie mieć za nic, a Lud za wszystko!”

„Lud mieć za wszystko!” Zdanie Dembowskiego wyraża ideologię „cyganów”. Głosili oni konieczność szerzenia idei demokratycznych, zaznajomienia się z ludem w pieśnych wędrowniach po kraju, zbierania pieśni, podań, klechd, obyczajów ludowych, związania poezji z ludowymi tradycjami. Walczyli z „salonowością”, konwenansem, kosmopolityzmem warstw wyższych.

Walczyli nie tylko piórem: całe ich życie miało charakter buntu przeciw filisterstwu i wsteczniectwu. „Chodzili umyślnie brudno i ubogo” — notuje Marrené-Morzkowska. Podkreślali swoją pogardę dla bogaczy i dorobkiewiczów — lekceważąc głód, nie przywiązując wagi do starannego ubioru.

Choć trudno zaprzeczyć, że twórczość Filleborna, Zmorskiego, Dziekońskiego, Sierpińskiego, Wolskiego, Ludwika i Cypriana Norwidów — głównych przedstawicieli cyganerii — była w zasadzie postępową, trzeba podkreślić, że nie umieli oni na ogół wyjść poza ogólnikowe, nierealne marzenia o ludzkiej i sprawiedliwości społecznej. Co więcej, w ich utworach panoszył się aż za często spóźniony, wypaczony romantyzm: wizje pełne fantastyki i groteski, niezmiernie kochanki i „ogniste dusze” poetów. Toteż sporo dzieł „cyganów” miało dwuznaczny sens ideologiczny.

Prawie wszystkie powyższe informacje o cyganerii odnoszą się pośrednio i do Wolskiego. Cyganeria żyła bowiem we wspólnocie zarówno materialnej jak i duchowej: nawet dzieła i poglądy „cyganów” powstawały w gruncie rzeczy wspólnie. Włodzimierz Wolski zajmował jednak w tym gronie pozycję n a j b a r d z i e j r a d y k a l n ą. Mówiono wówczas o Wolskim, że „tam tylko żywszym odzywa się słowem, gdzie... dotyka piersi ludu”. Za najlepszy jego utwór uznawano *Ojca Hilarego*, spory poemat, kryjący pod wybujałą romantyczną szatą problem ludu cierpiącego w poddaństwie, żądanie wiarowskiej. Jego fantazja pt. *Chopin* jest jedną z pierwszych w Polsce prób poetyckiej

...ja chłop, niewolnik z imienia i rodu,
Ojca nie znam, a matka, żebraczka zgrzybiała,
Psom pana Podczaszego obiady dawała;
Ja, ojczu, miałem urząd piękniejszy, dwójaki:
Byłem zwierzę, na które młody panicz strzelał z łuku,
I jak pies pilnowałem pańskiego ogrodu...”

zapowiadały radykalne, ostre powstanie sprawy. Współpraca Wolskiego z Moniuszką nie była przypadkiem. Wynikła ona z zainteresowań Wolskiego dla muzyki. Swoje liryki pisał on do melodii współczesnych kompozytorów: Komorowskiego, Dobrzyńskiego, Niewiarowskiej. Jego fantazja pt. *Chopin* jest jedną z pierwszych w Polsce prób poetyckiej transkrypcji muzyki. Wreszcie sprawy polskiej opery i pieśni ludowej posłużyły mu za temat do nowel. Bohater opowiadania *Czarna wstążka* mówi: „...nie wszystkie z żywiołów muzyki naszej... starano się zbadać i ożywiwszy je natchnieniem, podnieść do godności wyższego muzycznego utworu. Nie bardzo to dawno, jak zaczęto zwracać uwagę na ludowe melodie nasze i zbierać je z tym przekonaniem, że to s k a r b n i c a m u z y k i k r a j o w e j”. Wolski zastanawiał się też nad problemami libretta. „O staranność tam bynajmniej nie idzie, tylko o wydatność położeń (sytuacji dramatycznych) i dźwięczny wiersz”.

Z chwilą, gdy rozpadła się warszawska „cyganeria”, gdy rozwiała się aura romantycznego buntu i romantycznej walki, gdy wreszcie rewolucja 1848 r. zmuszała do zajęcia zdecydowanego stanowiska politycznego, Wolski przesunął się na pozycję bardziej zachowawczą, skłaniając się do społecznego solidaryzmu (poemat *Położka*). Zmienił się też rodzaj jego twórczości: od romantycznych poematów przeszedł do dickensowskich powieści z życia „szarych ludzi”, dziś doszczętnie zapomnianych (*Opowiadania i powieści, Uśmiech losu, Bakalarz, Domek przy ulicy Głębokiej*). Nie zaprzestał jednak twórczej współpracy z Moniuszką. (Pisał libretto do *Hrabiny*, w którym odzywają się mocne, satyryczne, antymagnackie akcenty). Jego późniejsze wahania ideowe nie powinny

przesłaniać bezwzględnej, radykalnej postępowości *Ojca Hilarego* i *Halki*, poematu, na którym oparł swoje libretto do opery Moniuszko.

W roku 1863 wyjechał z kraju do Brukseli, gdzie napisał *Śpiewy powstańcze* i parę innych, słabych utworów. Jego stosunek do *Halki* i jej twórcy ilustruje wymownie list do St. Wegnera z 1878 r. „Pytasz mnie o Moniuszkę? Cóż ja panu na to odpowiem. Gdy wspomnę o *Halce* płaczę, płaczę i jeszcze raz płaczę... Ja to dziecko krwi mej i duszy ukochałem nad wszystko... Rodacy odwiedzający mnie w Brukseli mówili, że wraz z Moniuszką przejdę do nieśmiertelności — nie ja, on tylko, on będzie na wieki nieśmiertelnym, ja pogrążony będę w zapomnieniu”...

Umarł w nędzy 6 lipca 1882 roku w Brukseli.

IAN BŁOŃSKI



K. SCHLEGEL. Polonez pod gołym niebem

TREŚĆ „HALKI“

UWERTURA

Uwertura zawiera kilka motywów przewodnich i tematów, zaczerpniętych z oper, a tak parafrazowanych i ustawionych, iż składają się na programową całość — prolog dramatu.

Słyszemy więc na początku temat tragicznej miłości i niedoli Halki, który przypomni się nam w recytatywie poprzedzającym arię Janusza (akt I), w introdukcji do aktu II i w scenie ostatniej, przed śmiercią Halki. Temat ten uzupełnia drugi, bardziej namiętny, którego ułamek zabrzmiał w przygrywce do arii Halki (akt IV) i trzeci, jeden z najpiękniejszych i najbardziej dramatycznych — śpiew Halki: „Do pana naszego, o Jontku, prowadź mnie“. Wymienione tematy, łącznie z parafrazą arii Jontka „I ty mu wierzysz“ (akt II), kontrastują wymownie z przewijającą się przez kompozycję pieśnią pijacką szlachty: „Spocząć już czas“ (akt I) oraz z ujętym w inny rytm, ponuro tu brzmiącym staccatem wstępu do poloneza zaręczynowego. W tej walce treściowo przeciwstawnych motywów muzycznych, z których jedne charakteryzują krzywdę chłopską, drugie butę szlachecką, zwyciężają ostatnie.

Huczna ich melodia i żwawe tempo podkreślają całą nie ludzkość dominującej w tej epoce warstwy społecznej i stanowią przejście do aktu I.

W ten sposób Moniuszko dosadnie zaznaczył w uwerturze ideologię opery, jej tendencje społeczne, ponad wszelką wątpliwość rewolucyjne.

AKT PIERWSZY

Akcja rozgrywa się w ogrodzie przed magnackim zamczyskiem Stolnika, w okolicy Krakowa. Późny wieczór letni. Zamek rześście oświetlony. Odbywa się w nim huczna feta zaręczynowa. Magnat powierza rękę swej jedynaczki synowi zaprzyjaźnionego z nim od dawna i równego parantelą (lecz nie mieniem) rodu. Przed tarasem, wiodącym do zamku w oczekiwaniu na finał obrzędu zaręczynowego, który tu, w obecności wszystkich gości ma się odbyć, raczy się miodem, hojnie przez służbę dworską szafowanym, czerecha szlachty szaraczkowej. Są to „klienci“ wielkiego pana, jego stronnicy sejmikowi, z jego łaski dzierżawcy nędznych wioseczek, za które czynszu płacić nie są zdolni, co w nich tym większą w stosunku do dobrodzieja wdzięczność budzi. Nad hołyszami komendę objął Dziemba, famulus, totumfacki Stolnika. On to przygotował dla obojga narzeczonych i dla jaśnie wielmożnego towarzystwa wspaniałą kantatę, którą za chwilę chór chudopacholców zanuci.

POLONEZ

Z wielką pompą wkracza orszak jaśniepańskich gości z Zofią, Januszem i Stolnikiem na czele. Na tle chóralnego śpiewu szaraczków, którzy w stylu typowym dla co dopiero minionej epoki saskiej, sadzą się na panegiryk napuszony

*Spojrzeć na nich, aż drży dusza,
Jaka u nich godność równa:
Jak stworzona dla Janusza
Nasza Zofia Stolnikówna...
Wszak ci to są dwa klejnoty,
Starodawnej godła cnoty
W jedno godło dziś się wiążą:
Pomian, panie, z Odrowążą!*

wije się po ogrodzie polonez posuwisty, pełen gracji i animuszu, jeden z najpiękniejszych, jakie twórca „Straszego dworu“, „Hrabiny“ i „Verbum nobile“ napisał. W punkcie kulminacyjnym odbywa się symboliczny rytuał zaręczyn, po czym wśród wiwatów chudopacholskiej gromady korowód wytworny oddała się do komnat zamkowych.

W ogrodzie pozostają tylko Stolnik, Zofia i Janusz, aby choć chwilę po towarzyskich obowiązkach odetchnąć.

TERCET

Ta niby serdeczna i niefrasobliwa rozmowa jest zwykłym konwenansem. Pod wyszukаныmi słowami kryją się myśli niezgodne z nastrojem chwili. Myśli Janusza krążą gdzieindziej. Zdobywa się na efektowną kurtuazję wobec Zofii i Stolnika, ale ani chłodu serca, ani trawiącego duszę niepokoju (może wyrzutów sumienia?) nie umie zamaskować. Zofia nie rozumie, co się z Januszem dzieje, lecz jego zachowanie się budzi w niej pewien niepokój. Stolnik postępuje tak, jak każe tradycja. Przeprowadza mariaż zdawna między obydwojma rodami postanowiony. Prawdopodobnie puścił mimo uszu wieści, które doń musiały dojść o przeszłości Janusza. (Trudno — młodość musi się wyszumieć...) Koligacja jest rzeczą najważniejszą, a przyszły zięć, choć fortuną nie grzeszy, jednak w genealogii swej ma samych karmazynów i purpuratów. Dlatego błogosławi temu związkowi, szczęśliwy, że go przeprowadził po swej myśli.

Nagle z głębi ogrodu dobiega czyjś śpiew tęskny:

*Jako od wicbrów krzew potamany,
Tak się duszyczka stargala.
Gdzieżeś, o gdzieżeś wianku różany,
Gdzie w nim lilijko ty biała?
Zabrał mi wszystko Jaśko, mój sokół,
Zabrał mnie całą niebogę.
A ja go szukam, szukam na okół,
A ja go znaleźć nie mogę...*

Stolnik z oburzeniem, Zofia ze zdziwieniem stwierdzają, że jest to skarga jakiejś wieśniaczki. Janusz podtrzymuje ich w tym mniemaniu. A ponieważ zna nędzę ludzką

i po chrześcijańsku z nią współczuje, obiecuje wspomóc jałmużną biedaczkę, czym usypia podejrzenia Stolnika i zaskarbia sobie tym większą sympatię Zofii. Ojciec z córką odchodzą do gości. Janusz zostaje sam — w rozterce.

RECITATIVO I PIEŚŃ JANUSZA

Kluczowa scena dramatu Halki i Janusza wymaga wyjaśnienia. Nie jest ono możliwe, jeżeli nie uprzytomnimy sobie wydarzeń, które mogły poprzedzić akcję ukazaną na scenie. Janusz decyduje się na poślubienie Zofii Stolnikówny jedynie ze względów materialnych. Odziedziczył po rodzicach nędzny, zrujnowany zapewne majątek. Przez czas pewien, jak to było we zwyczaju, wojażował dla nabrania poloru za granicą. Wróciwszy do kraju, już po śmierci rodziców, usiłował gospodarować nie mając oczywiście o ekonomice ziemiańskiej żadnego pojęcia. Jedyłą osłodą jego trosk i nudy był romans, zawiązany ku oburzeniu gromady chłopskiej, z Halką. Była to miłość gorąca i wzajemna. Halka zasługiwała na nią nie tylko swym urokiem dziewczęcym, ale i zaletami charakteru. Janusz prawdopodobnie po raz pierwszy spotkał się z tak czystym uczuciem. Zapamiętał się w swej namiętności i być może w innych warunkach społecznych nie byłby Halki opuścił, lecz zawarłby z nią związek małżeński. Stosunki miłosne między obojgiem zacieśniły się do tego stopnia, iż w chwili gdy dramat się rozpoczyna Halka uświadomiła sobie, że będzie matką. Wiedzieć o tym musi cała wieś, która raczej współczuje z nią niż ją potępia. W Halce od lat chłopięcych kocha się beznadziejnie Jontek, jeden z najbardziej społecznie rozbudzonych chłopów pańszczyźnianych. Nienawidź jego do Janusza nie jest jedynie wynikiem zazdrości, ma swoje głębsze źródło w stosunku do uprzywilejowanej, moralnie upadłej klasy panującej. Janusz nie mając wyjścia z trudnej sytuacji klasowej i majątkowej opuszcza Halkę, lecz łudzi ją, że czyni to tylko na chwilę, że do niej wróci. Z lekkim sercem, pomimo niewygasłej namiętności, zostawia dziewczynę jej losom, przeświadczony o tym, że sprawa zakończy się tak, jak to w stosunkach dziedzica z poddankami nieraz bywało: ograniczy się do wypłaty jakichś nędznych alimentów. Domyśla się także, że następcą jego i opiekunem dziecka chętnie zostanie zakochany w Halce Jontek. Wszystkie te myśli i uczucia odżywiają w duszy Janusza w chwili gdy nieoczekiwanie pod wielkopańskim zamczyskiem odzywa się żalostny głos skrzywdzonej chłopki, przypominając mu jej wielką miłość i jego wielką zbrodnię. Nie byłby jednak synem swego rodu, gdyby go nie było stać na czyny nieludzkie w stosunku do tych, których nie ochroni żadne prawo. Dlatego pomimo lekkich wyrzutów sumienia rozgrzeszy się on łatwo z win popełnionych, kierując się jedynie interesem własnym i klasy, do której należy.

PIEŚŃ HALKI I DUET

Halka nieśmiało wchodzi do ogrodu. Nie widzi Janusza, ale szuka go w tym obcym świecie, któremu przygląda się trwożnie. Przywiódł ją tu na jej nalegania, niechętnie, Jontek. Cóż miała biedna czynić, Janusz nie wrócił tak szybko, jak zapowiadał. Położenie jej z dniem każdym stawało się trudniejsze. Tęsknota za ukochanym przygnała ją tutaj z dalekich stron, choć Jontek po drodze wsączał w jej duszę zwątpienie, nie tając pogardy dla uwodziciela.

Halka nucąc rzewną, ludową piosenkę, do melodii której w pierwszych dniach miłości inne prawdopodobnie dorabiała słowa, zwolna zmierza w stronę zamku, by choć z daleka zobaczyć Janusza.

Janusz zdobywa się na odwagę i postanawia rozmówić się z Halką. Zapewnia ją, o swej dożgonnej miłości, wyznacza jej spotkanie jeszcze dzisiejszej nocy gdzieś za miastem na rozstajnych drogach, przysięga, że wróci razem do rodzinnej wioski w górach i nigdy się już nie rozstaną, byle tylko stąd odeszła jak najprędzej. Czarem słów miłosnych i pieśzczotami rozprasza zwątpienia Halki, która oddała się pełna marzeń o szczęśliwej przyszłości.

CHÓR I ARIA STOLNIKA (ORACJA)

Janusz upewniwszy się, że Halka już odeszła, spiesznym krokiem zmierza w stronę zamku. W tejże chwili wybiega stamtąd grupa starszych i młodszych mężczyzn, przyjaciół i kuzynów Janusza i Stolnika. Podochoceni panowie otaczają Janusza, wzywając go do żywszego udziału w zabawie.

Jednocześnie od strony oficyny, gdzie zastawiono stoły dla gości minorum gentium, wchodzi gromada szlachty szaraczkowej, niosąc na ramionach Stolnika i hałaśliwie wiwatując.

Złożywszy dobrodziejowi swemu pijackie homagium hołysze delikatnie opuszczają go na ziemię, wciąż czapkując i niskie bijąc pokłony. Stolnik dbały o popularność wśród swej klienteli sejmikowej, z trudem maskując poczucie stanowej wyższości, w sposób nader wyszukany dziękuje podchmielonym szlachciutom oracją, naszpikowaną retyorycznymi zakrętasami, w kosmopolitycznym stylu saskim utrzymaną, dla efektu czasem w rubaszny ton sarmacki uderzającą.

MAZUR

Następuje kulminacyjny punkt zaręczynowej fety: mazur siarczysty, pod gołym niebem przy blasku łuczycy tańczony. (Utwór Moniuszki jak wiadomo, wszedł do skarbcza jego staropolskich tańców).

Tancerze zapraszają do płaśów parę narzeczonych, którzy oczywiście nie mogą odmówić, choć nie kwapią się do zabawy. Zofia, widząc pewną zmianę w zachowaniu się Janusza, chciałaby go zapytać, co stało się z ową biedną wieśniaczką, której miał udzielić wsparcia. On wydaje się zmieszany i czymś przygnębiony. W pewnym momencie wymyka się z rozpląsanego koła, biegnie w stronę zamku i z balkonu patrzy niepokojnie w głąb ogrodu, zdaje mu się bowiem, że jakaś postać niewieścia wśród drzew i zarośli bieleje. To niewątpliwie Halka, która nie posłuchała jego rozkazu i nie oddaliła się. Zofia, zmuszona wirować z tancerzami, zrazu nie widzi odejścia Janusza. Po chwili oczy jej pełne lęku poczynają go szukać.

Korzystając ze zmiany figury tanecznej udaje się jej wbiec do zamku i stanąć obok narzeczonego, który, sądząc z wyrazu twarzy, przeżywa jakieś ciężkie zmartwienie. Janusz drgnął, gdy Zofia ujęła jego dłoń i czule spojrzała w oczy, jakby chciała zapytać o przyczynę jego przygnębienia. Lecz on spuściwszy wzrok ku ziemi, milczy.

Podczas tej niemej sceny, zauważonej i złośliwie komentowanej przez stojących nieopodal gości, taniec osiąga swój punkt szczytowy, staje się coraz zawrotniejszy.

Pochodnie dogasają rzucając posępny blask na tańczących. W głębi gromada szaraczków wraz ze Stolnikiem wznosi jeszcze jeden toast na cześć narzeczonych.

AKT DRUGI

Rzecz dzieje się w tym samym miejscu, wkrótce później.

PRELUDIUM

Przypomina nam motyw niedoli Halki, znany z uwertury, zapowiada nowy wzlot jej miłości urywkiem pieśni „Gdyby rannym słonkiem“, po czym przechodzi do dłuższego monologu Halki.

RECITATIVO I ARIA

Halka, pomimo pewności spotkania się z Januszem, nie zdecydowała się odejść z tych miejsc, gdzie przebywa jej ukochany. Chce upewnić się co do niesłuszności wszystkich podejrzeń i zarzutów, jakie wysuwa Jontek w walce z wrogiem klasowym i rywalem swoim. Biedna dziewczyna kryjąc się między drzewami patrzy z niepokojem w zamglone okna zamkowe, poza którymi rysują się niewyraźnie jakieś ruchome sylwety. Z piersi jej wyrrywają się na przemian skargi, tony pełne smutku, ale i tęsknota za kochankiem, marzenia o przyszłym z nim szczęściu.

Ten lament chłopski dzięki prostocie genialnej swej muzyki stał się pieśnią ludową każdemu Polakowi miłą. Któż nie zna tej pieśni?

*Gdyby rannym słonkiem
Wzlecieć mi skowronkiem,
Gdyby jaskółeczką bujać mi po niebie,
Gdyby rybką w rzece płynąć tu do ciebie,
Jaśku mój do ciebie!
Ani ja w Wisetce pływająca rybka,
Ani ja skowronek, ni jaskółka chybka,
Wiatr tylko nuci:
Wróci Jaśko, wróci!*

Skrzypnęła brama ogrodowa. Wchodzi Jontek. Gdy go Halka ujrzała pędzi ku niemu. On stoi nieporuszony, milczący, ponuro patrząc na oświetlony zamek magnacki i pełną naiwnej radości chłopkę.

RECITATIVO

Halka czyni Jontkowi wyrzuty, że ją niepotrzebnie trapił i niesłusznie o zdradę oskarżał Janusza. W sercu jej jednak tyleż jest wiary w dobroć pana swojego i kochanka, ile nieokreślonego lęku przed światem obcym, z którym po raz pierwszy tu się zetknęła. Na tle rzewnej ludowej dumki płynie skarga nieszczęśliwej wieśniaczki:

*Jakoś tak straszno wiejskiej niewieście,
Jakoś tak straszno wiejskiej niewieście,
Nie widać jak, nie widać skąd
Słoneczko wschodzi,*

*Nie widać jak, nie widać gdzie
Słonko zachodzi...
Uchodźmy stąd, te głuche mury
Tak męczą mnie, tak straszą mnie...*

Jontek zdając sobie sprawę, że ludzie bez serca, którzy ten zamek zamieszkują, mogą dziewczynę okrutnie skrzywdzić, gotów jest do natychmiastowego odejścia, lecz kiedy ona ponownie daje wyraz swej wierze w stałość uczuć Janusza i możliwość połączenia się z nim na wieki, wybucha bezlitosnym szyderstwem, gniewem świadomego niedoli swych braci człowieka z ludu i bólem poniżonego rywala.

I ta pieśń, jak wiele innych, urok Moniuszkowskiej opery stanowiących, zdobyła niesłychaną popularność, ale czy to dlatego, że mało komu przychodziło na myśl rozszyfrować właściwy sens utworu za pomocą klucza społecznego, czy też dlatego, że sławni wykonawcy partii Jontka kładli w niej na ogół nacisk na motyw miłości i zazdrości, antyszlachecki, buntowniczy, wręcz rewolucyjny ton jego śpiewu nie utrwalił się w pamięci szerokich warstw miłośników naszej opery. A przecież słowa Wolskiego, w kontekście sytuacji dramatycznej, spotęgowane namiętną muzyką Moniuszki mają niedwuznaczną wymowę:

*Ty biedna dziewczka, on panicz twój,
Pamiętaj to!...
Ty nie wiesz, co to miłość panicza
Z biedną poddanką...
W sercu on głaz na twoje lzy...
Oj, piękny, piękny n a s z p a n !*

Jontek wyjawia Halce całą prawdę: Janusz tylko dlatego przybył w te strony, by zawrzeć związek małżeński z równą sobie piękną i bogatą panną. Oto w tej chwili w zamku święcą zaręczyny młodej pary. Dowodem huczna pieśń toastowa, która w komnatach rozbrzmiewa. Halka na głos jej biegnie ku drzwiom zamkowym i poczyna bić w nie pięściami.

FINAŁ

Na treść jego składają się dwie sceny, duettino Janusza i Jontka i zespołowe zakończenie aktu.

Halka nieprzytomna z rozpaczy woła: „Puszczajcie mnie, tu ojciec dzieciątka mojego!“ Jontek chce zmusić ją do ucieczki, gdyż w zamku daje się zauważyć jakieś zamieszanie. W muzyce rozlega się jeden z najpiękniejszych i najbardziej dramatycznych tematów opery. Melodia, którą poznaliśmy w uwerturze, a którą usłyszymy jeszcze w końcu tego aktu, kontrastuje tragicznie z sytuacją chłopskiej pary. Takim kontrastem, takim zgrzytem jest również nieludzki postępek Janusza, nieodrodnego syna swojej klasy społecznej, w stosunku do zdanych na łaskę i nienaszkę chłopów, w stosunku do pięknej i czystej miłości Halki. Halka błaga Jontka, by ją zaprowadził do tego, który w jej mniemaniu jest „panem dobrym“, opiekunem wieśniaczej gromady, którego nikt tak dobrze, jak ona nie zna... „Do pana naszego, o Jontku prowadź

mnie" — raz po raz szlochając powtarza. Na krzyk ten z oficyny zamkowej wybiega Dziemba z czeredą podchmielonych szaraczków, którzy w tym pojawieniu się chamów na terenie szlacheckiej zabawy widzą despekt ciężki. „Precz stąd, precz z zabawy!" — wrzeszczą — „Do czeladzi, tam wam będą radzi, tam wam dadzą strawy, a z zabawy precz!" Janusz zjawia się w drzwiach zamkowych. Pragnąc jak najprędzej zakończyć skandal, aby świadkami jego nie byli Stolnik i Zofia, postanawia choćby siłą usunąć stąd Halkę. Gdy w sposób brutalny wypomina dziewczynie, iż ośmieliła się nie usłuchać jego woli i nie udała się na miejsce umówionego spotkania, Jontek zuchwale oświadcza, że on jest sprawcą tego nieposłuszeństwa. Dialog śpiewny, który zawiązuje się między dwoma wrogami dowodzi mistrzostwa Moniuszki w operowaniu nieszablonowymi efektami muzyczno-dramatycznymi. Na tle raz namiętnej, raz rozlewnej, lecz zawsze śpiewnej melodii padają z ust obu mężczyzn słowa nie dającej się ukryć nawiści.

Grając komedię wobec świadków, którymi są nie bici w ciemię szaraczkowie, pyta stłumionym głosem chłopca:

*I skądże ty tak wodzić śmiesz
Z dalekich gór cierpiące, biedne dziewczę?
Więc we wsi tam
Niedobrze wam? ...
Odwieziesz ją, natychmiast zabierz ją,
Usłużność twoją pan ci twój pamiętać będzie,
O pewny bądź!!*

Halka nie może pojąć zmiany, jaka zaszła w uczuciach Janusza, Dziemba tłumaczy opacznie treść słów „zacnego" dziedzica. Właściwy ich sens rozumie dobrze Jontek i przybierając maskę chłopskiej uniżoności, zdjąwszy kapelusz z głowy zniża się do kolan swego pana.

*O panie nasz, chciej litość mieć,
Zmarł rodzic jej sędziwy, biedny kmić,
A matka toć już dawno w ziemi ...
A z sierotą Pan Bóg tylko sam ... i gorzka tza ...
O d o b r y p a n i e, smutna dola jej,
Nagrodzi was Bóg za tę litość nad biednymi!
Nagrodzi Bóg cię (domyślne: i was wszystkich) jak zasłużyliście
[na to!*

Na szyderstwa te odpowiada Janusz krótko a mściwie:

*Nagrodzi pan twój, jak ty zasłużyłeś na to,
O pewny bądź!*

W kulminacyjnym momencie dwuspiewu zjawiają się w drzwiach zamkowych Stolnik i Zofia. Zaniepokojeni długą nieobecnością Janusza oraz wrzawą dobiegającą z ogrodu, postanowili zbadać jej przyczynę.

Za nimi podążyli niektórzy goście, węsząc jakąś drastyczną awanturę. Janusz oczywiście wypiera się jakiegokolwiek związku z wiejskim buntownikiem i dziewczyną, która zdaje się być obłąkaną. Wykręty jego skwapliwie popierają Dziemba i szaraczkowie. Lecz sytuacja jest za wyraźna. Poczyna się w niej orientować Stolnik. Zofię co raz większy ogarnia niepokój.

Gdy Jontek, straszliwej krzywdy świadomy, chcąc by oskarżenie jego słyszeli wszyscy, którzy są tej krzywdy sprawcami, woła:

*Biednaś ty dziewczka,
Smutna twoja śpiewka,
Serce się nie zbudzi.
Dla bogatych ludzi
Miły tylko śmiech ...*

gdy jeszcze cięższe oskarżenie rzuca w twarz Januszowi Halka w słowach „Zabiłeś mnie!" — on daje znak Dziembie, by sprawę jak trzeba zakończył — to znaczy by wypędził przecz natrętne chłopstwo. Zaczny majordomus wraz z chudopacholkami ochoczo ten rozkaz spełnia.

Jeszcze raz w muzyce odzywa się motyw: „Do pana naszego". Halka daje się już spokojnie prowadzić Jontkowi ku furcie ogrodowej. Tylko spojrzenie pełne bólu utkwiała w Januszu, który pod jego ciężarem wzrok spuścił ku ziemi. Zofia przybita jest niecnym postępkim narzeczonego, niedola chłopki budzi w niej pewną litość. Stolnikowi wobec wytwornych gości wstyd tej niesmacznej przygody, która staje się przedmiotem ironicznych komentarzy ze strony jej świadków.

A K T T R Z E C I

ANTRAKT

We wstępie muzycznym, granym przed podniesieniem kurtyny, słychać uparcie powtarzający się motyw wiejskiej sygnaturki kościelnej, z którym spleta się parafraza pieśni Halki „Jako od wichrów", w sposób pełen wyrazu dramatycznego.

CHÓR WIEŚNIAKÓW

Po podniesieniu kurtyny widzimy krajobraz górski. W głębi sylweta starego kościołka drewnianego. Na pierwszym planie karczma murowana z dawna opuszczona, z podziurawionym dachem z oknami zabitymi deskami. Stan jej świadczy, że nędza w tej wiosce jest tak wielka, a majątność dziedzica do tego stopnia zrujnowana, iż nie może on korzystać z przywileju, który mu pozwalał zmuszać poddanych do picia gorzałki, pędzonej w dworskiej gorzelni, za co musieliby płacić robotą na folwarku.

Starszyzna góralska siedzi na przybzie karczmy, opodal stoją młodszy. Od strony kościółka idzie gromada niewiast i dziewcząt. W całym zachowaniu się chłopów widać pewną ociężałość, u jednych zadumę, u innych nawet przygnębienie. Kończy się przecież dzień względnego odpoczynku, jutro czeka wszystkich robota na pańskiej roli i bat wóldarza. W tłumie wyróżnia się postać młodego wieśniaka, jak pisze Moniuszko, „stroniącego od gromady, z daleka tylko biorącego udział w jej poruszeniach”.

Zgodnie z intencją kompozytora, pełni on niejako funkcję chóru greckiego: tłumaczy ukryte myśli i uczucia ludu, podziela je lub gani. Jest to ktoś, tak jak Jontek, bardziej społecznie dojrzały, bardziej buntowniczo usposobiony, przewyższający gromadę niewolników świadomością krzywdy chłopskiej i przyczyn tej krzywdy. Z ust ludu płynie pieśń, uderzająca jakby w ton owych „lamentów chłopskich na pany”, spotykanych w plebejskiej poezji staropolskiej i w śpiewach chłopów pańszczyźnianych:

Po niesporach, przy niedzieli,
Skoro jeszcze słonko jasne,
Człek się nieco rozweseli,
Wszak się cały tydzień poci,
Niech się nieco rozweseli,
Wszak to tylko jego własne! ...
Choć we dworze będą gody,
Człek przed biedą wciąż ucieka,
A ta zmore za nim wszędzie ...

I nagle słychać się daje wezwanie do radości. Wyraża ono chęć odpędzenia bodaj na chwilę troski, wiecznej towarzyski chłopca. To głos młodych, upominających się o prawo do szczęścia, to głos starych, którzy aprobują dążenie do celu, dla nich już nieosiągalnego.

Więc wesół i ochoczy
Niech nam będzie dzień dzisiejszy!
Jutro znowu dzień roboczy
I pojutrze dzień roboczy,
Potem jeszcze mozolniejszy,
Potem jeszcze mozolniejszy! ...

Na głos przybyłej z wioski kapeli chłopskiej, składającej się z gęślików, małej basetli i kobzy, zrywają się młodzieńcy i dziewczęta do tańca.

TAŃCE GÓRALSKIE

I one też weszły do skarbca najpiękniejszych i najbardziej lubianych utworów Moniuszki, zdobywając również sławę wśród obcych.

Po zalotnych piasach następuje tradycyjny, heroiczny w treści swej i w formie, „tańiec zbójnicki”. Gdy osiągnął on najwyższe nasilenie, a las siekierok wyrósł nad głowami tancerzy, gdy stanęli oni w butnej, pełnej radosnej siły postawie, odzywa się muzyka żalosna, cicha powolna.

SCENA

To Jontek i Halka przybywają z miasta, strudzeni długą drogą, przybici poniżeniem tak doznany. Jontek na żądanie gromady opowiada całą prawdę o okrucieństwie jaśniepańskim, budząc litość kobiet, mężczyzn zaś podniecając do protestu.

I oto gdy z piersi biednej dziewczyny, wśród łkań wyrywa się jeszcze pieśń, świadcząca o jej niewygasłej miłości do niewiernego kochanka a nad wioską przelatuje, dziwnym zrzędzeniem przypadku „złowrózny ptak czarny... jak gdyby wietrzył”, gdy widząc go Halka wydaje okrzyk, przejmujący grozą — cały lud wybucha głosem buntu.

CHÓR

Prawdziwy to „ludu gniew”. Poznamy w oburzonych nędzarzach potomków tych, co uczestniczyli w powstaniu Kostki Napierskiego i tych, którzy w 1846 roku zaśpiewają ciarachom:

Hej, panowie, panowie będziecie panami,
Hej, ale nie będziecie przewodzić nad nami!
albo:
Hej polana, polana
Bogatego pana,
Hej, polanę skosili,
Pana obwiesili!

Widownia Opery Warszawskiej w r. 1953, w sto lat z górą po powstaniu nieśmiertelnego dzieła Moniuszki, po raz pierwszy usłyszy tekst tego chóru rewolucyjnego w oryginalnym brzmieniu, nie skażonym poprawkami zaborczej i burżuazyjnej cenzury. Tendencja dotychczasowych wykonań i wydań przekazała go nam w takiej formie:

Tak to, tak z dziewczętami,
To taka doła ich
Oj, tak to z nimi!

Tymczasem, dzięki badaniom znanego kompozytora i zasłużonego muzykologa, Witolda Rudzińskiego, dowiadujemy się, że w bibliotece Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk Nr 226 znajduje się autograf wyciągu fortepianowego „Halki wileńskiej”, w którym słowa chóru, tego brzmią:

Tak to, tak z panami,
To taka miłość ich!

Dzięki temu rewelacyjnemu odkryciu, nikt chyba nie będzie kwestionował rewolucyjności dzieła, które Polska Ludowa wprowadza do swego dziedzictwa artystycznego po wieczne czasy. W momencie największego napięcia dramatycznego pada okrzyk: „Otóż jadą!” Tłum zrywa się nie po to jednak, by powitać dziedzica i orszak weselników, lecz by się z tą czeredą jaśniepańską porachować.

gdzie mój sokół?" On postanawia przywrócić dziewczynę życiu i zmusić ją do poznania prawdy, do pogodzenia się z nią. Wbrew swym uczuciom, staje się dla Halki coraz okrutniejszy. Każe jej patrzeć na to, co się w tej chwili w kościele dzieje:

*Przed ołtarzem stoją razem,
Pleban czyta, oni z cicha
Wtórzą za nim, a z wyrazem
Każdym płacze panna młoda...
Ona płacze, on się śmieje,
Biedna pani...
Teraz on jej pierścień dał...
ona pierścień dała jemu...
A on wesół — jak b'y czyste serce miał!!!*

Te ostatnie słowa powtarza po kilkakroć, w celu dobitniejszego zaakcentowania swego moralnego stosunku do sprawcy chłopskiej krzywdy.

Halka jednak nie może jeszcze wyrwać z serca uczucia swej bezgranicznej miłości. Wie, że jedyne ukojenie jej nazbyt ciężkich cierpień może przynieść tylko śmierć.

Jontek widząc bezowocność swych usiłowań, wbiega do kościoła. Z postawy jego widać wszakże, iż nie zamierza on skapitulować przed śmiertelnym wrogiem swoim i swych braci, że dalej snuje myśl odwetu.

MODLITWA W KOŚCIOŁKU

Usłyszawszy pierwsze tony chorału, Halka przytomnieje. Nie jest to jednak wynikiem nagle obudzonych uczuć religijnych, pogodzenia się z losem, jako dopustem Bożym. Przeciwnie ten śpiew udrczonego ludu, który jedynie w Bogu widzi obrońcę swych praw ludzkich, praw do życia, do szczęścia — wywołuje w niej uczucie buntu. Uświadamia sobie niedolę, jaka czeka ją i jej dziecko i jakby chciała wywołać litość w sercach tych, którzy są w kościele, wyciąga ręce błagalnie w tamtą stronę, wołając:

*Ha! dzieciątko nam
Umiera, z głodu umiera!
A matka tu — a ojciec tam!...
Dziecię wyciąga rączkę
I miłosiernie spoziera...
A matka tu — a ojciec tam!...*

W poczuciu wielkiej swej krzywdy zdobywa się wreszcie na oskarżenie uwoźdźciela:

*Ha — i ptak drapieżny swe pisklęta
Karmi, otula i lula...
A moje dziecię umiera!!!*

Lament jej przybiera teraz ton kołysanki:

CAVATINA

*O mój maleńki,
Któż do trumienki
Położy cię?
Kto ukoiysze na wieczny sen?...*

Tkliwa kołysanka przechodzi nagle w wybuch zemsty. Halka nie bacząc na zgubne dla niej skutki jej postępowania, woła w głąb kościoła:

*A serce gdzie?!
A łzy te moje, te krwawe łzy,
Ja pomszczę się!
Za krzywdę moją spalę cię!
Bo matka ja
I żona twa!
Hej. Jaśku, „panie”, czy ty słyszysz mnie?!*

Słowo „pan” brzmi teraz w jej ustach ironicznie. Oczy jej płoną żądzą zemsty. Z zaciśniętymi pięściami stoi naprzeciw wrót kościelnych, gotowa do zamierzonego czynu. Po chwili biegnie ku przydrożnym skałom i zaczyna zbierać chrust, zeschnięte badyle i źdźbła słomy, robi z nich spory pęk, zapala u lampki pełgającej przed kapliczką, zawieszoną na drzewie i z tym łuczywem zbliża się do drewnianego portalu kościołka. W czasie tych czynności odzywają się organy w kościele, na ich tle chór chłopów śpiewa:

*Boże mocny, święty Boże,
Nad twym ludem zlituj się!*

Halka posuwa się naprzód z płonąca żagwią, naraz staje, wpatruje się w rozświetlone wnętrze kościoła. Wzniesiona ręka zwolna opada. Zaczyna rozumieć, że jeśli spełni akt zemsty, stanie się przyczyną śmierci ludzi niewinnych — przede wszystkim biednych chłopów, potem kobiety, dla której kochanek ją wprawdzie porzucił, która jednak nie wiedziała o węzłach łączących ją z Januszem i która — jedyna z pańskiej czeredy — okazała wiejskiej dziewczynie odrobinę współczucia. Na myśl o tym Halka odrzuca od siebie żarzące się łuczywo, które gaśnie wśród głązów przydrożnych. Po wyrzeczeniu się zemsty doznaje ukojenia. Jej czysta i wielka miłość do Janusza każe jej zapomnieć o krzywdzie własnej i przebaczyć wszystkie jego winy. Nie widząc życia dla siebie poza tą miłością — postanawia się usunąć. Nikomu przecież nie jest potrzebna. Czuje też, że nie zniesie poniewierki, jaka niechybnie czeka ją i dziecko. Tę zmianę uczuć oddaje muzyka pogodnymi dźwiękami harfy. Na ich tle snuć się będzie ostatnia pieśń Halki — oczyszczająca jej duszę z wszelkich win i cierpień, pieśń przebaczenia, niezwykle prosta i tkliwa, a pełna miłości.

ZAKOŃCZENIE OPERY

Halka ze zwieszoną głową wstępuje na skaliste wzgórze, opadające jako urwisko ku rzece górskiej, której koryto srebrzy się w perspektywie krajobrazu. Stanąwszy na krawędzi przepaści jeszcze raz zwraca zapłakane oczy ku kościolowi, po czym zakrywszy je rękoma, rzuca się w toń rzeczną.

W tej właśnie chwili wychodzą z kościoła wieśniacy. Idący na czele są świadkami tragicznej sceny. Pędem rzucają się ku skalistemu wzniesieniu i stają nad urwiskiem, patrząc ze zgrozą w przepaść. Wszyscy są tak wzburzeni, że nie widzą orszaku weselnego, który wychodzi z kościoła. Gdy tłum stwierdza, że już za późno na jakąkolwiek pomoc, że „utonąła biedna dziewczka”, Zofia, Stolnik i Janusz, choć domyślają się o kogo chodzi, zapytują kto utonął. Wówczas Jontek z niepohamowaną wściekłością woła: „Halka!”, a chłopci tonem groźnego oskarżenia, które kierują ku szlachcie, nie czującej się zbyt bezpiecznie wśród wzburzonego i opasującego ją coraz ciaśniej tłumy, dorzucają: „Koniec cierpień biednej Halki już!”

Dziemba teraz dopiero wyszedł z kościoła i nie zdaje sobie sprawy z tego co zaszło. Na widok poruszonej gromady i orszaku weselnego, szykującego się do najrychlejszego odejścia z obawy przed jakimiś ekscesami, proponuje chłopom, by złożyli wiernopoddańczy pokłon jaśniepaństwu i zanucili piosenkę. Lecz orszak weselny już nie czeka na hołd niewolników i pod wodzą Stolnika, który silniej ścisnął rękojeść karabeli — odchodzi. Zofia płacze. Janusz na próżno stara się ją uspokoić. Lud z ogromną siłą, bardzo wolno i dobitnie rzuca im w twarz niedwuznaczne słowa: „Zaśpiewajmy ją wesole!” — i wzrokiem sędziów-mścicieli mierzy tych, których siła opiera się na bezprawiu. Jest ono zarazem ich słabością. Świadom tego jest lud, który wierzy w zwycięstwo sprawiedliwości i wie, że może być ono osiągnięte tylko przez walkę. Nie obca mu ona była przed laty, kiedy buntował się pod wodzą Kostki Napierskiego przeciw uciskowi magnatów. Ten lud podhalański dał dowód swej rewolucyjnej siły w dobie, kiedy Moniuszko i Wolski swe wiekopomne dzieło tworzyli — w r. 1846. Dlatego to ostatnie słowa Chóru nie brzmią posępnie, w ich melodii ukryta jest siła i wiara. Tym dwudźwiękiem uczuć polskiego ludu kończy się nasza najpiękniejsza opera, opera prawdziwie ludowa.

LEON SCHILLER

CENA ŻŁ. 2.50.—

WYDAWCA:

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE
Warszawa, ul. Nowogrodzka 49.

Za Redakcję

GABRYELA DZIEWOŃSKA

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE

Dyrektor: Dr. Zygmunt Latoszewski

H A L K A

OPERA W CZTERECH AKTACH

STANISŁAWA MONIUSZKI

słowa

WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO

Premiera

31. V. 1953

W_o

Opracowanie dramaturgiczne
inscenizacja i reżyseria:

Leona Schillera

Kierownictwo muzyczne
Dekoracje
Kostiumy
Układ tańców

ZYGMUNT LATOSZEWSKI
JAN KOSIŃSKI
ANDRZEJ CYBULSKI
EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

O S O B Y:

| | | | |
|---------|--|-----------------|--|
| STOLNIK | Bernard Ładysz Edward Pawlak ✓ Kazimierz Poreda | JONTEK | Franciszek Arno ✓ Lesław Finze Jerzy Granowski Michał Szopski |
| ZOFIA | ✓ Krystyna Brenoczy Halina Popkowska | DUDARZ | Janusz Herbich ✓ Robert Młynarski |
| DZIEMBA | Feliks Rud ✓ Władysław Skoraczewski Kazimierz Walter | GÓRAL | Lesław Wacławik Zenon Wójciak ✓ Witold Zalewski |
| JANUSZ | ✓ Sergiusz Adamczewski Jerzy Kulesza Leopold Nowosad Józef Wojtan | GOŚCIE STOLNIKA | ✓ Aleksander Noak ✓ Zenon Wójciak Witold Zalewski |
| HALKA | Jadwiga Dzikówna ✓ Maria Fołtyn Zofia Lwowska | | |

SZLACHTA — LUD

Rzecz dzieje się u schyłku XVIII stulecia

Akt I i II przed zamkiem Stolnika. Akt III i IV w wiosce górskiej, należącej do Janusza

ORKIESTRA, CHÓR I ZESPÓŁ BALETOWY PAŃSTWOWEJ OPERY.

Soliści w polonezie, mazurze i tańcach góralskich: *Barbara Bittnerówna, Halina Bauska, Olga Glinkówna, Maria Krzyszkowska, Halina Maculewicz, Maryna Parnell, Florentyna Puchówna, Sabina Szatkowska, Liliana Wolska, Mieczysław Bagiński, Witold Borkowski, Witold Gruca, Zbigniew Kiliński, Kazimierz Maciaszczyk, Karol Szrom, Stefan Wenta, Bogdan Wolczyński.*

Solo wiolonczelowe w IV akcie wykona *Kazimierz Blaschke*

Dyryguje: *Zygmunt Latoszewski — Mieczysław Mierzejewski — Aleksander Tarski*

Asystenci reżysera

Bolesław Jankowski

P. W. S. T.

Izabella Szereszewska

Kierownictwo chóru:
Stanisław Nawrot

Asystent scenografa
Izabella Konarzewska

Przygotowanie solistów

Nelli Bogucka
Stanisław Gawdziński

Jerzy Gaczek
Tadeusz Mazurkiewicz

Baletmistrz
Leon Wójcikowski

Asystent baletmistrza
Zbigniew Kiliński

Kierownictwo techniczne i realizacja
projektów scenograficznych
Mieczysław Nalewajski

Inspicjent
Apoloniusz Kowalski

Pedagog baletu
Irena Jedyńska

| | |
|--|--|
| Kierownik warsztatów | <i>M. Michałowski</i> |
| Brygadier maszynistów | <i>P. Trojanowski</i> |
| Kierownik pracowni elektrotechnicznej | <i>J. Morawski</i> |
| Kierownicy pracowni krawieckich | <i>A. Grotowska</i> <i>J. Balcerzak</i> |
| Kierownik pracowni stolarskiej | <i>M. Kazubiński</i> |
| Kierownik pracowni perukarskiej | <i>I. Sobczyński</i> |
| Kierownik pracowni modelatorskiej | <i>S. Kąkol</i> |
| Kierownik pracowni tapicerskiej | <i>B. Soltysiak</i> |
| Kierownik rekwizytorni | <i>S. Sułkowski</i> |
| Kierownik pracowni ślusarskiej | <i>J. Chmielewski</i> |
| Kierownik pracowni szewskiej | <i>C. Rojek</i> |

Asystenci reżysera
Bolesław Jankowski

P. W. S. T.

Izabella Szereszewska

Kierownictwo chóru:
Stanisław Nawrot

Kierownik Baletu
Leon Wójcikowski

Asystent scenografa
Izabella Konarzewska

Asystent baletmistrza
Irena Jedyńska

Przygotowanie solistów

Nelli Bogacka
Stanisław Gawdziński

Jerzy Gaczek
Tadeusz Mazurkiewicz

Korepetytor chóru
Wacław Kasztelan

Korepetytor baletu
Adam Zerynger

Inspicjent
Apoloniusz Kowalski

Sufler
Arkadiusz Jassa

H A L K A

OPERA W CZTERECH AKTACH

STANISŁAWA MONIUSZKI

słowa

WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO

Premiera

31 . V . 1953

Opracowanie dramaturgiczne
inscenizacja i reżyseria :

Leona Schillera

Kierownictwo muzyczne
Dekoracje
Kostiumy
Układ tańców

ZYGMUNT LATOSZEWSKI
JAN KOSIŃSKI
ANDRZEJ CYBULSKI
EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

Prac. 3021
3142

O S O B Y

| | | | |
|---------|---|-----------------|---|
| STOLNIK | <i>Bernard Ładysz Edward Pawlak Kazimierz Poreda Robert Sauk</i> | JONTEK | <i>Franciszek Arno Jerzy Granowski Jerzy Kobza Michał Szopski</i> |
| ZOFIA | <i>Krystyna Brenoczy Krystyna Jackowska ✓ Irena Karwat</i> | DUDARZ | <i>Janusz Herbich Robert Młynarski Kazimierz Walter</i> |
| DZIEMBA | <i>Feliks Rud Władysław Skoraczewski</i> | | |
| JANUSZ | <i>Sergiusz Adamczewski Jerzy Kulesza Leopold Nowosad Józef Wojtan</i> | GÓRAL | <i>Lesław Waclawik Zenon Wójcijk Witold Zalewski</i> |
| HALKA | <i>Alina Bolechowska Jadwiga Dzikówna Maria Fołtyn Joanna Krysińska Zofia Lwowska</i> | GOŚCIE STOLNIKA | <i>Lesław Waclawik Zenon Wójciak Witold Zalewski</i> |

SZLACHTA — LUD

Rzecz dzieje się u schyłku XVIII stulecia

Akt I i II przed zamkiem Stolnika. Akt III i IV w wiosce górskiej, należącej do Janusza

ORKIESTRA, CHÓR I ZESPÓŁ BALETOWY PAŃSTWOWEJ OPERY

Słiści w polonezie, mazurze i tańcach górskich: *Halina Baurka, Marta Bokota, Olga Glinkówna, Alfreda Kleszczówna, Irena Ładowska, Halina Maculewicz, Maryna Parnell, Florentyna Puchówna, Sabina Szatkowska, Liliana Wolska, Mieczysław Bagiński, Witold Borkowski, Witold Gruca, Zbigniew Kiljański, Mirosław Korybut, Kazimierz Maciaszczyk, Karol Szrom, Stefan Wentka, Bogdan Wolczyński.*

Solo wblonczelowe w IV akcie wykona *Kazimierz Blaschke*

Dyryguje: *Zygmunt Łabszeuski — Mieczysław Mierzejewski — Aleksander Tarski*