



Maja Drzazga-Lech

Śląski Moniuszko

Recepcja postaci i twórczości kompozytora
na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne

*Tom 2: Mitotwórcze narracje
moniuszkowskie w górnośląskiej kulturze*



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego

Śląski Moniuszko

Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku
Studium socjologiczne

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3767

Maja Drzazga-Lech

Śląski Moniuszko

Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku
Studium socjologiczne

Tom II

**Mitotwórcze narracje moniuszkowskie
w górnośląskiej kulturze**

Socjologiczna analiza działalności Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr
oraz Opery Śląskiej w drugiej połowie XX wieku

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2019

Redaktor serii: Socjologia
Tomasz Nawrocki

Recenzent
Jolanta Szulakowska

Spis treści

Wstęp	9
Nota metodologiczna	13
Rozdział 1	
Górnośląska zbiorowa tożsamość etniczna i kulturowa w drugiej połowie XX wieku	17
Rozdział 2	
Mitotwórcze narracje moniuszkowskie w działalności zrzeszonych śląskich amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych w drugiej połowie XX wieku	25
2.1. Reaktywacja Związku Śląskich Kół Śpiewaczych po zakończeniu II wojny światowej w socjalistycznej Polsce	25
2.2. Odbudowa katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i znaczenie tego wydarzenia	33
2.3. Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy podporządkowany socjalistycznej ideologii ludowego państwa polskiego na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” w latach 1948–1984	39
2.3.1. Twórczość Stanisława Moniuszki	42
2.3.2. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna	44
2.3.3. Stanisław Moniuszko a rola społeczna	56
2.4. Podwójna narracja moniuszkowska na Górnym Śląsku w latach 1948–1984 (socjalistyczna propaganda a kontynuacja tradycji z lat dwudziestych)	67

2.5. Od Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr do Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – nawiązanie do tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych	78
2.6. Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy funkcjonujący w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej – na podstawie analizy „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010	82
2.6.1. Twórczość Stanisława Moniuszki	85
2.6.2. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna	87
2.6.3. Stanisław Moniuszko a rola społeczna	89
2.7. Stanisław Moniuszko w ramach Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” oraz jubileuszowych uroczystości Związku Śląskich Kół Śpiewaczych	93

Rozdział 3

Górnośląska recepcja twórczości operowej Stanisława Moniuszki . . .	109
3.1. Od Teatru Polskiego w Katowicach poprzez Śląski Teatr Muzyczny do Opery Śląskiej w Bytomiu	113
3.2. Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca muzyki polskiej oraz symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych	121
3.3. Próby redefiniowania narodowego twórcy polskich oper Stanisława Moniuszki na prekursora polskiego socjalizmu . .	127
3.4. Powrót do górnośląskiej tradycji recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki za sprawą jubileuszowych obchodów działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu	138
3.5. Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce i symbol polskości w III Rzeczypospolitej Polskiej	156
3.5.1. Wokół czterdziestopięciolecia działalności Opery Śląskiej – piąta premiera <i>Strasznego dworu</i>	157
3.5.2. Pięćdziesiąta rocznica Opery Śląskiej – uprawomocnienie „trzech ściegów” moniuszkowskiej tradycji na Górnym Śląsku	160
3.5.3. Jubileuszowe przesłania <i>Halki</i> i <i>Strasznego dworu</i> na początku XXI wieku	167

3.6. Od narodowego twórcy w muzyce do twórcy dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Ewolucja treści przypisywanych Stanisławowi Moniuszce w ramach górnośląskiej recepcji scenicznych dzieł tego kompozytora w latach 1920–2010 . .	175
Zakończenie	179
Bibliografia	189
Indeks osobowy	203
Summary	207
Zusammenfassung	209

Wstęp

„[...] kult bohaterów, mity o wspólnym pochodzeniu i jedności rasowej, przywiązanie do kraju ojczystego jako kolektywnej własności grupy oraz wezwanie do zjednoczenia sił w obronie przed wspólnym wrogiem” (ZNANIECKI, 1990: 124) odgrywają istotną rolę w budowaniu wspólnoty narodowej i/bądź grupy etnicznej. Sądzę, że tę myśl Floriana Znanieckiego – twórcy polskiej socjologii humanistycznej – można również odnieść do dokumentów świadczących o udziale sztuki muzycznej w procesie budowania/kształtowania tożsamości kulturowej wśród jednostek należących do polskiej wspólnoty narodowej, jak również górnośląskiej grupy etnicznej.

Kult bohatera jest istotny dla integracji zbiorowości oraz utrwalenia jej solidarności, gdyż bohater uosabia wartości dla członków danej grupy społecznej najważniejsze. Bohaterami mogą być postacie mityczne bądź realnie żyjące onegdaj lub obecnie jednostki, przez swych zwolenników świadomie wyidealizowane. Jednostka może pozostać bohaterem tak długo, jak długo grupa społeczna podtrzymuje jej kult. Łatwiej jest wyidealizować osobę zmarłą niż żyjącą, co powoduje, że zazwyczaj pełny rozwój kultu następuje już po śmierci danej jednostki. ZNANIECKI (1990: 125) wymienia cztery typy bohaterów, których czczenie przez członków społeczności o kulturze narodowej może przyczynić się do integracji grupy: legendarnych bohaterów ludowych, którzy są sławnymi postaciami powieści literackich, bohaterów religijnych – świętych – których kult organizowany był przez Ko-

ściół, królów i wojowników, czczonych z inicjatywy grup politycznych, oraz genialnych twórców, którzy są przykładem czyisto kulturowego typu bohatera. Specyficznym typem genialnego twórcy, którego kult pobudza i podtrzymuje proces budowania tożsamości narodowej bądź etnicznej, jest twórca w muzyce. Znaniecki podkreślał, że heroizacja genialnych twórców działających w różnych dziedzinach kultury jest procesem wolniejszym niż heroizacja pozostałych typów bohaterów, bo do uznania przez masy ich znaczenia potrzebne jest odpowiednie wykształcenie i na tyle szerokie rozpowszechnienie charakterystycznych obrazów ich postaci, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowały one jako symbole narodowe.

Historia obfituje w sytuacje, gdy pewne światłe grupy obywateli potrafiły sprawić, że masy utożsamiały się z konkretnymi twórcami narodowymi, uznawały ich wielkość, mimo że nie w pełni rozumiały znaczenie ich działalności. Takiemu stanowi rzeczy przysłużyły się działania na rzecz budowy pomników narodowych twórców w kulturze, publiczne ceremonie propagujące ich osobę i twórczość czy pielgrzymki do miejsc ich zamieszkania, pracy oraz grobów. Przykładowo bohaterami kultury narodowej dla narodu włoskiego są Dante, Michał Anioł, Rafael, dla narodu brytyjskiego – Szekspir, Wergiliusz, dla narodu niemieckiego – Goethe i Wagner, a Kopernik, Mickiewicz, Chopin i Moniuszko – dla narodu polskiego. Kreowany, podtrzymywany i rozpowszechniany wśród mas kult bohaterów narodowych służy rozpowszechnianiu świadomości i solidarności grupowej wśród jednostek należących do danej wspólnoty narodowej. Dzieje się tak dlatego, że postacie jednostek, które proces heroizacji bądź mitologizacji uczynił „bohaterami kultury narodowej”, funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej charakterystycznej dla danej wspólnoty narodowej bądź zbiorowości etnicznej jako symbole odnoszące obcuje z nimi jednostki do ich narodowej lub etnicznej tożsamości zbiorowej.

Z socjologicznego punktu widzenia ciekawe są sytuacje, w których uwarunkowany kontekstem sytuacyjnym proces recepcji danego kompozytora i jego dzieł powoduje, że te wytwory

kulturowe funkcjonują w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako symbole narodowe. Stan ten poprzedza i towarzyszy mu (na zasadzie podtrzymywania) proces mitologizacji osoby kompozytora na narodowego twórcę, a wytworów jego twórczej działalności – na symbole narodowe/etniczne. Warto bliżej przyrzeć się mechanizmom procesu mitologizacji, funkcjonowaniu mitów w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej danej grupy społecznej i charakterystycznym dla polskiej wspólnoty narodowej i górnośląskiej grupy etnicznej narracjom.

Prezentowana książka stanowi drugi tom publikacji *Śląski Moniuszko. Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*¹. Oparta jest na materiale empirycznym zgromadzonym przeze mnie na potrzeby rozprawy doktorskiej pt. *Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Recepcja postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku w XX wieku. Studium socjologiczne*.

Oba tomy poświęcone są socjologicznemu pojęciu tożsamości oraz relacjom pomiędzy śląską tożsamością kulturową a polską tożsamością narodową. Zastosowana przeze mnie perspektywa koresponduje z sugestią Barbary JABŁOŃSKIEJ (2014: 129), że praktyka muzyczna przebiega w określonych ramach strukturalnych, które determinują społeczny i kulturowy charakter muzyki na poziomie twórczym, wykonawczym i odbiorczym. Swoje rozważania prowadzę, odnosząc się do koncepcji zarówno pamięci kulturowej Jana Assmanna, jak i centrum kultury Leona Dyczewskiego. Jednocześnie przyjmuję za ZNANIECKIM (2008: 68), że „dane, jako przedmioty refleksji teoretycznej badacza należą już do doświadczenia kogoś innego i są takie, jakimi to czynne doświadczenie je uczyniło”. Z dyrektywą współczynnika humanistycznego zgodne jest podejście Wojciecha Świątkiewicza (2006: 49) do sztuki dźwięków: „Dzieło sztuki jest zawsze »dziełem dla nas«, nie zaś tylko dziełem w sobie, jest zawsze »naszym«, nigdy

¹ Tom I: *Tożsamość narodowa i muzyka. Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę Stanisława Moniuszki za życia kompozytora i w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku* ukazał się w 2018 roku.

»niczym«. Staje się tym, czym uczynią go uczestnicy wspólnoty estetycznych poglądów, interpretacji i znaczeń. Jego »wygląd« współtworzą między innymi kompetencje kulturowe odbiorców zróżnicowane historycznie i pokoleniowo oraz w kontekście geograficznej przestrzeni różnorodności kultur, ich cechy osobowościowe oraz społeczny kontekst sytuacji odbiorczej”.

Jestem świadoma problemów, jakie sprawia współczesnym badaczom jednoznaczne zdefiniowanie granic przestrzennych, społecznych i kulturowych Górnego Śląska. Zwracają na to uwagę m.in. autorzy opracowania *Granice Śląska w interdyscyplinarnej perspektywie* (GŁADKIEWICZ, SOŁDRA-GWIŹDŹ, SZCZEPAŃSKI, 2012: 9) i autorka książki *Tożsamość współczesnych Górnoszlązaków. Studium socjologiczne* (KIJONKA, 2016: 10). Według Grzegorza BABIŃSKIEGO (1998: 7) etniczność jest różnorodna, wielowymiarowa, stopniowalna i często ma charakter kontekstowy. W moich badaniach przyjąłam możliwie najszerszą koncepcję historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska², gdyż badając specyfikę górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, nie koncentruję się na granicach administracyjnych, ale na wątkach wskazujących na transmisję i przekształcanie idei wyartykułowanej w „Śpiewaku Śląskim” z lat międzywojennych, aby pod szyldem Moniuszkowskiej pieśni zjednoczyć jak najszerze grono Górnoszlązaków.

Nota metodologiczna

W ramach realizacji projektu badawczego podjęłam się rekonstrukcji i analizy procesu recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku w drugiej połowie XX wieku kreo-

² Historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska – będący przestrzenią o niedomkniętych granicach – obejmuje „czarny” Górny Śląsk, ziemię opolską, region cieszyński, śląskie tereny państwa czechosłowackiego / czeskiego. Termin przystaje do idei propagowanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych już w pierwszej połowie XX wieku – zjednoczenia pod hasłem kulturowania muzyki polskiej.

wanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych³ oraz przez katowicką/bytomską scenę operową⁴ w latach 1920–2010.

Górnośląską recepcję moniuszkowską analizowałam pod kątem następujących problemów badawczych:

- 1) recepcja socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska w Polsce Ludowej;
- 2) kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści;
- 3) dbałość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki po roku 1989 jako czynność artystyczna w funkcji czynności społecznej:
 - chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie;
 - świadczącej o wielokulturowości tego regionu.

Ponieważ w latach 1948–1984 nie wydawano pisma „Śpiewak Śląski”, za jednostkę analizy ukazującą sposób obecności postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w górnośląskiej przestrzeni kulturowej uznałam pismo „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” – organ zjednoczenia Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, którego fragmenty relacjonowały również działalność śląskich chórów. Materiały do dalszej empirycznej analizy dostarczył mi „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1985–2010. Tytuł ten jest organem zjednoczenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (współczesnego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr). Ponadto przeanalizowałam materiały okolicznościowe dotyczące działalności śląskich amatorskich chórów i dwóch wybranych scen operowych, takie jak zapowiedzi przedstawień scenicznych dzieł Mo-

³ Formalne przekształcenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, które nastąpiły w drugiej połowie XX wieku i na początku XXI wieku, są opisane w książce. W tym miejscu używam nazwy w sensie ideowym.

⁴ W określeniu tym ujmuję: występy artystów warszawskich pod batutą Emila Młynarskiego na terenie plebiscytowym: 1920; katowicką scenę operową w latach 1922–1931; gościnne spektakle moniuszkowskie w Teatrze Polskim w Katowicach: 1932–1939; działalność Opery Śląskiej od 1945 roku do czasów współczesnych.

niuszkowskich i recenzje z tych wydarzeń zorganizowanych przez scenę operową działającą przy Teatrze Polskim w Katowicach w latach 1922–1931 oraz przez Operę Śląską w Bytomiu w latach 1945–2010. Doniesienia o związanej z postacią kompozytora działalności śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego to przedmiot jakościowej i ilościowej analizy treści za pomocą programu QDA Miner. Natomiast wypowiedzi prasowe i publikacje książkowe kreujące proces górnośląskiej recepcji postaci i scenicznej twórczości Moniuszki w związku z gościnnymi występami artystów Opery Warszawskiej w górnośląskich miastach (1920, 1932–1939) oraz funkcjonowaniem katowickiej (1922–1932) i bytomskiej (1945–2010) sceny operowej, ponieważ pochodziły z różnych tytułów prasowych, potraktowałam jako materiał do przeprowadzenia badań jakościowych typu *desk research*⁵. W pracy przyjąłam jakościową perspektywę rozumienia i opisu procesu tworzenia, upowszechniania i przekształcania mitotwórczych narracji moniuszkowskich.

Mity stanowią istotny składnik pamięci kulturowej/tożsamości kulturowej charakterystycznej zarówno dla wspólnot narodowych, jak i grup etnicznych. W naukowych dyskusjach, teoretycznych refleksjach oraz debatach rozgrywających się za pośrednictwem tradycyjnych i wirtualnych mediów masowych możemy wyróżnić dwa podejścia do tego zagadnienia. Z jednej strony zwraca się uwagę na negatywne aspekty fikcji narracji mitotwórczych, ich jednostronności i operowania uproszczonym obrazem danego zagadnienia. Ponadto z rozpowszechnianiem narracji mitotwórczych łączy się obawy o propagowanie postaw szowinistycznych i ksenofobicznych. Dlatego postuluje się potrzebę podjęcia takich działań kulturotwórczych, które poprzez odwołanie

⁵ Ponieważ przedmiot analizy stanowiły wypowiedzi prasowe, z których nie wszystkie opatrzone były informacją o ich autorze, oraz dokumenty archiwizowane przez Operę Śląską, nie zawsze zawierające informację o numerze strony publikacji, a część z nich miała formę odręcznej notatki, pomimo dołożonych przeze mnie starań w niektórych przypadkach nie było możliwe dotarcie do wspomnianych elementów opisu bibliograficznego cytowanych w pracy materiałów.

do naukowo zweryfikowanych faktów będą wspierały proces kształtowania wśród odbiorców racjonalnego i krytycznego spojrzenia na dzieje oraz specyfikę własnej grupy narodowej (STOMMA, 2006) bądź etnicznej przynależności. Z drugiej strony zwraca się uwagę na fakt, że mity są naturalnym czynnikiem konstytuowania się więzi w makrostrukturach społecznych takich jak naród bądź grupa etniczna. Ze względu na ich więziotwórczą rolę mity uznaje się za niezbędne dla procesu kształtowania/podtrzymywania tożsamości społeczeństw nowoczesnych (PROKOP, 1990: 118). Traktuje się je jako treści, w oparciu o które mogą być budowane: kanon pamięci kulturowej (ASSMANN, 2005), rdzeń (KŁOSKOWSKA, 2005) bądź centrum danej kultury (DYCZEWSKI, 1993, 2011). Mity funkcjonują w ramach danej grupy społecznej nie po to jednak, aby swoją treścią gwarantować wiedzę, ale aby świadczyć o prawdziwości uczuć i doświadczeń istotnych dla grupy społecznej, w której one obowiązują (SZACKA, 2006: 82). Podobnie jak Dariusz WADOWSKI (2009: 423–438) przyjmuję, że obowiązywanie/funkcjonowanie mitów w grupie o charakterze makrostruktury można interpretować jako mechanizm budowania tożsamości tej grupy. Za Dyczewskim przyjmuję, że centrum kultury tworzą wartości kulturowe, wytwory i stany psychospołeczne (DYCZEWSKI, 1993: 62–66), jednocześnie akcentując za Antoniną KŁOSKOWSKĄ (2005: 17), że zaznajamianie się przez jednostki z treściami charakterystycznymi dla dzieł kanonicznych odbywa się w ramach procesu kulturalizacji. Ważną koncepcją teoretyczną dla mojego projektu badawczego jest także koncepcja Jana Assmanna. Autor ten wyróżnił cztery obszary pamięci zbiorowej: pamięć mimetyczną (naśladownictwo działań innych ludzi), pamięć rzeczy (rzeczywistość materialna, w której jednostki się poruszają), pamięć komunikatywną (intersubiektywne przekazy wspomnień dotyczące najbliższej przeszłości, obowiązujące w ramach aktualnie żyjących pokoleń; charakterystyczne dla grupy rodzinnej i kręgów przyjacielskich) i pamięć kulturową (jej kreatorami nie są jednostki, ale zorganizowane instytucje, co umożliwia jej wielopokoleniowe trwanie). Pamięć kulturowa zorientowana jest na utrwalone punkty w przeszłości, które

w jej ramach zostają przekształcone w figury symboliczne. Przykładami takich figur są historie patriarchów, exodusy, wygnania oraz mity. Według ASSMANNA (2006: 68) „różnica między mitem a historią zostaje w pamięci kulturowej zawieszona. Dla niej nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana [...]; pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit. Mit jest historią założycielską, którą opowiada się, aby wyjaśnić teraźniejszość z perspektywy początku”. Uobecnianie poprzez wspomnianie obowiązujących w ramach pamięci kulturowej figur symbolicznych zawierających sens religijny ma charakter wydarzenia odświętnego/niecodziennego. Odniesienia do przeszłości i przywoływanie figur symbolicznych pozwala ustanowić tożsamość wspominającej grupy. Uwagę tę można powiązać również z działalnością instytucji, których tożsamość opiera się na odniesieniach do mitu założycielskiego. Nosicielami pamięci kulturowej są m.in. szamani, bardowie, księża, nauczyciele, artyści, pisarze i uczeni. Realizowane role społeczne pretendują do bycia skarbnikami wiedzy i przypisywanych im wartości. Wybitne jednostki pełniące role społeczne, których mitotwórcza narracja stanowi intersubiektywny składnik kanonu kulturowego narodu/grupy społecznej, uzyskują rangę wytworu kulturowego uosabiającego ważne dla grupy wartości.

Przyjmuję, że zaprezentowane założenia teoretyczne pozwolą mi nie tylko zobrazować procesy kreowania, upowszechniania i przekształcania mitotwórczych narracji moniuszkowskich w ramach recepcji postaci kompozytora i jego wybranych dzieł, kreowanych przez scenę operową Teatru Polskiego w Katowicach (1922–1932), Operę Śląską (1945–2010) oraz powojennego spadkobiercę Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, tj. Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr (dzisiejszy Śląski Związek Chórów i Orkiestr), ale również odpowiedzieć na pytanie, wzmocnieniu jakiego typu relacji etnicznych/narodowych/ideologicznych w poszczególnych okresach historycznych on służył.

Górnośląska zbiorowa tożsamość etniczna i kulturowa w drugiej połowie XX wieku

Po II wojnie światowej w obszarze państwa polskiego znalazły się, oprócz ziem, które w okresie międzywojennym składały się na autonomiczne województwo śląskie, również ziemie, które przed wojną należały do Republiki Weimarskiej jako rejencja opolska. Historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska umiejscowiony został w granicach Polski i Czechosłowacji. Górnośląskość poddano procesom polonizacji i czechizacji w duchu socjalistycznej ideologii. W wymiarze publicznym spowodowało to spłylenie treści charakterystycznych dla górnośląskiej tożsamości etnicznej poprzez włączenie ich w oficjalne obchody państwowe, zaświadczaające o socjalistycznej jedności danego państwa. Górnośląskość obecna w sferze publicznej funkcjonowała jako przykład ludowej kolorystyki, która musiała być zgodna z ideologią realizowaną przez centralne władze Polskiej Republiki Ludowej bądź Czechosłowacji. W polityce władz komunistycznych tych państw obowiązywała zasada jedności narodowej. Odnosiła się ona do spraw światopoglądowych i politycznych. Poprzez jej realizację zapewniano władze partyjno-państwowe o szerokim poparciu społecznym. Formalnie nie istniały problemy mniejszości narodowych bądź grup etnicznych. Wyciszono problem wysiedleń związanych z niemieckością autochtonicznej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, które miały miejsce po II wojnie światowej na mocy ustaleń konferencji poczdamskiej z 1945 roku. W województwach utworzonych ze znajdujących się w Polskiej Republice Ludowej ziem historyczno-

-geograficznego obszaru Górnego Śląska zakazano nauczania języka niemieckiego w szkołach jako drugiego języka. Piętnowano również wśród uczniów prowadzenie rozmów po śląsku. Jako narzędzie oddziaływania wychowawczego komunistycznego państwa polskiego można również interpretować ruch migracji rzeszy ludności ze wschodnich terenów polskich, które po II wojnie światowej włączono do Związku Radzieckiego, do obu województw górnośląskich. Ponadto rozwinięty przemysłowo obszar tego regionu był do lat 80. miejscem migracji zarobkowych. Ludność napływowa nie rozumiała regionalnej tradycji kulturowej i specyfiki obyczajów związanych z typowymi dla tego regionu zawodami – pracą w górnictwie bądź hutnictwie. Powodowało to osłabianie tradycyjnych wartości wyznaczających swoistość górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, zwłaszcza, że treści socjalistyczne były obce tradycyjnej kulturze rdzennej ludności śląskiej ziemi. W sferze prywatnej, w przestrzeni życia rodzinnego pielęgnowała ona swoją górnośląskość. Były to tzw. lata podwójne. Świadczą o tym również wyniki badań opublikowanych przez Józefa Chałasińskiego w pierwszym numerze czasopisma „Kultura i Społeczeństwo” z 1964 roku. W styczniu 1962 roku „Tygodnik Kulturalny” i Polskie Radio ogłosiły konkurs pn. *Jeden miesiąc z mojego życia*. W odpowiedzi nadesłano 1992 prace, wśród których były również pamiętniki przesłane przez autochtoniczną i napływową ludność zamieszkującą obszar Górnego Śląska. Chałasiński na ich podstawie zrekonstruował model górnośląskiej kultury domowej. Właściwe dla tej przestrzeni wartości to: uczciwość, oszczędność, zaradność i ukierunkowanie na zdobycie takiej wiedzy, która może służyć praktycznemu polepszeniu życia (CHAŁASIŃSKI, 1964: 28). Zauważmy, że są to wartości zbliżone do tych, którymi górnośląski lud w dwudziestoleciu międzywojennym charakteryzowali ks. Emil SZRAMEK (1934) i pisarz Gustaw MORCINEK (2010). Jednakże Chałasiński kończy swoje rozważania, konkludując, że treści analizowanych przez niego dokumentów wskazują na „pogłębiający się związek coraz szerszych kręgów ludzi pracy z całością kultury narodowej” (CHAŁASIŃSKI, 1964: 33), dodajmy – zinterpretowanej zgodnie

z socjalistyczną ideologią realizowaną przez Polską Republikę Ludową. W opisanych przez autora pamiętnikach Górnoślązaków ów związek był kreowany przede wszystkim przez lekturę prasy codziennej i tygodników. Treści analizowanych dokumentów pozwoliły Chałasińskiemu na wysunięcie hipotezy o tworzeniu się nowej formacji warstwowej – pracowników umysłowych – która wykazuje pewne cechy zbliżone do cech charakterystycznych dla inteligenckiej warstwy społecznej, ale odróżnia się od niej tendencją do udemokratycznienia (CHAŁASIŃSKI, 1964: 28). W ramach realizowanej w czasach PRL-u górnośląskiej tożsamości zbiorowej mamy do czynienia z charakterystycznym dla przestrzeni prywatnej kultem etniczności, który świadczy o ciągłości kulturowej specyfiki tego obszaru wśród zamieszkującej go ludności, oraz z dokonującą się w sferze oficjalnej przestrzeni publicznej asymilacją stereotypowej, ludyczno-obrazkowej górnośląskości do socjalistycznego narodu polskiego. Justyna Kijonka zwraca uwagę, że realizowana przez socjalistyczne państwo polskie polityka jednorodności narodowej powodowała, iż „odrębność kulturowa regionów wyrażała się poprzez styl, repertuar i kostiumy zespołów regionalnych bądź elementy spod znaku cepelii i nie była uwarunkowana sporami i rozliczeniami natury politycznej” (KIJONKA, 2016: 21).

W latach 70. w środowisku socjologicznym pojawiła się koncepcja kolonizacji wewnętrznej, która opisywała państwową politykę wobec Górnego Śląska. Była ona wieloaspektowa. W wymiarze społeczno-kulturowym wskazywała na antagonizm o podłożu ekonomicznym pomiędzy rodzimą ludnością tego regionu a przybyszami z innych części kraju. Podczas gdy Górnoślązacy zamieszkiwali w substandardowych dzielnicach miejskich i pracowali w zakładach o przestarzałych warunkach procesu technologicznego, ludność napływowa otrzymywała mieszkania w nowo wybudowanych blokach oraz pracę w nowo powstających zakładach. Teza ta w całej rozciągłości nie jest możliwa do zweryfikowania. Jednak za Wojciechem Świątkiewiczem (2005: 92) można ją potraktować jako przejaw trwałości portretu socjologicznego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska jako regio-

nu wyzyskiwanego przez ludność przyjezdną i jego rdzennej ludności jako grupy społecznej usytuowanej w dolnej warstwie społecznej. Należy mieć również na względzie, że symboliczna narracja ukazująca Górnślązaków jako lud pokrzywdzony, a historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska jako wyzyskiwaną tylko przez przybyszów ziemię obiecaną, funkcjonuje w dwudziestowiecznej intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej na zasadach mitu. Nie zmienia to jednak faktu, że jest ona charakterystyczną cechą górnośląskiej tożsamości kulturowej i budowanej w oparciu o nią śląskiej identyfikacji etnicznej bądź narodowej. Podobnie Kazimiera i Jacek Wodzowie zauważyli, że osiowym elementem struktury tożsamości Ślązaków jest poczucie dystansu wobec kolejno następujących po sobie „obcych – dominujących”, przy jednoczesnym przywiązaniu do rodzimych struktur, więzi rodzinnych, dialektu i zakorzenionych w kulturze regionu wartości. Zdaniem tych autorów „od czasów powojennych, kiedy to Ślązacy w ogóle, a kultura śląska w szczególności, zostali poddani swoistym procesom polonizacji (czasem bardzo bolesnym), wytworzył się pewien stereotyp zachowań kulturowych, będący wyrazem poczucia bycia zdominowanym. W czysto antropologicznym sensie taki stereotyp nie tylko oddaje sytuację człowieka żyjącego w kulturze mniejszościowej i czującego się zdominowanym przez kulturę większościową, ale ułatwia także rozumienie świata” (K. Wódz, J. Wódz, 1999: 152).

Po 1989 roku historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska podlegał zmianom związanym ze skutkami transformacji systemowej i z przemianami ogólnocywilizacyjnymi, takimi jak rewolucja naukowo-technologiczna i związane z nią przechodzenie w kierunku społeczeństwa informacyjnego, konsumpcyjnego oraz gospodarki usługowej.

Marek S. Szczepański i Weronika Ślęzak-Tazbir (2009b: 29–30) zwracają uwagę, że usytuowanie górnośląskiej społeczności lokalnej i regionalnej w globalnym układzie spowodowane jest dwoma rodzajami czynników: zewnętrznymi i wewnętrznymi. Czynniki zewnętrzne związane są z postępem globalizacji, me-

tropolizacji oraz procesem ujednolicenia społeczno-kulturowego. Natomiast do czynników wewnętrznych należą przywiązanie do regionu, otwartość na proces globalizacji i kondycja tożsamości indywidualnej jego mieszkańców. Autorzy zaznaczają przy tym, że wymiary lokalny i globalny nie wykluczają się wzajemnie, ale to, co ważne jest w wymiarze lokalnym, istotne jest również na poziomie globalnym. Zatem głębokie uwikłanie w proces metro-polizacji i globalizacji nie pociąga za sobą zaniku świadomości oraz tożsamości regionalnej bądź etnicznej, jak wieszczono na początku lat 90. XX wieku. Wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdujemy zarówno takie jednostki, które posiadają kapitał kompetencyjny pozwalający im na efektywne poruszanie się w zglobalizowanym świecie, jak i liczną grupę ofiar globalizacji, nieodnajdujących się w realiach współczesnego świata, dla których identyfikacja z przestrzenią kulturową charakterystyczną dla górnośląskiej tożsamości etnicznej stanowi swego rodzaju drogę ucieczki od tego, co nieznane, niezrozumiane i obce.

Obserwowane współcześnie zróżnicowane fakty historyczne, polityczne i społeczno-kulturowe zachodzące na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska z jednej strony ekspozycją śląską tożsamość, z drugiej – włączone są w proces globalizacji i unifikacji kulturowej w wymiarze europejskim. Jednak dla jednostek identyfikujących się z górnośląską intersubiektywną przestrzenią kulturową charakterystyczny jest konserwatywny stosunek do własnego dziedzictwa kulturowego. Teresa SMOLIŃSKA (2006: 117) zwraca uwagę, że mówiąc o współczesnej tożsamości górnośląskiej, należy eksponować mentalnościowe cechy tej grupy etnicznej i charakterystyczny dla niej system wartości, gdyż ludność ta w zróżnicowany sposób manifestuje własne dziedzictwo kulturowe, poczynając od sposobu, w jaki funkcjonują ich domowe zacisza, podwórka, parafie, miejscowości, poprzez działalność w nowo powstałych stowarzyszeniach, takich jak Konserwatorium im. J. Eichendorffa, Związek Górnośląski, Ruch Autonomii Śląska czy Związek Ludności Narodowości Śląskiej, które modelują pełną emocji dyskusję o narodowości

śląskiej, a na festynach, dożynkach i zjazdach mieszkańców kończąc. Powołując się na wyniki spisów powszechnych przeprowadzanych w 2002 (39–40) (173,2 tys. osób zadeklarowało narodowość śląską) i 2011 roku (39–40) (łącznie z możliwością określenia swojej pierwszej bądź drugiej tożsamości jako śląskiej skorzystało 809 tys. obywateli państwa polskiego), warto refleksję na temat górnśląskiej tożsamości etnicznej bądź narodowej uporządkować za Smolińską według dominujących form kultury na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Czytelnych symboli śląskiej/górnśląskiej tożsamości można poszukiwać w sferze zachowanych tradycyjnych zwyczajów i obrzędów oraz w gatunkach folklorystycznych i nawiązujących do nich stylizowanych formach wypowiedzi artystycznej (tzw. folkloryzmy). Współczesną specyfikę górnśląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej wyznaczają również elementy zapożyczone z kultury niemieckiej, ale uznane przez Górnślązaków za własne, takie jak oktoberfesty, jarmarki okołobożonarodzeniowe, polterabendy – trzaskanie porcelany w przedweselny wieczór przez pannę młodą, bądź tyty ze słodyczami dla uczniów pierwszych klas szkoły podstawowej przynoszone w dzień rozpoczęcia nauki.

Górnśląski folklor tradycyjny, kultywowany przez wiejską i robotniczą ludność tego regionu, to historyczna kategoria kultury ludowej, która wykazuje wyraźne tendencje zanikowe. Jednak przykładem żywotności górnśląskiego folkloru są stale realizowane zwyczaje i obrzędy, na temat których wiedza jest dziedziczona przez kolejne pokolenia Górnślązaków. Ponadto wśród ludności autochtonicznej, zamieszkującej ziemię historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, funkcjonuje spontaniczna aktywność twórcza charakterystyczna dla wybranych grup społecznych, np. górników, którą można określić mianem współczesnego folkloru. Jako przykład może posłużyć twórczość artystyczna wykonywana na różnego rodzaju uroczystościach okolicznościowych, potocznie określana śląskimi szlagierami, śląska gala biesiadna bądź śląskie granie przy biesiadnym stole. Ciekawym przykładem tego typu działalności jest również

śląski rap. Innym sposobem obecności tradycyjnej górnośląskości w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jest folkloryzm, czyli stylizowane nawiązywanie do ludowej tradycji tego regionu w różnych formach artystycznej wypowiedzi. Działające na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, zwłaszcza amatorskie, ale również profesjonalne grupy taneczne, wokalne, muzyczne, obrzędowe i kabaretowe poprzez wystawianie stylizowanego folkloru górnośląskiego/śląskiego przyczyniają się do pielęgnacji dziedziczonego po przodkach dorobku kulturowego. Wiele przeglądów amatorskiego ruchu artystycznego weszło na stałe do kalendarza dzisiejszych województw opolskiego i śląskiego. Według Smolińskiej Górny Śląsk „zdaje się wyróżniać w skali kraju nie tylko ilością, ale i jakością zróżnicowanych przeglądów muzycznych, teatralnych i folklorystycznych. Wśród wielu funkcji, które pełnią tego typu przeglądy, zdają się dominować trzy podstawowe: ludyczna, poznawcza i integracyjna” (SMOLIŃSKA, 2006: 122). Organizowanie lokalnych i regionalnych festiwali, na których zespoły śpiewacze, muzyczne i taneczne prezentują górnośląskie tradycje, z jednej strony stwarza okazje do prezentacji i wspólnego przeżywania przez wykonawców i odbiorców treści charakterystycznych dla tożsamości kulturowej tego regionu, z drugiej – wyznaczają specyfikę współczesnej intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Z kolei według Świątkiewicza „Górny Śląsk jest regionem wielokulturowym o zmieniającej się strukturze grup narodowych, którego mieszkańcy charakteryzują się silnymi więziami z regionem jako terytorium i czasem mistycznie ujmowaną przestrzenią kulturową: mówią o sobie Ślązacy, chociaż często budują swoją grupową i indywidualną tożsamość na poczuciu wykluczenia i marginalizacji” (ŚWIĄTKIEWICZ, 2011: 100). Owa wielokulturowość wynika nie tylko ze zmian historycznej przynależności tego regionu (DRZAZGA-LECH, 2011: 258–260), ale również z faktu, że w najszerszym rozumieniu współcześnie ziemia górnośląska obejmuje obszar historyczno-kulturowy znajdujący się na terenie Unii Europejskiej w Polsce, Republice Czeskiej, Niemczech i Słowacji (skrawek).

Historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska to z jednej strony region o niedomkniętych granicach i zróżnicowanym charakterze, z drugiej – intersubiektywna przestrzeń charakteryzująca się własną specyfiką kulturową oraz swoim kalendarzem wydarzeń historycznych – dlatego zagadnienie śląskiej tożsamości od okresu międzywojnia wciąż stanowi przedmiot naukowych dyskursów i specjalistycznych publikacji. Od 1989 roku dysputy i publiczne spory dotyczące Górnego Śląska i Górnoślązaków odbywają się nie tylko w środowiskach akademickich, ale również w publicystyce. Górnośląską tożsamość kulturową opisuje się poprzez odniesienia do przeszłości tego regionu i związanej z nią pamięci kulturowej/społecznej. Według Jacques’a Le Goffa „pamięć zbiorowa jest jednak nie tylko zdobyczą, lecz także narzędziem i celem władzy” (LE GOFF, 2007: 155). Dlatego też ukazanie, w jaki sposób zmieniała/przekształcała się mitotwórcza narracja moniuszkowska funkcjonująca w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej naznaczonej przynależnością do socjalistycznego państwa polskiego i do Polski funkcjonującej w oparciu o system demokratyczny, może stanowić przyczynek do współczesnej dyskusji dotyczącej relacji zachodzących pomiędzy polskością i śląskością.

Mitotwórcze narracje moniuszkowskie w działalności zrzeszonych śląskich amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych w drugiej połowie XX wieku

Ukazanie sposobów, w jakich wytwory kulturowe, postać Stanisława Moniuszki i jego wybrane dzieła, funkcjonowały w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych po II wojnie światowej, należy poprzedzić krótką informacją o reaktywacji tego stowarzyszenia i jego przekształceniach wynikających ze specyfiki polskiego państwa ludowego. Wolność, którą w udziale uzyskali wszyscy Polacy po 1989 roku, również znacząco wpłynęła na sposób funkcjonowania tej organizacji, m.in. na to, z jakimi relacjami etnicznymi i rolami społecznymi łączono postać Stanisława Moniuszki i jego wybrane dzieła w ramach działalności zrzeszonych w Związku amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych.

2.1. Reaktywacja Związku Śląskich Kół Śpiewaczych po zakończeniu II wojny światowej w socjalistycznej Polsce

Podczas okupacji hitlerowskiej ziem II Rzeczypospolitej Polskiej działalność propolskich instytucji kulturalnych, wydawanie i rozpowszechnianie opisującej ją prasy były zakazane. Związek Śląskich Kół Śpiewaczych zawiesił swoją aktywność, a Sztandary, odznaki, dokumenty i nuty musiały zostać ukryte. Starania o reaktywację Związku podjęto już w lutym 1945 roku. Początkowo działania te spotykały się z brakiem zrozumienia, gdyż główny wysiłek kładziono na usunięcie zniszczeń wojennych i zapo-

czątkowanie gospodarczego rozwoju. Jednak pierwsze powojenne konstytucyjne zebranie delegatów tego stowarzyszenia miało miejsce 23 września 1945 roku. Jego celem było powołanie zarządu, ustalenie wysokości składek oraz wytyczenie planu dalszej działalności. Uwzględniając fakt włączenia do państwa polskiego ziem Śląska Opolskiego, zamierzano rozwinąć intensywną akcję śpiewaczą w tym regionie. Sądzę, że było to spowodowane przeświadczeniem o potrzebie krzewienia polskiej pieśni na terenach odzyskanych w celu integracji zamieszkującej je ludności z polską grupą narodową.

Po wojnie swoją działalność wznowiło również Polskie Radio w Katowicach, nadając 28 lutego 1945 roku pierwszą próbną audycję z płyt z Mrówczej Górki – starej radiostacji lotniczej. Regularną pracę śląska rozgłośnia rozpoczęła 6 marca 1945 roku (*Nowa radiostacja w Katowicach*, „Dziennik Zachodni” 1945, nr 22: 3). W dniu 18 marca w „Dzienniku Zachodnim” opublikowano informację o organizowaniu chóru amatorskiego przez tę instytucję (*Amatorski chór radiowy*, 1945: 5), a pierwszy komunikat o konieczności reaktywacji śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego katowicka rozgłośnia podała 7 czerwca 1945 roku. Wśród śląskich zespołów śpiewaczych, które rozpoczęły bądź reaktywowały po zakończeniu II wojny światowej swoją działalność, znajdowało się 18 chórów im. Stanisława Moniuszki oraz 10 zespołów śpiewaczych o nazwie Halka, które jednak w późniejszym okresie zawiesiły swoją działalność (Fojcik, 1983: 152–283)¹. Po ukonstytuowaniu się Zarządu Związku Śląskich Kół Śpiewaczych działacze tej organizacji zabiegali o możliwość udziału chórów w audycjach radiowych. Szczególnie zasłużył się na tym polu członek Zarządu Piotr Dziemba. Dyrekcja Polskiego Radia w Katowicach była przychylnie nastawiona do tej sprawy, gdyż do końca 1946 roku śląskie amatorskie zespoły śpiewacze wystąpiły przed mikrofonem 173 razy (Fojcik, 1983: 28).

¹ Obliczenia na podstawie opisu chórów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych dokonanego przez Jana Fojcika. Podane wartości mają charakter orientacyjny, tak jak dane prezentowane przez Fojcika.

Ponadto rozgłośnia ta nadawała pogadanki wygłaszane przez prominentnych działaczy śląskiego amatorskiego ruchu społecznego. Dziemba przeprowadzał również rozmowy z pracownikami redakcji „Dziennika Zachodniego” i „Trybuny Robotniczej” w celu pozyskania tych tytułów prasowych dla propagandy śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego.

Reaktywowany w 1945 roku Związek Śląskich Kół Śpiewaczych nie obejmował swoim zasięgiem Zaolzia, gdzie w 1939 roku działało 65 chórów, w których łącznie śpiewało 2500 osób. Powojenna zmiana granic obszaru państwa polskiego spowodowała jednak, że w polu formalnego oddziaływania tej organizacji znalazły się amatorskie zespoły śpiewacze ze Śląska Opolskiego i z Zagłębia Dąbrowskiego. W latach 1946–1949 spontanicznie wzrastała liczba zespołów śpiewaczych zrzeszonych w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych – z 98 do 200. Śląskie amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne reaktywowały działalność w okręgach: katowickim, chorzowskim, mysłowickim, tysko-mikołowskim, piekarskim, tarnogórskim, rudzkim, rybnickim, wodzisławskim, cieszyńskim, bielskim, bytomskim, zabrzkim, raciborskim, pszowskim, świętochowskim, Katowice-Południe, gliwickim, lublinieckim oraz opolskim. Ponadto z racji włączenia ziemi częstochowskiej w granice województwa śląsko-dąbrowskiego organizacja objęła swym zasięgiem amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne również z okręgu częstochowskiego.

Pierwszą większą imprezę śpiewaczą pod patronatem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (ZŚKŚ) zorganizowano 18 listopada 1945 roku. Był to koncert chórów okręgu katowickiego, podczas którego wystąpiło 12 zespołów. Część tego wydarzenia transmitowało Radio Polskie w Katowicach. Biorąc pod uwagę kontekst sytuacyjny tego koncertu: pamięć nieodległych czasowo wojennych okrucieństw i towarzyszącą jej świadomość konieczności odbudowania państwa polskiego, scalenia jego terytorium i integracji zamieszkałej na nim ludności, można przypuszczać, że koncert pełnił, oprócz funkcji artystycznej, polegającej na dostarczeniu wykonawcom i odbiorcom estetycznych doznań, również funkcję społeczną, podobną do tej w dwudziestoleciu mię-

dziwojennym, aktywizując proces integracji ludności zamieszkującej ziemię śląską w powstałym po II wojnie światowej państwie polskim.

Od 1946 roku ponownie zaczęto organizować zjazdy i zawody okręgowe, ponadto chóry śląskie urozmaicały oficjalne, państwowe uroczystości i występowały z samodzielnymi koncertami. Jan Fojcik podaje, że ogółem w 1946 roku miało miejsce 13 zjazdów okręgowych, w których łącznie wzięło udział 105 chórów i 8693 śpiewaków. Publiczność podczas tych koncertów była tak liczna, że mogło to wskazywać na pewien rodzaj manifestacji.

Warto zwrócić szczególną uwagę na dwa koncerty, z których pierwszy został zorganizowany w symbolicznym dniu dla Polski Ludowej – podczas Święta Pracy, a drugi w symbolicznym miejscu dla Górnoszlazaków – na Górze Świętej Anny (Stokowy, 1946). W czasach Polski Ludowej święto pierwszomajowe było rozpowszechniane jako Święto Klasy Robotniczej, a uczestnictwo w pochodach było obowiązkowe. Tymczasem ślascy chórzyści z bielskiego zespołu śpiewaczego Echo, aby uczcić to święto, zorganizowali estradowe przedstawienie *Halki* Stanisława Moniuszki, co w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej funkcjonowało przede wszystkim jako symbol polskości, nawet jeśli miała wówczas miejsce aktualizacja społecznego wątku tej opery, dramatu góralskiej chłopki uwiedzionej i porzuconej przez wywodzącego się ze szlachty panicza. Natomiast wielka manifestacja zorganizowana 19 maja na Górze Świętej Anny, w trakcie której wystąpił składający się z 1500 osób chór mieszany utworzony z zespołów okręgu katowickiego, zasilonych m.in. drużynami śpiewaczymi z Bytomia, Mikulczyc, Szopienic, Zgody i Zabrze, aktywizowała funkcjonującą w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej pamięć o przebiegu III powstania śląskiego wpisanego w górnośląską tożsamość etniczną.

Zdaniem Rajmunda HANKEGO (1991: 177) lata 1945–1949 w śląskim śpiewactwie należą do ostatnich lat II Rzeczypospolitej Polskiej, gdyż są spójne z jej społeczno-politycznym charakterem. Autor uważał, że podłożem tego ruchu były autentyczne

dążenia wolnościowe i przekazywane z pokolenia na pokolenie marzenia o lepszym świecie, który entuzjaści śpiewu zbiorowego na Śląsku utożsamiali z II Rzeczpospolitą Polską. Jednakże zmiany ustroju i funkcjonowania państwa polskiego, które następowały po zakończeniu II wojny światowej: centralizacja władzy i totalitarny charakter państwa, negatywnie odbijały się na życiu wewnątrzorganizacyjnym ZŚKŚ. Marksistowsko-leninowska orientacja światopoglądowa, szczególnie silnie lansowana przez władzę państwa polskiego w pierwszym powojennym dziesięcioleciu, obca była oddolnemu ruchowi śpiewaczemu wyrosłemu z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, działającemu na rzecz integracji śląskości i polskości na płaszczyźnie kulturalnej. Słusznie zauważył Hanke, że ideologicznie i organizacyjnie reaktywowany po II wojnie światowej Związek Śląskich Kół Śpiewaczych nie przystawał do realiów ludowego państwa polskiego, działającego na zasadzie totalitarnej i podporządkowującego wszelką działalność kulturalną procesowi budowania nowego socjalistycznego narodu polskiego. Moim zdaniem dyskusyjna jest jednak wyznaczona przez autora górna granica czasowa przynależności ideologicznej zorganizowanych śląskich amatorskich chórów do II Rzeczypospolitej Polskiej. Co prawda konferencja w Łagowie, na której proklamowano socrealizm w muzyce polskiej, miała miejsce w sierpniu 1949 roku, jednak zasady socrealizmu narzucono kompozytorom z państw podległych ZSRR już podczas zjazdu w Pradze w 1948 roku. Kompozytorom zalecono nawiązywanie do folkloru i romantyzmu, a celem uniknięcia burżuazyjnego subiektywizmu – skupienie uwagi na pieśniach i kantatach z „postępowymi” tekstami, najlepiej poświęconymi walce o pokój i socjalizm. Już w tym czasie idee te stopniowo przeszczepiano do Polski. Uważam, że w tym duchu należy rozumieć odgórną, centralną decyzję o likwidacji czasopisma „Śpiewak”, którego linia programowa została wypracowana w dwudziestoleciu międzywojennym, i zastąpieniu go piśmie „Życie Śpiewacze” (1948), zwłaszcza, że już w pierwszym numerze tego tytułu prasowego, w zamieszczonej na pierwszej stronie *Odezwie do Śpiewaków* zaznaczono, że integracja rzeszy

śpiewaków amatorów rozsianych po różnych zakątkach Rzeczypospolitej obecnie wkracza na właściwe tory, czyli skupienie uwagi na pieśniach i kantatach z „postępowymi” tekstami. Zespoły śpiewacze połączyły się w związki wojewódzkie, które powołały do życia Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych jako centralny ośrodek organizacyjno-koordynacyjny. Ponadto zaznaczono, że w czasopiśmie tym nie tylko będą poruszane sprawy organizacyjne, ale również będą publikowane wypowiedzi prasowe dotyczące kwestii ideologicznych, co ma na celu integrację całego polskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego, a za sprawą jego działalności – wspomóżenie procesu kształtowania nowego polskiego narodu socjalistycznego (*Odezwa do śpiewaków*, „Życie Śpiewacze” 1948, nr 1: 1–2). Już po lekturze pierwszego numeru „Życia Śpiewaczego” można zauważyć, że linia programowa tego czasopisma diametralnie różni się od linii programowej „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” ze względu na poziom upolitycznienia tekstów drukowanych na łamach tych tytułów prasowych. Fakt zaniechania wydawania „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” i zastąpienia go „Życiem Muzycznym” uznaję za symboliczny moment rozgraniczenia oficjalnej programowej przynależności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych do II Rzeczypospolitej Polskiej od okresu działania śląskich zrzeszonych amatorskich kół śpiewaczych w realiach Polski Ludowej. Oficjalny dekret Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej o zmianie przepisów prawa o stowarzyszeniach, w którego treści zawarto wystosowany do wszelkich organizacji nakaz podporządkowania się władzy państwowej, wydano dopiero w sierpniu 1949 roku.

Specyfikę artystyczną roku 1949 wyznaczały obchody roku chopinowskiego i Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Organizowanie tego drugiego wydarzenia artystycznego miało na celu takie przekształcenie treści charakterystycznych dla intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, aby wpisywały się one w ramy socjalistycznej polskości. Działaczom i ideologom nowego ludowego systemu państwa polskiego zależało na tym, aby kanony recepcji wytworów kulturowych, które wypracowano wcześniej, nabrały socjalistycznego znaczenia.

W 1950 roku obchodzono rocznicę czterdziestolecia działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Kulminacją tych obchodów była wielka akcja koncertowa zorganizowana w maju na włączonym do państwa polskiego historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. W sprawozdaniu opublikowanym w „Życiu Śpiewaczym” Witold Wroński następująco scharakteryzował te wydarzenia: „Chóry śląskie wystąpiły z nowym repertuarem, z pieśniami robotniczymi i ludowymi śląskimi oraz z utworami wielogłosowymi, których treść literacka opisuje prace ludu śląskiego” (WROŃSKI, 1950b: 14–16). Imprezy jubileuszowe odbywały się w ponad stu miejscowościach województwa śląskiego i w swej oficjalnej formie były zgodne z duchem propagandy socjalistycznej. W przemówieniu ministra kultury i sztuki, odczytanym przez delegata dyr. Antoniego Kirczowskiego 7 maja, łączono działalność śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych z duchem rewolucyjnej walki z uciskiem społecznym oraz z antagonizmem polsko-niemieckim. Centralnej uroczystości, która miała miejsce 21 maja przed Urzędem Wojewódzkim w Katowicach, patronował zawieszony na gmachu transparent z napisem: „PIEŚŃ ZWYCIĘSKIM OREŻEM POKOJU”. W oficjalnych przemówieniach podkreślano zaangażowanie śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego i instrumentalnego w upowszechnieniu pieśni masowej i jego gotowość do obrony pokoju światowego. Nie zapominano także o twórczości Stanisława Moniuszki, gdyż chór Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic trzykrotnie wykonał *Sonety krymskie* Moniuszki, które zostały nagrane przez Polskie Radio i nadane na ogólnopolskiej fali, a chór męski Pochodnia z Częstochowy zorganizował cztery koncerty moniuszkowskie. Wydarzenia te można interpretować jako przykład dwutorowości w linii programowej realizowanej przez amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne. Z jednej strony nawiązywano do tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i starano się w miarę możliwości podtrzymać kult postaci i twórczości Stanisława Moniuszki charakterystyczny dla pierwszej połowy XX wieku. Z drugiej strony funkcjonowanie ówczesnych amatorskich chórów i orkiestr śląskich, podobnie

jak innych instytucji kulturalnych, pociągało za sobą konieczność podporządkowania się propagowanym przez państwo socjalistycznym treściom. Na początku lat 50. ta druga praktyka zdominowała działalność zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych. Świadczy o tym chociażby liczny udział śpiewaków śląskich w organizowanych corocznie pod przewodnictwem Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Katowicach pierwszomajowych Świętach Pracy. Był to również czas, gdy licznie powstające domy kultury i świetlice „brały pod opiekę” istniejące zespoły śpiewacze, należące przed wojną do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, borykające się z problemami lokalowymi. Wiązało się to z wymuszaniem ograniczenia dotychczasowej działalności tych chórów na rzecz domu kultury bądź świetlicy, likwidacją własnej kasowości, skreśleniem członków wspierających. Praktyka ta spowodowała, że wiele chórów zlikwidowało swoją działalność.

W 1953 roku zrzeszone śląskie amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne zorganizowały w sumie 144 koncerty i wieczory pieśni. Wśród nich miał miejsce występ chóru Halka z Bytomia, który z udziałem orkiestry Filharmonii Górniczej z Zabrze zaprezentował *Sonety krymskie* Stanisława Moniuszki, i zorganizowany z okazji czterdziestolecia chóru Harmonia koncert, w którego repertuarze znajdowała się Moniuszkowska kantata *Milda* (Fojcik, 1983: 44). W 1954 roku *Widma* Moniuszki wznowił chór Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic. W 1955 roku obchodzono dziesięciolecie wyzwolenia Śląska, czterdziestopięciolecie działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w skali krajowej odbył się II Festiwal Muzyki Polskiej i obchodzono rok mickiewiczowski. W obchody te zaangażowani byli również muzycy Filharmonii Śląskiej w Katowicach, dzięki czemu chór Związku Zawodowego Kolejarzy z Katowic wykonał na jednym z koncertów zorganizowanych w gmachu tej instytucji *Sonety krymskie* Stanisława Moniuszki. Należy podkreślić, że z Moniuszkowskim repertuarem wystąpiły również cieszyńskie chóry Harmonia i Lutnia, które wraz z ustroniskim zespołem im. Stanisława Moniuszki wykonały kantatę *Milda*. Ponadto śląskie

amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne konkurowały między sobą na szczeblu gromadzkim, powiatowym i wojewódzkim o brązową statuetkę – miniaturę przedwojennego katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, będącą symbolicznym znakiem łączności z wypracowaną w pierwszej połowie XX wieku tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, którą w 1956 roku przyznano okręgowi wodzisławskiemu za trzykrotne zajęcie pierwszego miejsca we współzawodnictwie międzyokręgowym.

Zmiany organizacyjne, jak np. wyodrębnienie w 1957 roku Opolskiego Oddziału Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, powodowały zmniejszanie się liczby śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych. Jednakże lata 1957–1959 były bardzo ważne dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, gdyż działania członków Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (nazwa użyta w sensie ideowym) zogniskowane były wokół odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki.

2.2. Odbudowa katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i znaczenie tego wydarzenia

W 1956 roku podczas zebrania delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zdecydowano o odbudowie zniszczonego przez hitlerowców w listopadzie 1939 roku katowickiego pomnika kompozytora. Pod koniec roku powołano Społeczny Komitet Odbudowy Pomnika i nawiązano kontakt z rzeźbiarzem przedwojennego monumentu – Wincentym Chorembalskim. W 1957 roku intensywnie przeprowadzano akcję zbierania funduszy na odbudowę pomnika, gdyż chciano, aby jego odsłonięcie nastąpiło w 1958 roku – ogłoszonym rokiem moniuszkowskim z okazji setnej rocznicy warszawskiej premiery czteroaktowej wersji *Halki*. Na kartach „Życia Śpiewaczego” informowano, że akcja moniuszkowska cieszyła się popularnością w województwach: katowickim, poznańskim, gdańskim, bydgoskim, krakowskim, lubelskim oraz w Warszawie. Nie doszło jednak wtedy do od-

słonięcia pomnika Moniuszki umiejscowionego zgodnie z pierwotnym na cokole z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY”, mimo że podczas Zjazdu Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych podkreślano, iż wznowienie Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich i odbudowa pomnika kompozytora stanowiły najważniejsze zadanie przewidziane na 1958 rok (*Walny Zjazd Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze”, 1958, nr 4: 4). Można przypuszczać, że związane to było z niechęcią przedstawicieli centralnych władz Polskiej Republiki Ludowej i ideologów socjalistycznego systemu do zaistnienia w przestrzeni publicznej symbolu aktywizującego skojarzenia ze Śląskimi Uroczystościami Moniuszkowskimi z 1930 roku, których realizacja była przykładem procesu integracji górnośląskiej i polskiej przestrzeni kulturowej, a nie trywializującej górnośląską tożsamość kulturową asymilacji autochtonicznej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdującego się w granicach Polskiej Republiki Ludowej do polskiego narodu socjalistycznego. Mimo to rok 1958 był dla zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych okresem wzmożonej pracy organizacyjnej i artystycznej. Zgodnie z klimatem socjalistycznej propagandy zorganizowano 1 maja masowy koncert na Stadionie Śląskim w Chorzowie, podczas którego przed kilkudziesięciotysięczną publicznością prezentowały się czterystuosobowy chór i sześciusetosobowa orkiestra. Nie brakowało również koncertów chórowych, podczas których oddawano hołd Stanisławowi Moniuszce. Chóry Echo z Łazisk Górnych i Seraf z Rybnika wykonały na specjalnych koncertach *Sonety krymskie* Moniuszki. Chór Echo z Bielska-Białej dzięki współpracy z artystami Opery Śląskiej w Bytomiu wystawił siedmiokrotnie w swojej miejscowości *Halkę*, a dwukrotnie fragmenty tej opery zaprezentował mieszkańcom Lublińca. Ponadto koncerty moniuszkowskie urządziły m.in. chóry Echo i Hejnał z Mysłowic, zespoły śpiewacze im. Stanisława Moniuszki z Łazisk Górnych i Czechowic oraz chóry okręgu tarnogórskiego. Ponieważ po II wojnie światowej do Związku Śląskich Kół Śpiewaczych należały również chóry działające w okrę-

gu częstochowskim, mimo że ziemia częstochowska nigdy nie była częścią historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, warto wspomnieć o odsłonięciu pomnika Stanisława Moniuszki w Częstochowie w listopadzie 1958 roku. Przedsięwzięcie to było możliwe dzięki kilkuletnim organizacjom składek i propagandzie tej idei przez chórzystów częstochowskiej Pochodni. Wśród dokumentów archiwalnych stowarzyszenia wywodzącego się ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, które były sporządzane przez działaczy związanych z przedwojenną tradycją tej organizacji, nie występuje narracja łącząca to wydarzenie z socjalistyczną ideologią. Jednak na kartach „Życia Śpiewaczego” – centralnego pisma wszystkich zrzeszonych amatorskich zespołów muzycznych działających w Polsce Ludowej – tego typu wydarzenia opisywano jako sytuacje sprzyjające rozpowszechnianiu takiej reinterpretacji działalności Stanisława Moniuszki i znaczenia recepcji jego twórczości, która przekształca ten wytwór kulturowy w symbol socjalistycznej polskości.

Odsłonięcie odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na placu Karola Miarki w Katowicach odbyło się dopiero 20 września 1959 roku. W wydarzeniu tym wzięli udział przedstawiciele władz oraz czynnie uatrakcyjniło je 250 śpiewaków śląskich połączonych w chór męski i 1200 śpiewaków i śpiewaczek zasilających chór mieszany. Ponadto Biblioteka Śląska zorganizowała poświęconą temu kompozytorowi wystawę. Jednak uroczystość odsłonięcia odbudowanego po II wojnie światowej pomnika nie przypominała swoim charakterem manifestacji dobrowolnej kulturowej integracji Górnoślązaków z przestrzenią polskiej kultury narodowej. Analizując zdjęcie (fotografia 1.) z przebiegu uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika usytuowanego na historycznym cokole z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” w socjalistycznej Polsce, zauważyć można, że kontrastuje ono z fotograficzną dokumentacją Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku (fotografia 2.). „Upiększenie” momentu odsłonięcia monumentu dwiema palmami doniczkowymi ustawionymi po jego boku oraz pojazdami zaparkowanymi zaraz za nim powoduje, że uczestnik – odbiorca tego wydarzenia –

zamiast doznawania kontaktu ze wzniosłością, obcuje z faktem trywializacji górnośląskiej przestrzeni kulturowej.



FOTOGRAFIA 1. Uczestnicy uroczystości odsłonięcia odbudowanego pomnika Stanisława Moniuszki na placu Karola Miarki w Katowicach 20 września 1959 roku

ŹRÓDŁO: Archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

Motyw flagi państwowej dominował w analizowanych przeze mnie dokumentach fotograficznych z tej uroczystości, co przy równoczesnej znikomej obecności emblematów świadczących o specyfice górnośląskiej tożsamości kulturowej można odczytywać jako zabieg służący propagandzie słuszności drogi rozwojowej realizowanej przez Polską Rzeczpospolitą Ludową. Uroczystość ta nie była przykładem prawomocnej realizacji górnośląskości, tylko trywializacji tej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, podporządkowującej ją socjalistycznej polskości. Wymownie świadczy o tym również fakt braku śpiewaków śląskich w tradycyjnych strojach ludowych bądź górniczych (co wynika z porównania fotografii 1. i 2.). Motywy dominujące na zdjęciach z przebiegu od-



FOTOGRAFIA 2. Uroczystości odsłonięcia pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach w 1930 roku

ŹRÓDŁO: Archiwum Czytelni Muzycznej Biblioteki Śląskiej w Katowicach.

słonięcia odbudowanego katowickiego pomnika Moniuszki, takie jak wspomniane już samochody, palmy, oraz podobne do siebie płaszcze noszone przez przedstawicieli niskiej bądź średniej klasy urzędniczej, powodują, że to wydarzenie odczytuję jako przykład realizacji czynności artystycznej zdominowanej przez naddaną jej funkcję społeczną – rozpowszechnienia i ugruntowania w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej państwa polskiego narracji dowodzącej, że obranie przez Polskę drogi ku socjalizmowi doprowadziło nie tylko do dowartościowania klasy robotniczej, ale również do przywrócenia tej konkretnej katowickiej przestrzeni miejskiej zniszczonego przez hitlerowskich najeźdźców pomnika. Pomimo takiego oficjalnego wydzźwięku uroczystości odsłonięcia dla śląskich działaczy i muzyków amatorów wydarzenie to miało również całkiem inne znaczenie – było symbolicznym znakiem łączności z tradycją Związku Śląskich Kół

Śpiewaczych i z realizowanymi przez tę organizację wartościami. Od tego momentu śpiewacy śląscy powracają pod pomnik zawsze wtedy, gdy świętują ważne dla swojej organizacji rocznice bądź wydarzenia. W 1960 roku obchodzono pięćdziesięciolecie działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Rocznicę tę upamiętniono majowymi koncertami chórowymi organizowanymi w całym województwie. W ramach tych uroczystości chór Słowiczek z Wirka wystąpił 21 maja z koncertem moniuszkowskim. Główna uroczystość miała miejsce następnego dnia na placu Dzierżyńskiego w Katowicach. Po jej zakończeniu udano się na plac Karola Miarki, gdzie pod pomnikiem Stanisława Moniuszki koncertowały połączone chóry męskie. Pod monumentem składano kwiaty z różnych okazji, np. odbywającego się w Katowicach Kongresu Kultury Polskiej w 1966 roku, jubileuszu sześćdziesięciolecia ZŚKŚ czy w 1972 roku w setną rocznicę śmierci Moniuszki. W dniu 7 czerwca 1970 roku zorganizowano Święto Pieśni, w którym wzięło udział 50 chórów i 7 orkiestr dętych. W trakcie obchodów złożono wieńce nie tylko pod pomnikiem Stanisława Moniuszki, gdzie koncertowała orkiestra Huty „Kościszko”, ale i pod pomnikiem Powstańców Śląskich w Katowicach oraz pod pomnikiem Czynu Rewolucyjnego w Sosnowcu. Protektorami tej uroczystości byli wojewoda gen. Jerzy Ziętek i wiceprezes Centralnej Rady Związków Zawodowych Roman Stachoń. Pod pomnikiem Moniuszki na placu Karola Miarki organizowano również popularne koncerty, jak np. w październiku 1965 roku, kwietniu 1966 roku, czy manifestację śpiewaczą z okazji sześćdziesiątej rocznicy wybuchu III powstania śląskiego i trzydziestej szóstej rocznicy Dnia Zwycięstwa w 1981 roku.

2.3. Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy podporządkowany socjalistycznej ideologii ludowego państwa polskiego na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” w latach 1948–1984

Po wyzwoleniu spod nazistowskiej okupacji i włączeniu do odradzającego się państwa polskiego zarówno tych ziem śląskich, które przed wojną należały do II Rzeczypospolitej Polskiej, jak i Opolszczyzny, a więc znacznej części historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, w obliczu szkód, które Górnoślązacom i Polakom wyrządziła polityka narodowa hitlerowskich Niemiec, konieczne było pilne zjednoczenie ludności w jeden naród z kulturą polską. W procesie tym znaczącą rolę mógł odegrać śląski amatorski ruch śpiewaczy, odradzający się jako organizacja szczycąca się bogatymi tradycjami patriotycznymi sięgającymi przełomu XIX i XX wieku i zakrojoną na szeroką skalę działalnością kulturalną integrującą śląskość z polskością w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Jednak państwo polskie restytuujące się po 1945 roku było przekształcane w duchu socjalistycznym. Dla reaktywującego się w tym samym roku Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miało to dwojakiego rodzaju konsekwencje. Z jednej strony jego działalność z konieczności podporządkowana była socjalistycznym treściom realizowanym przez Polskę Ludową. Z drugiej – miało również miejsce nawiązywanie przez działaczy Związku, dyrygentów i samych chórzystów do wzorców i patriotycznych treści charakterystycznych dla „złotego okresu śpiewactwa śląskiego” (lata 1922–1939). W praktyce powodowało to, że okres 1945–1989 to dla Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (celowo używam tej nazwy) tzw. lata podwójne, w których realizacji w sferze publicznej oficjalnie narzuconych przez socjalistyczne państwo treści towarzyszyło kultywowanie w przestrzeni nieoficjalnej bądź „półoficjalnej” odziedziczonej po przeszłych pokoleniach tradycji. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w pierwszej połowie XX wieku powszechną praktyką było kultywowanie śpiewania w amatorskim chórze przez kolejne pokolenie miesz-

kańców górnośląskiej ziemi. Również chórzyści zasilający szeregi śląskich kółek śpiewaczych po II wojnie światowej mieli możliwość zinternalizowania podczas socjalizacji pierwotnej od znaczących innych, swoich rodziców i dziadków, bądź w trakcie socjalizacji wtórnej od uogólnionego innego, Związku Śląskich Kół Śpiewaczych funkcjonującego w tradycji górnośląskiej, narodowo-patriotycznych treści charakterystycznych dla „złotego okresu śpiewactwa śląskiego” i niewpisujących się w oficjalny kanon kultury realizowanej w Polsce Ludowej. Dlatego interesujące było zbadanie, czy i jak pamięć o postaci Stanisława Moniuszki oraz o jego twórczości była kultywowana na Górnym Śląsku w okresie socjalizmu.

Obecność postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej była podtrzymywana poprzez decyzje formalne o wybieraniu nazwiska kompozytora bądź tytułu jednego z jego dzieł jako nazwy nowo powstających zespołów śpiewaczych i przez reaktywację zespołów noszących takie nazwy, które zostały założone w pierwszej połowie XX wieku. Istotne jest jednak ukazanie, czy Moniuszkowska twórczość była trwale obecna w repertuarze śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych i w trakcie jakiego rodzaju uroczystości ją wykonywano. Niestety, reaktywowany po zakończeniu II wojny światowej Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1948–1984 nie wydawał swojego czasopisma, więc jako materiał empirycznej analizy wybrałam wypowiedzi prasowe drukowane na kartach „Życia Śpiewaczego”/ „Życia Muzycznego”, które, jako centralne pismo Zrzeszenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych, zastąpiło „Śpiewaka” – uznanego za tytuł prasowy zbyt mocno wrośnięty w górnośląską przestrzeń etniczno-kulturową i dlatego niepożądany w procesie budowy spójnego socjalistycznego państwa polskiego.

Analizowany materiał prasowy o charakterze intencjonalnym podzieliłam na: artykuły tematyczne, zapowiedzi, recenzje, relacje/sprawozdania, informacje prasowe, odezwy do drużyn śpiewaczych, fragmenty z artykułów o innej tematyce. Liczbę i ro-

dziej wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego”, które zawierały kontekst słowny związany ze Stanisławem Moniuszką, przedstawia tabela 1.

TABELA 1. Liczba i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” w okresie 1948–1984

Kod Lata	Artykuł o innej tematyce	Artykuł tematyczny	Sprawozdanie	Odezwa	Recenzja	Informacja prasowa	Zapowiedź
1948–1957	12	18	43	1	11	67	4
1958–1967	5	9	28	0	2	39	5
1968–1977	1	10	27	0	0	10	6
1978–1984	0	0	15	0	0	5	0
Razem	18	37	113	1	13	121	15

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” z lat 1948–1984.

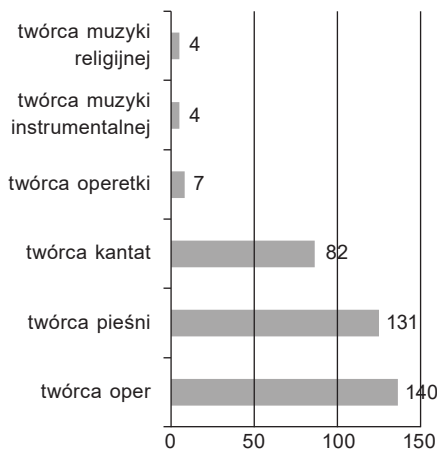
Wśród wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” dotyczących sposobu obecności postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości w intersubiektywnej polskiej i górnośląskiej przestrzeni kulturowej w latach 1948–1984 dominują informacje prasowe (121). W miarę systematycznie drukowano je w okresie 1948–1973, a rzadziej i niesystematycznie – w latach 1974–1984. Dużo ciekawszym materiałem dla socjologicznej analizy były jednak sprawozdania/relacje z organizowanych na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska uroczystości śpiewaczych i festiwali orkiestr dętych, podczas których oddawano hołd Stanisławowi Moniuszce bądź po prostu wykonywano jego utwory. Biorąc pod uwagę charakterystyczne dla tego okresu pytania badawcze i odpowiadające im kategorie analizy, wyselekcjonowałam 113 tego typu dokumentów. Nie we wszystkich

latach zastępowania „Śpiewaka Śląskiego” przez centralny tytuł prasowy, prezentujący treści zgodne z socjalistyczną ideologią, drukowano moniuszkowskie artykuły tematyczne. W okresie 1948–1960 opublikowano 24 tego typu wypowiedzi prasowe, w latach 1961–1973 było ich tylko 12, a w następnym dziesięcioleciu nie było żadnej.

Wypowiedzi prasowe opublikowane na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” dostarczają informacji, z jaką rolą społeczną i z jakimi relacjami etnicznymi łączono postać Moniuszki oraz jaką jego twórczość preferowano w latach 1948–1984.

2.3.1. Twórczość Stanisława Moniuszki

Tworzone przez Stanisława Moniuszkę gatunki muzyczne, które opisywano na kartach analizowanego czasopisma, zostały przedstawione na wykresie 1.



WYKRES 1. Ilość treści występującej w wypowiedziach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” w latach 1948–1984 odpowiadającej kodom przypisanym kategorii: *Stanisław Moniuszko jako kompozytor*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” z lat 1948–1984.

Na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948–1984 drukowano przede wszystkim wypowiedzi prasowe dotyczące Moniuszkowskiej twórczości operowej (140). Najczęściej miało to miejsce w latach 1948–1960 (85), a najrzadziej w pierwszym dziesięcioleciu ukazywania się „Życia Muzycznego” (15). Publikowano zarówno obszerne artykuły tematyczne, jak i sprawozdania oraz krótkie informacje prasowe o wykonywaniu fragmentów Moniuszkowskich oper przez należące do zrzeszenia śląskie amatorskie zespoły muzyczne. Najczęściej pisano o pierwszej operze Moniuszkowskiej – dwu- i czteroaktowej wersji *Halki*. Uważam, że spowodowane to było propagowaniem przez ideologów socjalistycznego systemu takiej interpretacji, w której uwypuklano obecną w treści jej libretta krytykę polskich feudalnych stosunków społecznych.

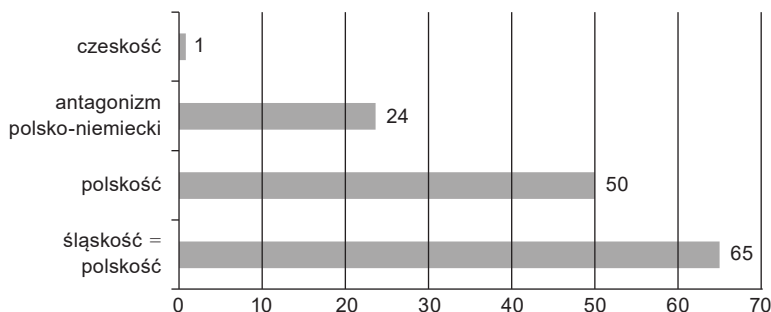
Niewiele rzadziej na kartach analizowanego czasopisma publikowano wypowiedzi prasowe dotyczące Moniuszkowskich pieśni (131). Podobnie jak w przypadku twórczości operowej, czyniono to w miarę systematycznie przez 36 lat: 69 razy w pierwszym dziesięcioleciu ukazywania się tego czasopisma, 50 razy przez kolejną dekadę i 12 razy w „Życiu Muzycznym” z lat 1974–1984. Sądzę, że powodem takiego stanu rzeczy było rozpowszechnione już wówczas wśród miłośników twórczości tego kompozytora przeświadczenie, że w najpełniejszy sposób wypowiadał się on w pieśni. W zależności od charakteru uroczystości, w ramach których prezentowano Moniuszkowskie pieśni, ich recepcji i doniesieniom prasowym o ich wykonywaniu towarzyszyło odnoszenie postaci Stanisława Moniuszki do ról społecznych narodowego twórcy w muzyce polskiej bądź prekursora polskiego socjalizmu. Pierwsza z tych sytuacji miała miejsce wtedy, gdy wspominano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku. Druga, gdy donoszono o wykonywaniu Moniuszkowskich pieśni w trakcie imprez masowych, takich jak Miesiąc Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej czy Święto Pracy. Odpowiednio towarzyszyło temu opisanie charakterystycznego dla pierwszej połowy XX wieku procesu integracji kulturowej śląskości z polskością bądź realizowanej na różnym

poziomie, od regionalnego po ponadnarodowy, socjalistycznej ideologii.

Trzecią z kolei wartość stanowi publikowanie wypowiedzi prasowych dotyczących kantatowej twórczości Stanisława Moniuszki (82). Najczęściej (61) pisano o niej w latach 1948–1960, co należy łączyć z faktem wyznaczenia kantaty jako formy preferowanej w ramach proklamowanych podczas konferencji w Łągowie Lubelskim w 1949 roku zasad socrealizmu muzycznego. W analizowanym czasopiśmie najrzadziej drukowano wypowiedzi prasowe o operetkowej, instrumentalnej i religijnej twórczości Moniuszki. Tylko siedmiokrotne pisanie o Moniuszkowskich operetkach świadczy o rozpowszechnionym już wówczas wśród melomanów przekonaniu, że te utwory posiadają przede wszystkim wartość dydaktyczną, gdyż pisząc je, kompozytor szkolił się w swoim fachu, przez co ich recepcja nie dostarcza sposobności na obcowanie z pięknem muzyki bądź z istotnymi społecznie pozamuzycznymi treściami, które ewentualnie można by było im przypisywać, podobnie jak w przypadku Moniuszkowskiej muzyki instrumentalnej. Jest to przykład myślenia stereotypowego w ramach recepcji muzycznej. Natomiast powód sporadycznego publikowania materiałów dotyczących Moniuszkowskiej twórczości religijnej upatruję w negacji sfery sacrum w ramach socjalistycznej ideologii (wykres 1.).

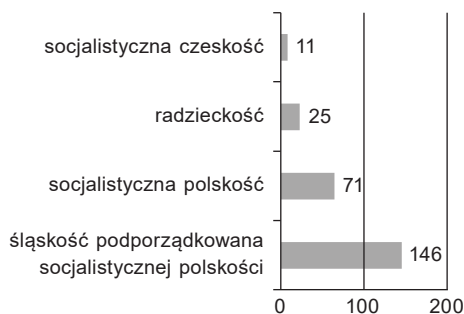
2.3.2. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

Relacje etniczne, z jakimi na łamach „Życia Śpiewaczego”/ „Życia Muzycznego” łączono postać i twórczość Stanisława Moniuszki, mogą pomóc w lepszym zrozumieniu recepcji procesu budowania polskiej socjalistycznej narodowości bądź podtrzymywania wykreowanej w okresie dwudziestolecia międzywojennego polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska za sprawą recepcji tego kompozytora. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* zostały przedstawione na wykresach 2. i 3.



WYKRES 2. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948–1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” z lat 1948–1984.



WYKRES 3. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948–1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a odniesiona do socjalizmu relacja etniczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” z lat 1948–1984.

W latach 1948–1984 w „Życiu Śpiewaczym”/„Życiu Muzycznym” drukowano zarówno wypowiedzi prasowe, w których postać Moniuszki i jego twórczość łączono z relacjami etnicznymi charakterystycznymi dla opisanego wcześniej okresu integracji kulturowej jednostek należących do górnośląskiej grupy etnicznej z jednostkami utożsamiającymi się z funkcjonującym w ra-

mach II Rzeczypospolitej Polskiej narodem polskim, jak i treści, w których kompozytor i jego dzieła asymilowane były do realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego po ponadnarodowy, ideologii socjalistycznej. Proporcje pomiędzy ilością jednego i drugiego typu wypowiedzi zależały od etapu procesu kształtowania nowego społeczeństwa przez ideologów polskiego socjalizmu. Zwraca jednak uwagę stosunkowo mała liczba odniesień kompozytora do polskośći (50) i polskośći = śląskośći (65) na rzecz socjalistycznej polskośći (71) oraz śląskośći utożsamianej z socjalistyczną polskością (146). Relacje łączące Moniuszkę i jego twórczość z innymi narodowościami obejmują 25 kodo- wań odnośnie do radzieckośći, 24 – do antagonizmu polsko- niemieckiego i 11 – do socjalistycznej cześći (wykresy: 2 i 3).

W dwóch pierwszych rocznikach tego pisma dominował kontekst słowny odnoszący postać i twórczość Stanisława Moniuszki do relacji etnicznych w taki sposób, w jaki czyniono to na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z międzywojnia tzn. do polskośći (17) i śląskośći = polskośći (19). Polskość podkreślano przy organizowaniu koncertów muzyki Moniuszkowskiej przez zamieszkające poza granicami państwa polskiego środowiska polonijne i w wypowiedziach prasowych łączących postać tego kompozytora z obchodami roku mickiewiczowskiego (jedenastokrotne zastosowanie kodu). Natomiast kontekst utożsamiający śląskość z polskością wystąpił w dokumentach sprawozdających działalność śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych, w tym dotyczących obchodów jubileuszu trzydziestopięciolecia Towarzystwa Śpiewaczego „Halka” z Bytomia. Na kartach czasopisma drukowano również wspomnienia II wojny światowej, co przełożyło się na trzykrotne wystąpienie kodu: *Stanisław Moniuszko a antagonizm polsko-niemiecki*. Jednak już w 1949 roku zaczęły się pojawiać liczne wypowiedzi prasowe zawierające narrację łączącą Moniuszkę z socjalistyczną polskością (11), jak również z radzieckością (7) i socjalistyczną cześćią (w związku z wystawieniem przez zespół Opery Śląskiej z Bytomia w Morawie Ostrawskiej opery *Verbum nobile* Moniuszki z okazji Tygodnia Przyjaźni Polsko-Cześći (Kronika. Wiadomości z zagranicy,

„Życie Śpiewacze” 1949, nr 4: 35–36)). Proces wprzęgania kultury muzycznej w kształtowanie socjalistycznego społeczeństwa polskiego rozpoczęty w 1948 roku trwał z dużym nasileniem przez wiele lat, przy czym w kolejnych latach nacisk położono na powiązania Stanisława Moniuszki i jego twórczości ze śląskością podporządkowaną socjalistycznej polskości.

Na Walnym Zjeździe Delegatów Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych 16 stycznia 1949 roku została postawiona linia demarkacyjna pomiędzy przeszłością, w której zespoły śpiewacze sięgały po pieśni Moniuszkowskie, aby pielęgnować polską mowę i kulturę, a teraźniejszością, w której miała miejsce wytężona akcja udziału klasy pracującej w budowie nowej socjalistycznej kultury polskiej, a w jej ramach oczekiwano wsparcia od amatorskich zespołów śpiewaczych poprzez odpowiedni dobór repertuaru (WROŃSKI, 1949: 2). Ponadto zniechęcano śląskie amatorskie zespoły śpiewacze do proreligijnej działalności, co jasno wynika z referatu wygłoszonego podczas posiedzenia Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych, które się zbiegło z Walnym Zjazdem Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach. Postulowano, aby „chóry Stowarzyszenia, które śpiewają w Kościołach dorywczo, uwolniły się spod wpływu plebanii [...], aby nie uległy podszeptom tej części kleru, która absolutnie negatywnie ustosunkowana do obecnej rzeczywistości prowadzi walkę podjazdową i szkaluje tych wszystkich, którzy z całym entuzjazmem budują lepszą Polskę, Polskę robotnika i chłopą” (*Referat kol. Józefa Grzyba*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 5: 3), a przecież współpraca z działającymi na ziemiach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska placówkami kościoła katolickiego bądź ewangelickiego była stałym elementem działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku. Na kartach „Życia Śpiewaczego” zaczęto propagować odznaczające się prostą harmoniką i zaangażowanym tekstem utwory współczesnych kompozytorów, pieśni masowe i kantaty. Podkreślano, że nową kulturę śpiewaczą polskiego państwa ludowego należy budować na bazie tych osiągnięć i doświadczeń przedwojennych towarzystw śpiewaczych, które

można zasymilować do socjalistycznej polskości. Postulowano nawet usunięcie z historycznej nazwy: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych przymiotnika „śląskich”, a także zmianę nazwy na: Stowarzyszenie Kół Śpiewackich Województwa Śląsko-Dąbrowskiego. Tego typu apele przyczyniały się do zacierania specyfiki kulturowej górnośląskiej grupy etnicznej i wspierały proces asymilacji autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska do kształtującego się wówczas polskiego narodu socjalistycznego.

Wypowiedzi prasowe drukowane w „Życiu Śpiewaczym” z 1950 roku zawierały kontekst słowny odnoszący postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość do socjalistycznej ideologii w największej ilości (33) (przy 9 przypadkach bez odniesień do socjalizmu). Miało to miejsce w materiałach sprawozdających bądź recenzujących koncerty zorganizowane w ramach Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, podczas których wykonywano m.in. fragmenty *Halki* czy *Sonety krymskie* (FOJCIK, 1950: 22), oraz w materiałach dotyczących obchodów czterdziestolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych – wspólnych koncertów najlepszych chórów śląskich i muzyków orkiestry symfonicznej Filharmonii Śląskiej, w których repertuarze uwzględniono takie pozycje jak *Widma* i *Sonety krymskie* Moniuszki. W 1951 roku opublikowano na kartach „Życia Śpiewaczego” dwa artykuły tematyczne o Stanisławie Moniuszce odnoszące się do dziewiętnastowiecznych wydarzeń. W pierwszym pisano o odnalezionych listach kompozytora z czasów jego młodzieńczych studiów berlińskich, gdy krystalizowała się w nim decyzja o zawodowym zajęciu się kompozytorstwem i w kontakcie z pruskością berlińskiej metropolii aktywizowała się jego polsko-litewska tożsamość narodowa. Drugi tekst poświęcono premierze kantaty *Widma* do słów II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Natomiast w 18 dokumentach opisujących charakterystyczną dla tego roku moniuszkowską działalność artystyczną postać kompozytora i jego twórczość odnoszona była do ideologii socjalistycznej realizowanej na poziomie województwa śląsko-dąbrowskiego lub innych regionów Polski Ludowej oraz krajów bloku wschodniego.

Rozpowszechnianiu tego typu narracji sprzyjał udział śląskich amatorskich kół śpiewaczych noszących nazwę Halka, Moniuszko bądź Milda w koncertach organizowanych w ramach Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej oraz w festiwalach, podczas których obok dzieł Moniuszki wykonywano pieśni masowe bądź kantaty o socjalistycznej tematyce (*Miesiąc Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, „Życie Śpiewacze” 1951, nr 1–2: 23; FOJCIK, 1951c: 53–54; FOJCIK, 1951a: 22).

W kolejnych latach pisano o organizowanych przez śląskie amatorskie chóry koncertach dla świata pracy, na których obok kantatowej twórczości moniuszkowskiej wykonywano socjalistyczne pieśni rewolucyjne (*Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1952, nr 1–2: 15), o koncertach na rzecz budowy pomnika Stanisława Moniuszki w Częstochowie (FOJCIK, 1952: 18) oraz o ich udziale w uroczystościach Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (*Wiadomości ze Śląska*, „Życie Śpiewacze” 1952, nr 12: 38–39), zachowując prosocjalistyczny punkt widzenia. W sprawozdaniach z działalności zrzeszonych amatorskich chórów nadal donoszono o imprezach jubileuszowych, których treść nawiązywała do przedwojennej działalności tej organizacji; czyniono to jednak coraz rzadziej.

Analizując wypowiedzi prasowe wydrukowane w „Życiu Śpiewaczym” z 1954 roku, czterokrotnie w dokumentach obrazujących działalność śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego ten wytwór kulturowy dookreślany był narracją wskazującą na realizowanie przez Ślązaków socjalistycznej polskości. Symboliczną wymowę tego typu treści wzmacniał fakt zmiany nazwy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych na: Oddział Stalinogrodzki Zrzeszenia Polskich Związków Śpiewaczych i Instrumentalnych. Również czterokrotnie moniuszkowski kontekst słowny przypominał czasy, gdy budowa katowickiego pomnika tego kompozytora i organizacja Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich pobudzały proces kulturowej integracji śląskości z polskością, czemu dwukrotnie towarzyszyło wspomnienie sytuacji, gdy za sprawą kontaktu z tym wytworem kulturowym aktywizował się antagonizm polsko-niemiecki.

Od roku 1955 w wypowiedziach prasowych na kartach „Życia Śpiewaczego” poruszano kwestię historycznego znaczenia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, który w okresie międzywojennym symbolicznie zaświadczał o procesie integracji śląskości z polskością. Przedrukowywano również wypowiedzi prasowe z „Trybuny Robotniczej” i „Dziennika Zachodniego”, w których apelowano o odbudowę pomnika Moniuszki, oraz doniesienia o zamiarach bądź realizacji budowy takiego monumentu w innych regionach Polskiej Republiki Ludowej. Ciekawe jest to, że w materiałach prasowych opisujących istotność zrealizowania takiego przedsięwzięcia na obszarze PRL poza historyczno-geograficznym obszarem Górnego Śląska, postać kompozytora łączono z socjalistyczną polskością. Natomiast w wypowiedziach prasowych sprawozdających przebieg działalności odpowiednich organów wojewódzkich związanej z odbudową monumentu ustawionego na cokole z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” oprócz odniesień do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości występował również kontekst słowny wskazujący na zachodzenie w okresie międzywojennym procesu integracji śląskości z polskością za sprawą kontaktu z funkcjonującymi wówczas w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej moniuszkowskimi treściami. Ponadto w tych wypowiedziach prasowych dwukrotnie wspomniano o II wojnie światowej, „latach pogardy dla wszystkiego co polskie i ludzkie”, gdy „barbarzyńscy hitlerowscy Kulturtraegerzy” zniszczyli katowicki pomnik Moniuszki, co wskazuje na mające wówczas miejsce aktywizowanie się antagonizmu polsko-niemieckiego.

Odbudowę katowickiego pomnika kompozytora uznano za najważniejsze zadanie podczas Walnego Zjazdu Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (*Walny Zjazd Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 4: 3–4). O zbiorce funduszy na ten cel donoszono przy okazji sprawozdań z akcji koncertowej organizowanej przez zespoły śpiewacze Oddziału Śląskiego (*Akcja koncertowa oddziału katowickiego*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 4: 6). Przedrukowywane na kartach „Życia Śpiewaczego” wypowiedzi prasowe z „Trybuny Ro-

botniczej” i „Dziennika Zachodniego” włączyły realizowany przez działaczy wywodzących się ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych projekt odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki w centralne, ogólnopolskie obchody roku moniuszkowskiego, co wiązało się z ukazywaniem postaci tego kompozytora w ramach realizowanej na Śląsku socjalistycznej ideologii, a szerzej – z kolejnym etapem asymilacji zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów muzycznych do propagowanej przez centralne władze PRL-u socjalistycznej kultury. Wymownie świadczy o tym artykuł *Sprawy Śląska. Śpiewactwo – w górę serca!* przedrukowany z „Dziennika Zachodniego”, który ukazał się 20 marca 1958 roku. „Szerokim rzeszom aktywnego śpiewactwa ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i sympatykom tego zasłużonego dla polskości i dla kultury narodowej ruchu chcemy zakomunikować dobrą nowinę, [...] oto zdjęto wreszcie ze ZŚKŚ miano ciężące na nim od 10 lat – »reakcyjnego«. Zainteresowały się nim miarodajne czynniki – Wojewódzka Rada Narodowa. Przyjęto uchwałę o roztoczeniu nad nim opieki i udzieleniu mu pomocy [...]” (*Sprawy Śląska. Śpiewactwo – w górę serca!*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 4: 26). Hasłowo wspomniano o zasługach Związku Śląskich Kół Śpiewaczych dla rozwoju polskiej kultury narodowej i całkowicie przemilczano przedwojenne zaangażowanie tej organizacji w budowanie polskiej tożsamości Górnos Ślązaków. Jednocześnie ponaddziesięcioletnią powojenną działalność związku naznaczono jako „reakcyjną”, a samej organizacji nadano status „odradzającej” w oficjalnej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej dookreślanej w duchu socjalistycznej polskości. Ponadto w treści doniesień o koncertach moniuszkowskich organizowanych przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze na rzecz odbudowy katowickiego pomnika kompozytora oraz w jednym ze sprawozdań zarządu Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych występował kontekst słowny, w którym przypominano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku i dokonujący się za sprawą obcowania z polskimi wytworami kulturowymi funkcjonującymi w intersubiektywnej górnos Śląskiej przestrzeni kulturowej pro-

ces integracji śląskości z polskością (czterokrotne zastosowanie kodu: *Stanisław Moniuszko a śląskość = polskość*). Oprócz tego donoszono o wykonywaniu Moniuszkowskiej twórczości przez śląskie amatorskie zespoły muzyczne podczas uroczystości takich jak Święto Pracy, których tematyka wskazywała na proces asymilacji śląskości przez socjalistyczną polskość. Łącznie na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1958 roku dwunastokrotnie Stanisława Moniuszkę odniesiono do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości.

W czerwcowym numerze pisma z 1959 roku opublikowano artykuł tematyczny napisany z okazji sto czterdziestej rocznicy urodzin Stanisława Moniuszki, czemu towarzyszyło częste łączenie kompozytora z socjalistyczną polskością (*Stanisław Moniuszko. Rocznicą urodzin*, „Życie Śpiewacze” 1959, nr 6: 31–32). Tylko trzykrotnie odnoszono Moniuszkę do procesu integracji śląskości z polskością, który miał miejsce w międzywojniu. W trakcie obchodów pięćdziesięciolecia istnienia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych wykonywano Moniuszkowską muzykę, w tym pieśni, kantaty oraz fragmenty oper *Straszny dwór* (prolog) i *Halka* (polonez), co obszernie zapowiadano w „Życiu Śpiewaczym” (*O programie artystycznym z okazji 50-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 6: 12–13), nawiązując do polskości, a część uroczystości zorganizowano pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki. Wspominając postać Stefana Mariana Stońskiego, zaangażowanego w organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich działacza Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (PROSNAK, 1961: 6–11), postać kompozytora ukazano w relacji do procesu integracji Górnolazaków z Polakami. Jednakże w latach 70. konteksty słowne odnoszące postać kompozytora do uwikłanej w socjalistyczną ideologię śląskości (*Katowice-Piotrowice [...]*, [w:] *Związek Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze” 1961, nr 5: 15; ŚWIERC, 1965b, nr 4: 11–12; *Na Śląsku*, „Życie Śpiewacze” 1965, nr 6: 28–30; ŚWIERC, 1963: 28–29; FOJCIK, 1967a: 16–17; FOJCIK, 1970a: 9–13; BURZYK, 1970: 18–19) przeważały nad treściami charakterystycznymi dla integracji Ślązaków z Polakami (WROŃSKA, 1965: 10; FOJCIK, 1965b:

12–13; 1966: 27–28). Nieraz w jednym dokumencie (FOJCIK, 1970b: 9–13) występował kontekst słowny wskazujący na obojętność dwóch narracji moniuszkowskich wśród działaczy i muzyków Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Z jednej strony Stanisław Moniuszko łączony był ze śląskością podporządkowaną socjalistycznej polskości, a z drugiej – z charakterystycznym dla dwudziestolecia międzywojennego procesem integracji kulturowej Ślązaków z Polakami.

Ponadto wydarzenia takie jak Święto Pieśni Polskiej na Zaolziu, podczas którego chóry zbratanych socjalistyczną ideologią narodów polskiego i czechosłowackiego jako wspólny utwór wykonywały Moniuszkowską *Pieśń dożynkową* (*Święto Pieśni Polskiej na Zaolziu*, „Życie Śpiewacze” 1965, nr 1: 12–13), czy karwiński koncert przyjaźni polsko-czechosłowackiej, w ramach którego zaprezentowano pieśń *O śląskiej ziemi* Stanisława Hadyńskiego i Moniuszkowskiego *Mazura* z opery *Straszny dwór* (*Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1966, nr 3: 20), były okazją do łączenia kompozytora z uwikłanymi w socjalistyczną ideologię polskością, czeskością oraz śląskością. Natomiast w sprawozdaniu z katowickich obchodów pięćdziesiątej rocznicy Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej Stanisław Moniuszko był łączony z podporządkowaną socjalistycznej polskości śląskością, czemu w jednym przypadku towarzyszyło również odniesienie do radzieckości (FOJCIK, 1967b: 17–18).

W pierwszym numerze „Życia Śpiewaczego” z 1969 roku Zarząd Zrzeszenia Związków Śpiewaczych i Instrumentalnych ogłosił, że imprezy muzyczne powinny nawiązywać do stu pięćdziesięciolecia urodzin Stanisława Moniuszki, dwudziestopięciolecia Polskiej Republiki Ludowej i pięćdziesięciolecia odzyskania niepodległości. Rocznicowe artykuły tematyczne, ukazujące w dość przekrojowy sposób twórczość Stanisława Moniuszki i dzieje jej recepcji, łączyły jego postać z polskością lub socjalistyczną polskością w poszczególnych regionach państwa polskiego, śląskością podporządkowaną socjalistycznej polskości, a nawet z radzieckością (KIEPIŃSKI, 1969: 2–6; KOSEWSKI, 1969: 9–12; FOJCIK, 1969a: 16–20). Sprawozdawano również przebieg uroczystości

zorganizowanych z okazji sto pięćdziesiątej rocznicy urodzin kompozytora w znajdujących się na terenach Polskiej Republiki Ludowej i Białorusi miastach, z którymi był on podczas swojego życia związany, odnosząc jego postać do socjalistycznej polskości i radzieckości. Opisując te wydarzenia artystyczne, nie tylko ugruntowywano zgodny z duchem ówczesnych czasów sposób obecności narracji moniuszkowskiej w funkcjonującej w realiach PRL-u intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, ale również nawiązywano do Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich (1930).

W związku z przypadającą na 4 czerwca 1972 roku setną rocznicą śmierci Stanisława Moniuszki, zgodnie z zaleceniem VIII Walnego Zjazdu Delegatów, na rok ten przewidziano wiele przedsięwzięć amatorskiego ruchu muzycznego ku czci kompozytora (*Plan pracy*, „Życie Śpiewacze” 1971, nr 2: 1–2; BORKOWSKI, 1971: 1–2; BEKANOWSKI, 1971: 1–3). Ze względu na obchody roku moniuszkowskiego komitet redakcyjny „Życia Śpiewaczego” podjął się publikacji na kartach pisma kilku fragmentów przedwojennej powieści autorstwa Władysława Fabrego (1938) o Stanisławie Moniuszce, odnoszących postać kompozytora do polskości.

W ostatnim roku wydawania tytułu „Życie Śpiewacze” opublikowano 5 wypowiedzi prasowych, których treść koncentrowała się wokół postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Donoszono o imprezach śpiewaczych zorganizowanych w województwie katowickim (FOJCIK, 1973: 13), jednak bez odniesień do przedwojennej tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Jedynie w dokumencie o sześćdziesięcioleciu działalności rybnickiego chóru „Seraf” przypomniano czasy, gdy obecność narracji moniuszkowskiej w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej wspierała proces integracji śląskości i polskości (KNAPCZYK, 1973: 16–18).

W 1974 roku zmieniono tytuł czasopisma na „Życie Muzyczne. Miesięcznik Polskiego Związku Chórów i Orkiestr”. Na jego kartach w latach 1974–1984 wypowiedzi prasowe obrazujące proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska drukowano

jeszcze rzadziej, niż miało to miejsce w „Życiu Śpiewaczym”. Treści moniuszkowskie odpowiadające skonstruowanym na potrzeby tej pracy kategoriom analizy zawarte były w 29 sprawozdaniach i 4 informacjach prasowych, przy czym dominowały wypowiedzi prasowe, w których postać kompozytora odniesiono do śląskości podporządkowanej socjalistycznej polskości (21 kodowań). Przykładowo miało to miejsce w wypowiedziach prasowych opisujących wykonywanie utworów Stanisława Moniuszki podczas koncertu amatorskiej orkiestry symfonicznej i męskiego chóru „Sygnał” Związku Zawodowego Kolejarzy w Raciborzu z okazji trzydziestolecia Polskiej Republiki Ludowej (ŚWIERC, 1975a: 26–27).

Na kartach „Życia Muzycznego” z lat 1974–1984 zdarzały się również sprawozdania, w których prezentowano sylwetki wybranych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych w sposób przekrojowy w sensie historycznym, co pociągało za sobą ukazanie ich zaangażowania w budowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku (NIESTRÓJ, 1974: 7–8; KOBICA, 1981: 26–27). W pierwszym z nich relacjonowano dokonania sześćdziesięcioletniego zespołu śpiewaczego Ogniwo, podkreślając zaangażowanie jego byłych chórzystów i dyrygenta Stefana M. Stoińskiego w realizację inicjatywy budowy katowickiego pomnika Moniuszki, organizację koncertów moniuszkowskich i Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w 1930 roku oraz wysoki poziom koncertów muzyki wokalnoinstrumentalnej organizowanych przez chórzystów oraz muzyków Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach pod batutą Karola Stryi, sprzyjający procesowi integracji kulturowej śląskości z polskością. Warto pochylić się także nad sprawozdaniem z przebiegu zorganizowanego przez chór i orkiestrę katowickiego okręgu Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 9 maja 1981 roku jubileuszu sześćdziesiątej rocznicy wybuchu III powstania śląskiego i trzydziestej szóstej rocznicy dnia zwycięstwa nad faszyzmem. Podczas tej uroczystości nie tylko koncertowano na placu Karola Miarki w Katowicach pod pomnikiem Stanisława Moniuszki, ale też wysłuchano przemów-

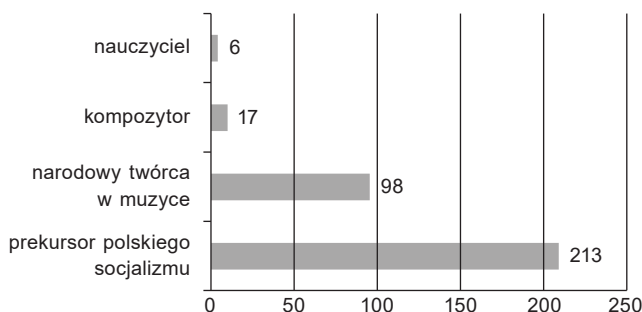
wienia Prezesa Oddziału Śląskiego PZChiO mgr. Zdzisława Pyzika o roli muzyki Moniuszkowskiej w procesie rozbudzania polskiej świadomości narodowej wśród ludności śląskiej. W sprawozdaniu podkreślano, że w trakcie jubileuszu uformował się imponujący pochód orkiestr i chórów śląskich, które „po kilkudziesięcioletniej przerwie miały wreszcie możliwość maszerowania przez centrum Katowic ze swymi czcigodnymi sztandarami w otocze biało-czerwonych szturmówek. Towarzyszyli pochodowi na chodnikach liczni katowiczanie, którym – jak można było dostrzec – bardzo przypadła do serca taka patriotyczna, spontaniczna manifestacja śpiewacza skąpana w bieli i czerwieni sztandarów, chorągwi strojów ludowych” (KOBICA, 1981: 26–27). Był to pierwszy opublikowany w „Życiu Muzycznym” dokument, który w tak wyraźny sposób nawiązywał do wypracowanej w dwudziestoleciu międzywojennym w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych praktyki łączenia elementów śląskiej tożsamości etnicznej z wytworami kulturowymi charakterystycznymi dla narodowości polskiej, takimi jak postać Stanisława Moniuszki.

W stanie wojennym (od 13 grudnia 1981 roku do 22 lipca 1983 roku) amatorskie zespoły muzyczne zrzeszone w oddziałach: Śląskim, Opolskim i Bielskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr nie prowadziły ożywionej działalności koncertowej. Nie eksponowano wówczas również postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Dopiero w wakacyjnym numerze „Życia Muzycznego” z 1983 roku zamieszczono przekrojowe sprawozdanie z działalności katowickiego chóru Ogniwo, w którym wspomniano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku i wspierany przez organizację tego festiwalu proces kulturowej integracji śląskości z polskością (HEL, 1983: 33–34).

2.3.3. Stanisław Moniuszko a rola społeczna

Warto prześledzić, jak wykorzystywano role społeczne przypisywane Moniuszce w budowaniu polskiej socjalistycznej naro-

dowości lub w podtrzymywaniu polskiej tożsamości narodowej wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, wykreowanej za sprawą recepcji tego kompozytora w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna* pokazano na wykresie 4.



WYKRES 4. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Życie Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948–1984 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” z lat 1948–1984.

Rola społeczna, jaką najczęściej przypisywano Stanisławowi Moniuszce w wypowiedziach prasowych opublikowanych na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” w latach 1948–1984, to rola prekursora polskiego socjalizmu (213 kodowań). Tego typu narracja, ze zróżnicowaną częstotliwością, była obecna w analizowanych przeze mnie tekstach dziennikarskich przez cały trzydziestosześcioletni okres. Ponad dwa razy rzadziej drukowano w „Życiu Śpiewaczym”/„Życiu Muzycznym” wypowiedzi prasowe, w ramach których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce (98 kodowań). Najczęściej czyniono to w roku 1949 w związku z obchodami roku chopinowskiego oraz w 1972 roku, czyli w setną rocznicę śmierci kompozytora. Stosunkowo rzadko (18 kodowań) na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego”

z lat 1948–1984 drukowano wypowiedzi prasowe ukazujące Moniuszkę w roli kompozytora (bez odniesienia do symboliki etnicznej bądź ideologii socjalistycznej). Jeszcze rzadziej miało miejsce ukazywanie go w roli wychowawcy, nauczyciela (tylko 5 wypowiedzi prasowych).

W 1948 roku ukazały się tylko trzy numery „Życia Śpiewaczego”. W 11 wypowiedziach prasowych przypisano Stanisławowi Moniuszce rolę narodowego twórcy w muzyce przy czym pięciokrotnie towarzyszyło temu odniesienie kompozytora bądź jego twórczości do polskości a sześciokrotnie – do relacji charakterystycznej dla międzywojennego procesu integracji kulturowej Ślązaków z Polakami. Tylko jednokrotnie, we fragmencie artykułu o charakterze naukowym, muzykologicznym, Moniuszce przypisano rolę społeczną kompozytora (REISS, 1948: 8–9). Natomiast w informacji prasowej o powstaniu pierwszej w Polsce opery robotniczej – instytucji zgodnej z ideologią socjalistyczną, której premierowym przedstawieniem miała być opera *Flis* Stanisława Moniuszki, kompozytorowi przypisano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, podkreślając doniosłość sytuacji zorganizowania chóru, orkiestry i solistów wywodzących się wyłącznie z warstwy robotniczej i urzędniczej oraz jej dopasowanie do socjalistycznych przemian, jakie zachodzą w polskim państwie (*We Wrocławiu powstała pierwsza w Polsce opera robotnicza [...], [w:] Kronika. Wiadomości z kraju, „Życie Śpiewacze” 1948, nr 2: 31*).

W drugim roczniku czasopisma dominował kontekst przypisujący Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce, podobnie jak w międzywojennym procesie integracji kulturowej Ślązaków z Polakami. W 1949 roku obchodzono rok chopinowski z okazji setnej rocznicy śmierci tego kompozytora, dlatego w materiałach dziennikarskich „Życia Śpiewaczego” drukowano treści dotyczące dziewiętnastowiecznych narodowych twórców kultury polskiej, zwłaszcza Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki i Adama Mickiewicza (*Sto lat temu – dnia 17 października 1849 roku – zmarł w Paryżu Fryderyk Chopin, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 1–2: 1; LISSA, 1949: 14–16*).

Informowaniu o wystawianiu scenicznych dzieł Stanisława Moniuszki bądź wykonywaniu jego pieśni podczas ideologicznych wydarzeń, takich jak Kongres Zjednoczenia Partii Robotniczych (RENIK, 1949: 53), Tydzień Przyjaźni Polsko-Czeskiej (*Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 4: 35–36), organizowane przez filharmonię i radio leningradzkie w domach kultury, świetlicach i teatrach koncerty muzyki słowiańskiej (*Filharmonia i radio leningradzkie [...]*, [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 5: 38; *Teatr Wielki ZSRR w Moskwie*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 7–8: 11) bądź koncerty śląskich amatorskich kół śpiewaczych z socrealistycznym repertuarem, towarzyszyło rozpowszechnianie narracji przypisującej kompozytorowi rolę prekursora polskiego socjalizmu (13 kodowań) nie tylko w polskim kręgu kulturowym (Fojcik, 1950: 22; *Z okazji Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej [...]*, [w:] *Kronika. Z kraju*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1: 29; *Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu*, [w:] *Co grają w naszych operach*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 2: 17), ale również w innych krajach bloku wschodniego (*W Moskwie, w Teatrze Wielkim [...]*, [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1: 31; *W związku z premierą „Halki” w Kijowie [...]*, [w:] *ZSRR*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 2: 32). Natomiast trzykrotnie spadło kodowanie Stanisława Moniuszki jako narodowego twórcy w muzyce (6 kodowań).

Z uwagi na czterdziestolecie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w 1950 roku na pierwszej stronie majowego numeru „Życia Śpiewaczego” zamieszczono plakat, który informował o jubileuszu. Łączono to wydarzenie artystyczne z realizacją przez śpiewaków śląskich socrealistycznych treści poprzez propagandę hasła: „Pieśń Orężem Pokoju” (40-lecie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. *Pieśń Orężem Pokoju*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 5: 1). Towarzyszyło temu podkreślanie, że kiedyś „na Śląsku lud śpiewał i walczył z wrogiem, dziś buduje nową kulturę powszechną” (WROŃSKI, 1950a: 2–3) zgodnie z ustaleniami Konferencji Muzykologicznej w Łagowie (1949) o zasadach socrealizmu w muzyce.

Mimo to w repertuarze koncertów organizowanych przez śląskie amatorskie zespoły śpiewacze wspólnie z muzykami Filharmonii Śląskiej pod dyрекcją Włodzimierza Stahla znalazły się Moniuszkowskie *Sonetys krymskie* i *Widma*.

Przez następne lata w wypowiedziach prasowych publikowanych w „Życiu Śpiewaczym” przeważała narracja przypisująca Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Informowano o organizowaniu przez śląskie amatorskie zespoły muzyczne koncertów ku czci kompozytora (*Obchody ku czci Stanisława Moniuszki*, „Życie Śpiewacze” 1951, nr 1–2: 23–24) i „dla świata pracy” (*Towarzystwo Śpiewacze „Kasyno” z Siemianowic [...]*, [w:] *Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1952, nr 1–2: 15), koncertów zorganizowanych w ramach Miesiąca Pogłębień Przyjaźni Polsko-Radzieckiej (*Wiadomości ze Śląska*, „Życie Śpiewacze” 1952, nr 12: 38–39; *Miesiąc Pogłębień Przyjaźni Polsko-Radzieckiej*, „Życie Śpiewacze” 1951, nr 1–2: 23), na których obok moniuszkowskiego repertuaru wykonywano socrealistyczne utwory kompozytorów radzieckich i polskich (Fojcik, 1951a: 22–23; 1951b: 38–40; 1951c: 53–54).

Szczególnie często (49 razy) rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu przypisywano Stanisławowi Moniuszce w latach 1956–1959. Przykładowo propagandową, propeerelowską funkcję pełniły doniesienia o wykonywaniu moniuszkowskiej twórczości podczas IX Festiwalu Orkiestr Dętych zorganizowanego na Stadionie Śląskim w Chorzowie z okazji pierwszomajowego Święta Pracy (*W ramach Święta Pracy [...]*, [w:] *Co słyszeć w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 5: 5) oraz podczas Zlotu Śpiewaków z terenów województwa katowickiego, opolskiego i z Czechosłowacji, który zorganizowano 15 czerwca 1958 roku z okazji dziewięćsetlecia Raciborza (*Na dzień 15 czerwca [...]*, [w:] *Co słyszeć w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 6: 9), a nawet artykuł tematyczny opublikowany z okazji sto czterdziestej rocznicy urodzin kompozytora (*Stanisław Moniuszko, rocznica urodzin*, „Życie Śpiewacze” 1959, nr 6: 31–32).

W tym samym czasie drukowano także treści odpowiadające kodom: *Stanisław Moniuszko jako kompozytor* i *Stanisław Mo-*

niuszko jako narodowy twórca w muzyce, ale w znacznie mniejszej ilości. W artykule tematycznym *Fontanna wygrała mecz* przedrukowanym z „Trybuny Robotniczej” w 5 numerze „Życia Śpiewaczego” z 1956 roku opisowi zmagani działaczy wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych o odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki towarzyszyło łączenie postaci kompozytora z rolą społeczną zarówno prekursora polskiego socjalizmu, jak i narodowego twórcy w muzyce, tak jak to miało miejsce w międzywojniu. Rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce przypisano Moniuszce jeszcze we fragmencie artykułu *Dwa wspomnienia*, którego część poświęcona była sylwetce zmarłego 26 grudnia 1945 roku Stefana M. Stoińskiego – pomysłodawcy i głównego propagatora Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku (*Dwa wspomnienia*, „Życie Śpiewacze” 1956, nr 2–3: 18), oraz w informacji prasowej o zdobyciu przez okręg wodzisławski przechodniej nagrody, statuetki w kształcie katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, przyznawanej przez zarząd oddziału w dowód uznania za bogatą działalność artystyczną jednego z podległych okręgów (*Oddział Stalinogrodzki*, „Życie Śpiewacze” 1956, nr 18–19: 18). Dwukrotnie na kartach XII rocznika „Życia Śpiewaczego” podkreślano, że odbudowa katowickiego monumentu ustawionego na cokole z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” to wyraz dbałości o przedwojenną tradycję śląskiego amatorskiego muzykowania. W tych wypowiedziach prasowych kompozytorowi przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce bez odniesień do socjalistycznej ideologii (Fojcik, 1959: 1–2; *Powrót Pana Stanisława*, „Dziennik Zachodni” 20.09.1959, przedruk w: „Życie Śpiewacze” 1959, nr 11: 15–16).

Rok 1960 był ważny dla spadkobierców Związku Śląskich Kół Śpiewaczych ze względu na rocznicę pięćdziesięciolecia założenia tej organizacji, jednak na kartach XIII rocznika „Życia Śpiewaczego” tylko jedno doniesienie prasowe odnosiło się bezpośrednio do przedsięwzięć artystycznych zorganizowanych po to, aby uczcić tę rocznicę. Była to wnikliwa recenzja występów zorganizowanych 22 maja w Katowicach. W przedsięwzięciu tym

brały udział nie tylko śląskie amatorskie koła śpiewacze i melomani zasilający orkiestrę symfoniczną Filharmonii Górniczej z Zabrza, ale również zawodowi muzycy zatrudnieni w Filharmonii Śląskiej, których prowadził dyrygent Karol Stryja oraz artysta Opery Śląskiej – tenor Bogdan Paprocki. Stosunkowo dużo uwagi poświęcono wtedy postaci i twórczości Moniuszki, gdyż część uroczystości odbyła się pod katowickim pomnikiem tego kompozytora. Ponadto na program jednego z koncertów rocznicowych składały się wyłącznie Moniuszkowskie utwory. Dzięki temu mieszkańcy historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska mogli usłyszeć prolog z opery *Straszny dwór*, *Poloneza* z opery *Halka* oraz *Sonetów krymskie*. W trakcie tego wydarzenia artystycznego Stanisław Moniuszko funkcjonował jako narodowy twórca w muzyce, z którym obcowanie może przyczyniać się do integracji śląskości z polskością (*O programie artystycznym z okazji 50-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 6: 12–13). Oprócz tego na kartach XIII rocznika „Życia Śpiewaczego” opublikowano dwie informacje prasowe o wykonywaniu Moniuszkowskiej muzyki w różnych górnośląskich miejscowościach, w których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Miało to miejsce w zapowiedzi uroczystości odsłonięcia raciborskiego pomnika Stanisława Moniuszki (*Opole. Zjazd Śpiewaczy w Raciborzu*, [w:] *Co słysać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 4: 11–13) i w informacji prasowej o rocznicowym koncercie pięćdziesięcioletniego chóru Słowiczek, działającego przy Domu Kultury Huty „Batory” w Chorzowie (*Katowice*, [w:] *Co słysać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 2: 18).

Stosunkowo dużo kodów traktujących postać kompozytora jako prekursora socjalizmu zarejestrowano na kartach „Życia Śpiewaczego” w latach 1963–1967, jak również w roku 1969 i 1973 – przykładowo, gdy pisano o wykonywaniu pieśni oraz *Sonetów krymskich* Stanisława Moniuszki podczas zorganizowanych przez poszczególne okręgi działalności śląskich społecznych kół instrumentalnych eliminacji do Festiwalu Chórów Amatorskich o Laur XX-lecia Polski Ludowej (Fojcik, 1965a: 28–30).

oraz o obchodach rocznicy piętnastolecia istnienia chóru mieszanego im. Moniuszki w Krzanowicach (ŚWIERC, 1965a: 12).

Stupięćdziesięciolecie urodzin Stanisława Moniuszki, dwudziestopięćciolecie Polskiej Republiki Ludowej i pięćdziesięciolecie odzyskania niepodległości to rocznice, do których upamiętnienia wzywano już w styczniowym numerze XXII rocznika „Życia Śpiewaczego”. Należy rozumieć jako wytyczną, wedle której moniuszkowskie koncerty organizowane przez amatorskie zespoły muzyczne należące do Zjednoczenia Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych powinny przyczyniać się do propagowania narracji łączącej postać tego kompozytora z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu. W 10 dokumentach z tego roku przypisano Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, w tym dwukrotnie w obszernym sprawozdaniu (FOJCIK, 1969b: 23–24) i w artykule tematycznym (KIEŁPIŃSKI, 1969: 2–6) opisano również sytuację sprzed ukonstytuowania się Polski Ludowej, w trakcie których łączono postać kompozytora z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce. W związku z obchodami roku moniuszkowskiego w 1972 roku komitet redakcyjny „Życia Śpiewaczego” podjął się publikacji na kartach pisma kilku fragmentów przedwojennej powieści autorstwa Władysława Fabrego o Stanisławie Moniuszce. Charakterystyczną cechą czterech fragmentów tej powieści, które opublikowano w „Życiu Śpiewaczym” w 1972 roku, było mitologizowanie kompozytora na narodowego twórcę w muzyce polskiej. Postaci tej przypisywano intencję bycia „lirykiem narodu polskiego” i jego wychowawcą (FABRY, 1972a: 8–10), co po raz pierwszy miało się urzeczywistnić za sprawą warszawskiej premiery czteroaktowej *Halki* (1858) (FABRY, 1972b: 12–13). W sumie na kartach XXV rocznika „Życia Śpiewaczego” w 11 wypowiedziach prasowych przypisywano kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce. Jeżeli chodzi o ideologiczny wymiar realizacji rocznicowych obchodów moniuszkowskich w poszczególnych obszarach historyczno-geograficznego Górnego Śląska, to tylko w jednym sprawozdaniu i w dwóch informacjach prasowych opublikowa-

nych w „Życiu Śpiewaczym” z 1972 roku występował kontekst słowny wskazujący na dokonujący się za sprawą recepcji postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości proces rozpowszechniania w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracji łączącej kompozytora z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu.

Gdy w 1974 roku „Życie Śpiewacze” przekształcone zostało w „Życie Muzyczne. Miesięcznik Polskiego Związku Chórów i Orkiestr”, wypowiedzi prasowe obrazujące proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska drukowano jeszcze rzadziej, niż miało to miejsce w „Życiu Śpiewaczym”. Z 1974 roku pochodzą trzy sprawozdania, w których donoszono o wykonywaniu moniuszkowskiego repertuaru przez śląskie amatorskie chóry bądź orkiestry dęte. W dokumentach tych dwukrotnie postaci Moniuszki przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, a jednokrotnie – narodowego twórcy w muzyce polskiej. Sprawozdawano przebieg czteroetapowego XII Przeglądu Orkiestr Dętych na terenie Śląska Opolskiego, w trakcie którego zespoły wykonywały wyjątki z Moniuszkowskich oper, *Halki* i *Strasznego dworu* (ŚWIERC, 1974: 21–22), oraz uroczystości zorganizowanej z okazji sześćdziesięciolecia Towarzystwa Śpiewaczego „Hejnał” w sali teatralnej Pałacu Młodzieży w Katowicach 13 maja 1973 roku (STULA, 1974: 9–10). Najciekawszą treść zawierało obszerne sprawozdanie z sześćdziesięcioletniej działalności zespołu śpiewaczego Ogniwo. Benedykt Niestrój podkreślił zaangażowanie chórzystów i dyrygenta Stefana M. Stoińskiego w realizację inicjatywy budowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, organizację koncertów moniuszkowskich i w Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku. Towarzyszyło temu łączenie postaci kompozytora z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce (NIESTRÓJ, 1974: 7–8).

Na kartach „Życia Muzycznego” z 1975 roku tylko trzykrotnie opublikowano sprawozdania, w których donoszono o wykonywaniu twórczości Stanisława Moniuszki w trakcie okolicznościowych uroczystości, takich jak koncert z okazji jubileuszu

sześćdziesięciopięciolecia chóru Echo („*Echo*” *śpiewa 65 lat*, „*Życie Muzyczne*” 1975, nr 3: 15–16), Festiwal Chórów Kolejowych (ŚWIERC, 1975b: 22–23), koncert amatorskiej orkiestry symfonicznej i męskiego chóru Sygnał Związku Zawodowego Kolejarzy w Raciborzu z okazji trzydziestolecia PRL-u (ŚWIERC, 1975a: 26–27). Wedle opublikowanych w czasopiśmie dokumentów w trakcie tych czynności artystycznych postaci Stanisława Moniuszki przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu.

W latach 1976–1984 sporadycznie drukowano w „*Życiu Muzycznym*” wypowiedzi prasowe obrazujące sposób obecności Moniuszki w kreowanej przez działalność śląskich amatorskich zespołów muzycznych intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Bywały okresy, gdy czyniono to tylko dwukrotnie na dwanaście numerów danego rocznika czasopisma. Dominowały wypowiedzi prasowe, w których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu (17 kodo- wań). Przykładowo miało to miejsce w wypowiedziach prasowych opisujących wykonywanie utworów Stanisława Moniuszki przez śląskie chóry podczas koncertów zorganizowanych z okazji Święta Pracy. Na kartach „*Życia Muzycznego*” wydawanego w latach 1976–1984 zdarzały się również sprawozdania, w których prezentowano sylwetki wybranych śląskich amatorskich zespołów śpiewaczych w sposób przekrojowy w sensie historycznym, co pociągało za sobą ukazanie ich zaangażowania w budowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki i organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich z 1930 roku. Tego typu dokumenty zawierały narrację przypisującą kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce polskiej. Jednak na przestrzeni lat 1974–1984 opublikowano tylko pięć takich wypowiedzi prasowych.

Najciekawszym z dokumentów z tego okresu było w mojej opinii sprawozdanie ze zorganizowanego 9 maja 1981 roku przez chóry i orkiestry katowickiego okręgu Polskiego Związku Chórów i Orkiestr jubileuszu sześćdziesiątej rocznicy wybuchu III powstania śląskiego i trzydziestej szóstej rocznicy Dnia Zwy-

cięstwa nad faszyzmem. W trakcie tego wydarzenia koncertowano na placu Karola Miarki w Katowicach pod pomnikiem Stanisława Moniuszki. Ponadto przemówienie na temat roli muzyki Moniuszkowskiej w procesie rozbudzenia polskiej świadomości narodowej wśród ludności śląskiej wygłosił Zdzisław Pyzik – Prezes Oddziału Śląskiego PZChiO. Nie odnoszono się już do ideologii socjalistycznej, tylko przywracano intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narrację utożsamiającą kompozytorską działalność Moniuszki z pełnieniem roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej (KOBICA, 1981: 26–27).

W trakcie stanu wojennego (od 13 grudnia 1981 roku do 22 lipca 1983 roku) amatorskie zespoły muzyczne zrzeszone w oddziałach: Śląskim, Opolskim i Bielskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr nie realizowały aktywnej działalności koncertowej. Nie eksponowano wówczas propagandy postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Dopiero w wakacyjnym numerze „Życia Muzycznego” z 1983 roku wydrukowano sprawozdawczy dokument z działalności katowickiego chóru Ogniw, w którym wspomniano Śląskie Uroczystości Moniuszkowskie z 1930 roku (HEL, 1983: 33–34), przez co aktywizowano właściwą dla tych wydarzeń artystycznych narrację moniuszkowską. Nie zaniechano jednak publikowania treści zgodnych z oficjalną ideologią Polskiej Republiki Ludowej i linią programową „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego”, w których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Dopiero wypowiedzi prasowe publikowane we wznowionym w 1985 roku „Śpiewaku Śląskim”, czasopiśmie redagowanym wyłącznie przez działaczy będących spadkobiercami Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, zaczęły się znacząco różnić swym charakterem od materiałów zamieszczanych w ogólnopolskim miesięczniku Polskiego Związku Chórów i Orkiestr.

2.4. Podwójna narracja moniuszkowska na Górnym Śląsku w latach 1948–1984 (socjalistyczna propaganda a kontynuacja tradycji z lat dwudziestych)

Już na kartach pierwszego rocznika „Życia Śpiewaczego”, gdzie najczęściej publikowano wypowiedzi prasowe, w których postać Stanisława Moniuszki łączono z jego twórczością operową, podjęto próby podporządkowania oper *Flis* i *Halka* socjalistycznej ideologii. W informacji prasowej (*We Wrocławiu powstała pierwsza w Polsce opera robotnicza [...]*, [w:] *Kronika. Wiadomości z kraju*, „Życie Śpiewacze” 1948, nr 2: 30–31) relacjonującej przygotowania powstałej we Wrocławiu opery robotniczej do wystawienia opery *Flis* postaci kompozytora przypisano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu i odniesiono ją do socjalistycznej polskości. Podkreślano doniosłość sytuacji zorganizowania chóru, orkiestry i solistów wywodzących się wyłącznie z warstwy robotniczej i urzędniczej oraz jej dopasowanie do przemian, jakie zachodziły ówczesnie w polskim państwie ludowym. Moniuszkowska twórczość operowa była motywem piętnastokrotnie poruszonym na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1949 roku, przy czym w dziesięciu przypadkach doniesieniom o wykonywaniu Moniuszkowskich oper bądź ich opisowi towarzyszyło przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. W tym duchu należy interpretować publikowanie doniesień o wykonaniu Moniuszkowskiego *Flisa* przez wrocławską operę robotniczą (RENIK, 1949: 53) w Państwowym Teatrze Dolnośląskim z okazji Kongresu Zjednoczenia Partii Robotniczych (8 grudnia 1948 roku) bądź o akcentującym antagonizm społeczny występujący w librecie opery wystawieniu *Halki* przez artystów radzieckich teatrów operowych w celu uczczenia kolejnej rocznicy rewolucji październikowej (*Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 1–2: 56). Również w relacji z przygotowaniem wystawienia *Halki* przez artystów Teatru Wielkiego ZSRR w Moskwie podkreślano, że we wcześniejszych przekładach literackich libretta tej opery sztucznie zacierano jej wymowę społeczną, co miało zostać skorygowane dzięki pracy radzieckiego

literata Nicolaya Birukowa (*Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 7–8: 32). Ponadto wykonanie Moniuszkowskich pieśni i fragmentów *Halki* w trakcie koncertów muzyki słowiańskiej organizowanych przez filharmonię i radio leningradzkie w domach kultury, świetlicach i teatrach (*Filharmonia i radio leningradzkie* [...], [w:] *ZSRR i Kraje Demokracji Ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 5: 38) oraz prezentacja utworu scenicznego *Verbum nobile* przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu w Morawskiej Ostrawie w ramach obchodów Tygodnia Przyjaźni Polsko-Czeskiej (*Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 4: 35–36) sprzyjały łączeniu postaci Moniuszki z socjalistyczną ideologią i przypisywaniu mu roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. Zagadnienie Moniuszkowskich oper poruszono również w III roczniku „Życia Śpiewaczego” (1950). W trzynastu przypadkach towarzyszyło temu przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu, w czym dziesięciokrotnie – odniesienie do socjalistycznej polskości, ośmiokrotnie również do radzieckości. Było to związane z organizacją wystawienia *Halki* w jednym z teatrów ZSRR pod hasłem „Przyjaźni Polsko-Radzieckiej”. W recenzjach z tego typu wydarzeń artystycznych podkreślano doniosłość sytuacji ukazania prawdziwego znaczenia społecznego zaangażowania Stanisława Moniuszki wyrażającego się w napiętnowaniu antagonizmów klasowych. Zamiast interpretować treści libretta tej opery jako dramat góralskiej dziewczyny, na łamach prasy nakłaniano do symbolicznego odczytywania tego dzieła jako dramatu wyzyskiwanej klasy robotniczej. Między innymi takie opisy towarzyszyły wystawieniu tego dzieła w Moskwie (*W Moskwie, w Teatrze Wielkim* [...], [w:] *ZSRR i Kraje Demokracji Ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1: 31), Kijowie (*W związku z premierą „Halki” w Kijowie* [...], [w:] *ZSRR*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 2: 32) i Taszkencie (*W Teatrze Opery i Baletu im. Nawoi w Taszkencie* [...], [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1: 32). Jako zgodne z socjalistyczną ideologią ujęto również wystawienie *Halki* w reżyserii Leona Schillera w Państwowej Operze im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (*Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki*

w Poznaniu, [w:] *Co grają w naszych operach*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 2: 17). W recenzji z tego przedstawienia symbolicznie rozgraniczono te interpretacje pierwszej Moniuszkowskiej opery, które zawarte w niej wątki sprowadzały do „tragedii miłosnej”, od „jedynie słusznych” inscenizacji, w których uwypuklano wątek krytyki nierównych stosunków społecznych panujących pomiędzy warstwą szlachecką i chłopską w dziewiętnastowiecznej Polsce. Podkreślano przy tym, że intencją samego kompozytora było sprawienie, aby dzieło to zawierało „rewolucyjne treści”, co moim zdaniem należy odczytywać jako zabieg takiej reinterpretacji znaczenia działalności Stanisława Moniuszki i obecności jego postaci bądź dzieł w intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej, aby ten wytwór kulturowy wpisywał się w kanon tworzonej wtedy socjalistycznej polskości. Remitologizacja Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej – na prekursora polskiego socjalizmu na początku lat 50. była realizowana przede wszystkim w ramach centralnie sterowanej polityki kulturalnej ludowego państwa polskiego. Przykładowo proces ten był wspierany przez produkcję filmową *Warszawska premiera* w reżyserii Jana Rybkowskiego, której premiera miała miejsce 4 marca 1951 roku. Znamienne są słowa padające podczas jednej z pierwszych scen filmu z ust jednego z „rewolucjonistów”, Włodzimierza Wolskiego, librecisty opery: „Trzeba wywalczyć właściwe miejsce narodowej muzyce. Najwyższy czas przeforsować *Halkę*. To nie tylko sprawa narodowej muzyki. *Halka* to przede wszystkim uderzenie w obóz zacofania i ucisku”. To, co narodowe, zostało tu utożsamione z tym, co socjalistyczne. Kompozytora ukazano jako zaangażowanego w działania, których celem jest uwrażliwienie rodaków na niedolę prostego człowieka i który chce swoją pieśń narodową zaprzęgnąć w oręż walki o postęp. Odnosząc się do tego wydarzenia, Andrzej Kiełpiński opublikował na kartach „Życia Śpiewaczego” artykuł tematyczny *Warszawska premiera*, którego treścią jest film przedstawiający dziesięcioletnie zmagania o możliwość zaprezentowania *Halki* na warszawskiej scenie operowej. W tekście tym nie tylko nazwano wprost Stanisława Moniuszkę prekursorem polskiego

socjalizmu, ale zabiegi kompozytora i jego popleczników o zaprezentowanie wspomnianej opery stołecznej publiczności zinterpretowano w duchu socjalistycznej polskości jako działania piętnujące antagonizm społeczny pomiędzy warstwą chłopską i szlachecką zamieszkującą ziemię polskie w XIX wieku (KIEŁPIŃSKI, 1951: 27–29). Również w artykule tematycznym o praktycznych wystawieniach moniuszkowskiej *Halki*, opublikowanym w związku z prezentacją tej opery w inscenizacji Leona Schillera przez poznańskich artystów na scenie Smetanowego Divadla w Republice Czechosłowacji 17 i 21 marca 1951 roku, Moniuszce przypisano rolę prekursora polskiego socjalizmu (POMORSKI, „Życie Śpiewacze” 1951, nr 5–6: 53–56).

Artykuły tematyczne dotyczące Moniuszkowskiej twórczości operowej, przede wszystkim *Halki*, w większej ilości opublikowano dopiero na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1958 roku, w związku z ogólnopolskimi obchodami setnej rocznicy premiery czteroaktowej wersji tej opery. Już w pierwszym numerze pisma zamieszczono tekst Witolda Wrońskiego, w którym autor opisuje Stanisława Moniuszkę nie tylko jako kompozytora, ale również jako postępowego myśliciela, który działa na rzecz niwelowania antagonizmu społecznego pomiędzy chłopską i szlachecką warstwą społeczną (WROŃSKI, 1958: 5–7). Towarzystwo temu odnośnienie postaci kompozytora i jego twórczości, zwłaszcza operowej, do socjalistycznej polskości. Biorąc pod uwagę obchodzone w Polskiej Republice Ludowej stulecie warszawskiej premiery *Halki*, postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość eksponowano również w trakcie jubileuszowego koncertu chóru mieszanego Halka z Bytomią, który miał miejsce 30 listopada 1958 roku w wypełnionej publicznością sali Opery Śląskiej. Podczas tego wieczoru prezentowano zarówno przedwojenną, jak i ówczesną sylwetkę chóru, wykonywano fragmenty Moniuszkowskich dzieł: *Halki*, *Flisa*, *Sonetów krymskich* oraz kantaty zgodne z założeniami socrealizmu muzycznego. Powodowało to, że odbiorcy uczestniczyli w specyficznej, podwójnej recepcji. To wydarzenie artystyczne, podobnie jak inne tego typu koncerty, przyczyniało się do wpisania postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości

do intersubiektywnej przestrzeni kulturowej charakterystycznej dla socjalistycznej polskości, zgodnie z oficjalnymi wytycznymi władz ówczesnej formacji państwa polskiego względem treści realizowanych przez amatorskie zespoły kulturalne. Jednak przypomnienie przedwojennej i okupacyjnej działalności chóru Halka mogło powodować aktualizację znaczeń, które wówczas przypisywano obcowaniu z tym narodowym twórcą w muzyce (*Bytom. 45-lecie pracy chóru mieszanego „Halka”, [w:] Co słysać w Zjednoczeniu, „Życie Śpiewacze” 1959, nr 1: 9*).

W 1965 roku obchodzono dwudziestolecie Polski Ludowej. W odniesieniu do tej rocznicy należy interpretować zamieszczenie już w pierwszym numerze „Życia Śpiewaczego” artykułu tematycznego, w którym Stanisław Moniuszko został ukazany nie tylko jako twórca *Halki*, której pierwsza, dwuaktowa wersja w dosadny sposób krytykowała antagonizm klasowy panujący w feudalnej Polsce, ale również jako nauczyciel, wychowawca i społecznik, który współpracując z amatorskimi zespołami muzycznymi, przedkładał zamiłowanie do sztuki muzycznej nad korzyści materialne. Publikacja tego typu tekstów ugruntowywała obecność w polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji łączącej kompozytora z socjalistyczną ideologią i z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Zabieg ten był częścią procesu remitologizacji wytworu kulturowego, pierwotnie charakterystycznego dla kanonu narodowej, niesocjalistycznej kultury polskiej, na jeden z symboli polskiego socjalizmu (Stokowska, 1965: 8–9). Ukazywanie osoby kompozytora, którego działalność miała miejsce w XIX wieku, jako realizatora roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu miało przekonać sto lat później żyjących odbiorców jego postaci i twórczości do tego, że rozpoczęty po zakończeniu II wojny światowej proces konstytuowania socjalistycznego państwa polskiego to jedyna słuszna dziejowo droga.

Wydaje się, że proces remitologizacji wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – z symbolu polskości na jeden z symboli polskiego socjalizmu powiódł się, jeżeli będziemy zjawisko to rozpatrywać w krótkiej, kilku- bądź kilku-

nastoletniej perspektywie. O czasowym zasymilowaniu postaci kompozytora do kanonu socjalistycznej polskości paradoksalnie świadczy również fakt dopuszczenia do opublikowania na kartach „Życia Śpiewaczego” z 1972 roku, gdy w związku z setną rocznicą śmierci kompozytora na terenie Polskiej Republiki Ludowej obchodzono rok moniuszkowski, kilku fragmentów książki Władysława Fabrego *Moniuszko: powieść biograficzna*, wydanej po raz pierwszy w 1938 roku. Fragmenty tej powieści oraz odnoszące się do nich wypowiedzi prasowe zawierały kontekst słowny łączący postać tego kompozytora z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce, a sposobowi funkcjonowania jego postaci i twórczości w intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej przypisywano funkcję symbolu polskości, tak jak to miało miejsce w realizowanej przez pierwszą połowę XX wieku praktyce recepcji tego wytworu kulturowego wśród członków polskiej grupy narodowej. W obszerny sposób pisano o *Halce*, *Strasznym dworze*, *Parii* i pieśniach zawartych w dwunastu tomach *Śpiewników domowych* jako o dziełach naszego liryka, narodowego wieszczu (FABRY, 1972a: 8–10), ale również, zgodnie z wykreowanym w drugiej połowie XIX wieku i podtrzymywanym w pierwszej połowie XX wieku mitem, postaci kompozytora przypisano polską tożsamość narodową, którą miał on sobie najpełniej uświadomić podczas zwiedzania Wawelu (FABRY, 1972b: 12–13). Sądzę, że dopuszczenie do publikacji tekstów kreślących znaczenie obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w polskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, które nie zawierały narracji bezpośrednio łączącej ten wytwór kulturowy z socjalistyczną ideologią, świadczy z jednej strony o tym, że „ideolodzy polskiego socjalizmu”, „strażnicy ówczesnego ustroju ludowego państwa polskiego” nie obawiali się już skutków, jakie mogłaby wywołać ich recepcja. Należy pamiętać, że w 1972 roku miał miejsce związany z objęciem władzy przez Edwarda Gierka okres „otwarcia się na zachód”, przyjęcia zagranicznych pożyczek, związanej z tym realizacji budowy rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego oraz propagandy sukcesu. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę długą perspektywę czasową,

którą miałam na względzie, badając proces recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska w XX wieku, publikacja nieodniesionych do socjalistycznej ideologii tekstów o tematyce moniuszkowskiej w czasopiśmie o zasięgu ogólnopolskim skierowanym do zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych działających na terytorium Polskiej Republiki Ludowej, a więc również do śląskich amatorskich śpiewaków i muzyków, może być także odczytana jako przejaw procesu przywracania intersubiektywnej przestrzeni kulturowej polskiego, niesocjalistycznego wymiaru.

Na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948–1984 oraz w dokumentach archiwalnych Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, drukowane były zarówno wypowiedzi prasowe, które wskazywały na zachodzenie w analizowanym okresie recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, jak i dokumenty wskazujące na kultywowanie po II wojnie światowej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako opcji alternatywnej wobec realizacji socjalistycznych treści. Przy czym na kartach analizowanego czasopisma dużo częściej publikowano dokumenty wskazujące na proces redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z postacią i twórczością kompozytora, przekształcający obecną w intersubiektywnej polskiej bądź górnośląskiej przestrzeni kulturowej narrację czyniącą z niego odpowiednio symbol polskości lub symbol polskości Górnego Śląska na symbol polskiego socjalizmu. Służyło temu publikowanie wypowiedzi prasowych, w których Moniuszkę odnoszono do realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego (historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska) po ponadnarodowy (kraje bloku wschodniego), ideologii socjalistycznej bądź przypisywanie mu roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. Proces ten był wspierany przez rozpowszechnianie artykułów tematycznych, w których operę *Halka*, za sprawą zawartej w treści jej libretta krytyki nierówności klasowych panujących na dziewiętnastowiecznej

feudalnej ziemi polskiej, mitologizowano na dzieło, w którym kompozytor wyraził swoje zaangażowanie w walce o sprawiedliwość społeczną. W tego typu wypowiedziach prasowych abstrahowano od faktu złagodzenia w drugiej, czteroaktowej wersji opery ostrza krytyki nieludzkich stosunków panujących pomiędzy przedstawicielami chłopów i szlachty w ramach feudalnego ustroju gospodarczo-państwowego charakterystycznego dla pierwszej, dwuaktowej wersji opery. Obchodzone w 1958 roku stulecie warszawskiej premiery *Halki*, mimo że odnosiło się do rozszerzonej wersji dzieła, na kartach „Życia Śpiewaczego” było opisywane w taki sposób, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Polskiej Republiki Ludowej, w tym na włączonym do tego państwa historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, upowszechnić narrację przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Wypowiedzi prasowe zawierające tego typu kontekst słowny były charakterystyczne zwłaszcza dla dziesięciu roczników „Życia Śpiewaczego” z lat 1949–1958. W okresie tym również działalność śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych wprzęgnięto w centralnie sterowany proces kształtowania nowego socjalistycznego narodu polskiego. Unaocznia to analiza wypowiedzi prasowych opisujących zmagania o odbudowę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki podjęte przez osoby związane z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Dopóki monument i organizacja, której członkowie i sympatycy zabiegali o jego odbudowę, kojarzone były z charakterystyczną dla dwudziestolecia międzywojennego relacją etniczną integrującą na płaszczyźnie kulturalnej śląskość z polskością, dopóty w zamieszczonych na kartach „Życia Śpiewaczego” wypowiedziach prasowych donoszono o przeszkodach w realizacji tej idei. W artykułach tematycznych i sprawozdaniach, w tym również w dokumentach przedrukowanych z „Dziennika Zachodniego” i „Trybuny Robotniczej”, znajdowały się informacje wskazujące z jednej strony na kultywowanie twórczości Moniuszkowskiej jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści przez osoby związane z tradycją Związku Śląskich Kół Śpiewaczych,

a z drugiej strony – na zachodzenie centralnie sterowanego procesu redefinicji tradycyjnej narracji moniuszkowskiej czyniącej z postaci tego kompozytora symbol polskości Górnego Śląska na treść czyniącą z tego wytworu kulturowego prekursora polskiego socjalizmu. Dopiero gdy „przedstawiciele władz centralnych”, „ideolodzy ówczesnego systemu państwa polskiego” uznali proces rozpowszechniania ideologii socjalistycznej za na tyle ugruntowany wśród mieszkańców włączonego do państwa polskiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, aby oficjalnie, na kartach „Dziennika Zachodniego”, zdjęć ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych miano organizacji „reakcyjnej” (1958 rok), idea odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki zyskała przychylność i dotacje ze strony podporządkowanych władzy centralnej instytucji państwowych, co pozwoliło na jej realizację. Wiązało się to jednak z tym, że mająca miejsce we wrześniu 1959 roku oficjalna uroczystość odsłonięcia odbudowanego monumentu usytuowanego na placu Karola Miarki w Katowicach na cokole z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” miała taki charakter, że jej przeżywanie i opisywanie służyło rozpowszechnianiu kontekstu słownego czyniącego z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu – Moniuszko jako prekursor polskiego socjalizmu. Znamienne jest jednak to, że w kolejnych latach działacze, śpiewacy i instrumentalisci zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów muzycznych obchodzili rocznicę wybudowania tego monumentu w 1930 roku, a nie jego odbudowy, oraz czcili kolejne rocznice istnienia swojej organizacji, uznając za jej początek rok 1910. Wskazuje to na proces kultywowania tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w jego ramach – twórczości Stanisława Moniuszki, jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści. Jednakże w latach 1948–1984 na kartach analizowanych dokumentów donoszono o realizacji cyklicznych imprez muzycznych, takich jak Miesiąc Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Festiwal Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej, pierwszomajowe Święto Pracy, podczas których wykonywano zarówno Moniuszkowską twórczość, jak i robotnicze czy rewolucyjne pie-

śni i kantaty. Ponadto drukowanie na kartach „Życia Śpiewaczego” informacji o uroczystościach odsłonięcia pomników Stanisława Moniuszki w Częstochowie (1958) czy w Raciborzu (1961), które nie konotowały skojarzeń z wypracowaną w pierwszej połowie XX wieku górnośląską tradycją recepcji postaci i dzieł tego kompozytora, gdyż miały miejsce na obszarach, które nigdy nie należały do Górnego Śląska, ale za sprawą reform administracyjnych ludowego państwa polskiego działające na nich amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne formalnie włączono okresowo do organizacji spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, sprzyjało rozpowszechnianiu w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji czyniącej z tego wytworu kulturowego jeden z symboli polskiego socjalizmu – Moniuszko jako prekursor polskiego socjalizmu. Dodatkowo tego typu wydarzenia i rozpowszechnianie opisujących je wypowiedzi prasowych przyczyniały się do zacierania się górnośląskiej tożsamości kulturowej. Temu celowi służyło również włączanie śląskich amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych w koncerty organizowane z okazji kolejnych dziesięcioleci istnienia ludowego państwa polskiego. Na kartach analizowanego czasopisma i wydawnictw opartych na archiwalnych dokumentach dzisiejszego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, pierwotnie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, dotyczących lat 1948–1984, dominowały te Moniuszkowskie wypowiedzi prasowe, które zawierały kontekst słowny odnoszący postać i twórczość kompozytora do socjalizmu. Jednak przez cały ten okres w materiałach tych obecna była również narracja przypisująca kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce, a obcowanie z tym wytworem kulturowym określająca jako kontakt z symbolem polskości bądź symbolem polskości Górnego Śląska. Pomimo że tego typu wypowiedzi prasowe w oficjalnych wydawnictwach, które udostępniano obywatelom ludowego państwa polskiego, występowały rzadziej niż narracja redefiniująca postać i twórczość Stanisława Moniuszki na symbol polskiego socjalizmu, to dla tożsamości kulturowej śląskich zrzeszonych kół śpiewaczych i instrumentalnych skoncentrowanych

wokół reaktywowanego w 1985 roku „Śpiewaka Śląskiego” przedwojenna górnos Śląska tradycja moniuszkowska okazała się istotna, a nawet kluczowa. Potwierdza to również analiza opublikowanych archiwalnych dokumentów organizacji spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Znamienny jest fakt, że Jan Fojcik w swojej monografii dotyczącej śląskiego ruchu śpiewaczego z lat 1945–1974, wydanej w 1983 roku, nie tylko stosuje wyłącznie określenie: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych, ale w sposób sprawozdawczy, rzeczowy informuje o najważniejszych corocznych działaniach tych zespołów, bez stosowania socjalistycznej nowomowy. W tej publikacji działania na rzecz odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, uroczystość jego odsłonięcia i obchody rocznic jego powstania jawią się jako nawiązanie do wypracowanej w pierwszej połowie XX wieku w ramach Związku Śląskich Kół Śpiewaczych górnos Śląskiej tradycji moniuszkowskiej. To, że owa narracja moniuszkowska funkcjonowała wśród wyrosłych na tradycji „złotego wieku śpiewactwa śląskiego” działaczy, dyrygentów, chórzystów i instrumentalistów amatorów jako opcja alternatywna wobec realizacji socjalistycznych treści w realiach Polskiej Republiki Ludowej, potwierdza również *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975–1986* autorstwa Leona Markiewicza, oparta na archiwalnych dokumentach tej organizacji. Ponieważ praca ta została wydana już w wolnej Polsce, w 1998 roku, autor podczas redakcji zawartych w niej poszczególnych wypowiedzi dysponował swobodą w nadawaniu im kształtu i w ich interpretacji. Ciekawe jest jednak to, że biorąc pod uwagę śląsko-polskie relacje etniczne, narracja kroniki nawiązuje do retoryki wypracowanej w dwudziestoleciu międzywojennym na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”. Pozwala to na wyciągnięcie wniosku, że charakterystyczną cechą zdziśiatkowanego w okresie ludowego państwa polskiego śląskiego społecznego ruchu śpiewaczego i instrumentalnego, oprócz troski o przetrwanie, było kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści.

Ekspozowanie postaci Stanisława Moniuszki i jego twórczości podczas masowych koncertów służących propagandzie socjalistycznej polskości, idei przyjaźni polsko-radzieckiej, opiewających socjalistyczne budownictwo, a w jego ramach – codzienne zwycięstwo nowego, socjalistycznego człowieka oraz braterstwo narodów państw demokracji ludowej, organizowanych w latach 1945–1984 na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, świadczyło o zachodzeniu procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości tego kompozytora. Natomiast reaktywacja cyklicznych wydarzeń artystycznych charakterystycznych dla śląskiego amatorskiego ruchu śpiewaczego pierwszej połowy XX wieku i organizacja wydarzeń artystycznych odnoszących się do wypracowanej w „złotym wieku śpiewactwa śląskiego” moniuszkowskiej tradycji wskazywały na kultywowanie przez autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści.

2.5. Od Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr do Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – nawiązanie do tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych

W drugiej połowie lat 80. Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr (PZChIO) częściej niż w poprzednich latach funkcjonowania w ramach socjalistycznego państwa polskiego organizował przedsięwzięcia artystyczne, których wymowa ideologiczna związana była z podmiotową realizacją śląskości. Istotnymi wydarzeniami były ustanowienie rocznicy III powstania śląskiego świętem Oddziału Śląskiego PZChIO w Katowicach i zainicjowanie cyklicznego Święta Pieśni i Muzyki Polskiej, nawiązującego do międzywojennej tradycji śląskich świąt pieśni. Uchwała Walnego Zjazdu Sprawozdawczo-Wyborczego Śląskiego Oddziału PZChIO (24 marca 1985 roku) głosiła, że zaplanowane na 12 maja 1985 roku uroczystości mają na celu

kultywowanie piękna polskiej kultury i oddanie hołdu górnośląskiemu ludowi (MARKIEWICZ, 1998: 65–66). Znamienne, że w ramach realizowanych w maju obchodów złożono kwiaty, oddano hołd i śpiewano zarówno pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki, jak i pod pomnikiem Powstańców Śląskich i pomnikiem Harcerzy Śląskich – obrońców Katowic z września 1939 roku. Śląskość realizowana za sprawą tej uroczystości jest zrównana z taką polskością, która była kultywowana na tym terenie w dwudziestoleciu międzywojennym, a więc stanowiła alternatywę wobec rzeczywistości PRL-u.

W 1985 roku Oddział Śląski PZChiO w Katowicach uzyskał pozwolenie od Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Warszawie na wznowienie wydawania „Śpiewaka Śląskiego”. Czasopismo reaktywowano jako kwartalnik. Połączony pierwszy i drugi numer pisma za IV kwartał 1985 roku i I kwartał 1986 roku rozpowszechniano w postaci powielanej kopii maszynopisu. Formę wydruku prasowego tytuł ten uzyskał dopiero w 1989 roku. Znamienne, że wiązało się to z faktem nadania tytułowej stronie periodyku szaty graficznej, która odwoływała się do moniuszkowskiej tradycji „złotego okresu śpiewactwa śląskiego” – szkicu katowickiego monumentu kompozytora z podpisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY”.

Zmiany linii programowej „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985–2010 wynikały zarówno z formalnych, jak i ideologicznych przekształceń związku, którego tytuł ten był organem. Miejscem wydania pierwszych trzynastu numerów kwartalnika były Katowice i Częstochowa, a po odłączeniu się w 1990 roku okręgu częstochowskiego – tylko Katowice. Należy zaznaczyć, że od początku na kartach wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” stosowano podwójną numerację – tę, która jako pierwszy numer periodyku określała pismo z przełomu 1985 i 1986 roku, oraz numerację wskazującą na kontynuację „Śpiewaka Śląskiego” z 1920 roku. O aktywizacji w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej idei Związku Śląskich Kół Śpiewaczych świadczy również dodawanie – począwszy od trzeciego numeru (1989 rok) – podtytułu: „Organ Oddziału Śląskiego Polskiego

Związku Chórów i Orkiestr w Katowicach – Związku Śląskich Kół Śpiewaczych”.

Warto zaznaczyć, że w 1989 roku miały miejsce obrady okrągłego stołu oraz czerwcowe wybory do sejmu i senatu, które wygrała związana z Solidarnością opozycja. Rok ten uznaję za przełomowy, jeśli chodzi o odgraniczenie okresu, w którym działalność artystyczna formalnie musiała być podporządkowana socjalistycznej ideologii, od czasu nieskrępowanego narzuconą przez państwo ideologią funkcjonowania instytucji kulturalnych.

W 1990 roku obchodzono osiemdziesięciolecie założenia tej organizacji, ale brak dotacji państwowych spowodował, że uroczystości tych nie zorganizowano z rozmachem. Jednakże w wymiarze symbolicznym Oddział Śląski PZCHiO zawsze podkreślał swoją łączność ze Związkiem Śląskich Kół Śpiewaczych. W latach 1991–1993 żadne imprezy kulturalno-artystyczne organizowane przez Oddział Śląski PZCHiO nie były dotowane z budżetu centralnego bądź wojewódzkiego, co przyczyniło się do wykreślenia z listy członków 16 chórów i 24 orkiestr. Od roku 1993 śląski społeczny zorganizowany ruch muzyczny powoli zaczął jednak wracać na ścieżkę rozwoju. Było to związane z inicjatywą organizowania cyklicznego, corocznego festiwalu „Trojok Śląski” (Katowice – Cieszyn – Ostrawa), do której zaproszono zrzeszenia amatorskich chórów i orkiestr dętych działające na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska. Oprócz tego propagatorzy zorganizowanego śląskiego społecznego ruchu muzycznego dbali o uczczenie odpowiednimi koncertami i obchodami kolejnych okrągłych rocznic utworzenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (1995 rok – osiemdziesięciolecie, 2000 rok – dziewięćdziesięciolecie, 2005 – dziewięćdziesięciopięciolecie, 2010 rok – stulecie) i poszczególnych wieloletnich kół śpiewaczych, takich jak chóry mieszane Ogniwo z Katowic (1993 rok – osiemdziesięciolecie, 2003 rok – dziewięćdziesięciolecie) czy Śląski Chór Górniczy Polonia-Harmonia z Piekar Śląskich (2007 rok – dziewięćdziesięciopięciolecie). Organizacja tego typu imprez artystycznych, pomimo trudności

finansowych, spowodowała stopniowe zwiększanie się liczby chórów zrzeszonych w Oddziale Śląskim PZChiO. Stan członkowski oszacowany dla 1999 roku wynosił 119 kół śpiewaczych i 98 orkiestr (HANKE, 1996: 90–96), a w 2009 roku w Oddziale Śląskim zrzeszone były 152 chóry i 51 zespołów instrumentalnych (WÓJCIK, 2010). O podmiotowym charakterze śląskości w działalności tego stowarzyszenia świadczy również przyjęta 19 marca 2009 roku podczas Walnego Zjazdu Delegatów Oddziału Śląskiego PZChiO uchwała nr 12 o następującej treści: „Delegaci postanawiają przekształcić Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w Katowicach na: Autonomiczne Stowarzyszenie śpiewaczo-muzyczne o nazwie: ŚLĄSKI ZWIĄZEK CHÓRÓW I ORKIESTR” (Walny Zjazd Delegatów Oddziału Śląskiego PZChiO, Uchwała nr 12, 19.04.2009). Związek ten działa w granicach województwa śląskiego, ale według jego ideologów i propagatorów jest on zamierzonym zwróceniem się do tradycji, nawiązaniem do mającego miejsce przed stu laty powołania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Wśród celów zapisanych w statucie Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (SZChiO) znajdujemy popularyzację polskiej twórczości za granicą, podtrzymywanie tradycji narodowej, pielęgnowanie polskości, rozwój świadomości narodowej, obywatelskiej i kulturowej, działania na rzecz integracji europejskiej oraz rozwijanie kontaktów i współpracy między społeczeństwami. Ponadto w zakończeniu dokumentu wprowadzono rozdział dotyczący Konfraterni Najstarszych Chórów i Orkiestr, w którym zaznaczono, że jej członkowie „stosownie do zasięgu oddziaływania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych jako protoplasty aspiracji muzycznych społeczności śląskiej, dążyć będą do zespolenia braci śpiewaków i muzyków-amatorów w obrębie tradycyjnego Górnego Śląska, ze Śląskiem Opolskim oraz Cieszyńskim” (Statut Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, 2010: 12). Zestawienie ze sobą informacji z początkowej i końcowej części Statutu SZChiO pozwala zauważyć, że podmiotem działań tego stowarzyszenia nie jest polskość, ale (górn)śląskość rozumiana jako przestrzeń wielokulturowa. Polskość nie jest dominującą treścią tego doku-

mentu, ale używa się w nim przymiotników jednoznacznie ją identyfikujących. Zastanawiające jest jednak wyróżnianie jako głównych celów organizacji podtrzymywania tradycji narodowej, rozwoju świadomości narodowej, obywatelskiej i kulturowej bez jednoznacznego wskazania grupy etnicznej, do której ta tradycja czy świadomość przynależą. Podobnie propagowane w ramach integracji europejskiej rozwijanie kontaktów i współpracy między społeczeństwami wpisano bez konkretnego wskazania, o jakie społeczeństwa chodzi. Owe nieokreślone zwroty: „tradycja narodowa”, „świadomość narodowa, obywatelska i kulturowa” zostały dookreślone w rozdziale dotyczącym działania członków Konfraterni Najstarszych Chórów i Orkiestr poprzez tradycyjną górnośląskość, która z powodu „długiego trwania” jako teren pogranicza kulturowego i terytorialnego charakteryzuje się wielokulturowością. Szacuje się, że w roku 2010 do Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr należało około 5000 osób (WÓJCIK, 2010: 33). W roku tym obchodzono uroczystość stulecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, co relacjonowano na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, od 2010 roku mianowanego organem Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr.

2.6. Stanisław Moniuszko jako wytwór kulturowy funkcjonujący w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej – na podstawie analizy „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 treści moniuszkowskie pojawiały się w różnych gatunkach dziennikarskich: artykułach tematycznych, fragmentach artykułów o innej tematyce, sprawozdaniach, odezwach do śpiewaków śląskich, recenzjach z koncertów, informacjach prasowych, wywiadach, dokumentacji graficznej i zapowiedziach. Ilość i rodzaj wypowiedzi prasowych drukowanych w poszczególnych latach na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, które zawierały narrację moniuszkowską, przedstawia tabela 2.

TABELA 2. Ilość i rodzaj wyselekcjonowanych do analizy wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985–2010

Kod Lata	Artykuł o innej tematyce	Artykuł tematyczny	Sprawozdanie	Odezwa	Recenzja	Informacja prasowa	Wywiad	Zdjęcie	Zapowiedź
1985–1994	13	13	16	5	3	9	3	7	0
1995–2004	58	9	37	7	9	14	1	2	4
2005–2010	34	8	19	0	10	5	0	2	1
Razem	105	30	72	12	22	28	4	11	5

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski” z lat 1985–2010.

Na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985–2010 moniuszkowskie treści drukowano najczęściej we fragmentach artykułów o działalności zespołów śpiewaczych bądź muzycznych zrzeszonych w Oddziale Śląskim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr/ Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (105). Zmiana ustroju państwowego z socjalistycznego na kapitalistyczny w 1989 roku nie wpłynęła bezpośrednio na zwiększenie częstotliwości publikowania na kartach analizowanego tytułu prasowego związanych z Moniuszką wypowiedzi prasowych. Kolejne realizacje Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” i przygotowania do obchodów rocznic Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, osiemdziesięciopięcio- i dziewięćdziesięciolecia tej organizacji, sprzyjały przypominaniu i uaktualnianiu śląskiej tradycji moniuszkowskiej. Zdecydowanie częściej kwestia ta była poruszana we fragmentach artykułów o działalności organizacji i zrzeszonych w niej zespołów muzycznych w latach 1999–2010. Miało to związek z promocją milenijnych uroczystości zaplanowanych na 2000 rok, dziewięćdziesięciopięciolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (2005), z formalnym przekształceniem Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w samodzielny Śląski Oddział Chórów i Orkiestr (2009) oraz z jubileuszem stulecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych (2010).

Drugą wartość stanowi publikowanie treści moniuszkowskich w ramach sprawozdań z działalności śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych (72). W ostatnich latach istnienia Polskiej Republiki Ludowej miało to miejsce w dziewięciu dokumentach opublikowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”. Po zmianie ustroju w pierwszych dziesięciu latach postać Stanisława Moniuszki też nie była specjalnie ekspozowana. Zwiększenie ilości treści moniuszkowskich w ramach sprawozdań z działalności śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych nastąpiło w latach 1999–2010, co było związane z opisem przebiegu ważnych dla tej organizacji przedsięwzięć artystycznych (uroczystości milenijne, obchody dziewięćdziesięcio-, dziewięćdziesięciopięcio- i stulecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, kolejne edycje „Trojoka Śląskiego”, powołanie Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr (2009)).

Artykuły tematyczne poświęcone górnośląskiej tradycji recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 opublikowano ponad pięć razy rzadziej niż wskazujące na ten proces treści moniuszkowskie zawarte we fragmentach wypowiedzi prasowych o innej tematyce. Ośmiokrotnie uczyniono to na kartach pierwszych numerów wznowionego pisma (1985–1989), a w kolejnych dwóch dziesięcioleciach jego wydawania tylko jedenastokrotnie.

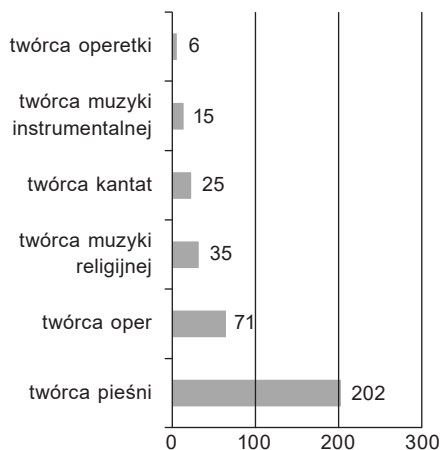
Z kolei informacje prasowe dotyczące wykonywania Moniuszkowskiej twórczości przez poszczególne amatorskie chóry śląskie bądź orkiestry dęte zamieszczano na kartach „Śpiewaka Śląskiego” dopiero od 1988 roku i przez kolejne 10 lat (do 1998) czyniono to sporadycznie (jedenastokrotnie). Z podobną częstotliwością przez kolejnych 12 lat wydawania czasopisma informowano o wykonywaniu specyficznie Moniuszkowskiego repertuaru przez zrzeszone w Oddziale Śląskim PZCHiO/Śląskim Związku Chórów i Orkiestr zespoły muzyczne. Ogółem tego typu wypowiedzi prasowych w latach 1985–2010 opublikowano tylko 28. Jeszcze rzadziej we wznowionym „Śpiewaku Śląskim” przez pierwsze 25 lat jego wydawania publikowano recenzje z moniuszkowskich koncertów zorganizowanych przez śląskich śpiewaków

bądź muzyków amatorów. W latach 1989–1998 w czasopiśmie tym umieszczono tylko 6 tego typu dokumentów. Częściej, bo 16 razy, czyniono to przez kolejne 12 lat wydawania „Śpiewaka Śląskiego”. Na 192 numery tego pisma uczyniono to 22 razy.

Należy także zwrócić uwagę na drukowane odezwy do śpiewaków śląskich i zdjęcia katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Co prawda ilościowo opublikowano ich niewiele, bo odpowiednio 12 i 11 przez 25 lat wydawania „Śpiewaka Śląskiego”, ale towarzyszące im treści znacząco kreowały obecność postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

2.6.1. Twórczość Stanisława Moniuszki

Tworzone przez Stanisława Moniuszkę gatunki muzyczne, które opisywano na kartach analizowanego czasopisma w latach 1985–2010, zostały przedstawione na wykresie 5.



WYKRES 5. Ilość wypowiedzi prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” w latach 1985–2010 odpowiadających kodom przypisanym kategorii: *Stanisław Moniuszko jako kompozytor*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski” z lat 1985–2010.

W „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985–2010 najczęściej drukowano wypowiedzi prasowe dotyczące pieśniarskiej twórczości Stanisława Moniuszki (202). Przede wszystkim były to dokumenty świadczące o stałej obecności poszczególnych pieśni kompozytora w repertuarze śląskich amatorskich chórów. Tendencja ta utrzymywała się przez cały dwudziestopięcioletni okres.

Prawie trzy razy rzadziej publikowano w analizowanym czasopiśmie materiały w części bądź w całości dotyczące Moniuszkowskich oper (72). W ostatnich latach Polskiej Republiki Ludowej (1985–1989) uczyniono to 12 razy, jednak nie były to samodzielne artykuły tematyczne poświęcone Moniuszkowskiej twórczości scenicznej, ale fragmenty wypowiedzi prasowych, w których kreślono dzieje Związku Śląskich Kół Śpiewaczych bądź sylwetki chórów śląskich noszących nazwę Halka lub Stanisław Moniuszko. W dwóch kolejnych dziesięcioleciach funkcjonowania III Rzeczypospolitej Polskiej liczba wypowiedzi prasowych dotyczących Moniuszkowskich oper drukowanych w „Śpiewaku Śląskim” stopniowo się zwiększała. W latach 1990–1999 opublikowano 22 tego typu dokumenty, a w okresie 2000–2010 – 37, przy czym na kartach czasopisma wydawanego w wolnej Polsce kontekst słowny odnoszący się do Moniuszkowskiej twórczości operowej występował zarówno we fragmentach większych wypowiedzi prasowych dotyczących tradycji śląskich zrzeszonych amatorskich chórów i zespołów instrumentalnych, jak i w samodzielnych dokumentach.

Wypowiedzi prasowe zawierające kontekst słowny odnoszący się do Moniuszkowskiej twórczości religijnej wystąpiły 35 razy w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985–2010. W pierwszym piętnastolecu ukazywania się czasopisma publikowano je rzadko (8 razy), częściej w latach 2000–2010 (27 razy). Było to związane z włączeniem się Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr w obchody dwutysiąclecia chrześcijaństwa.

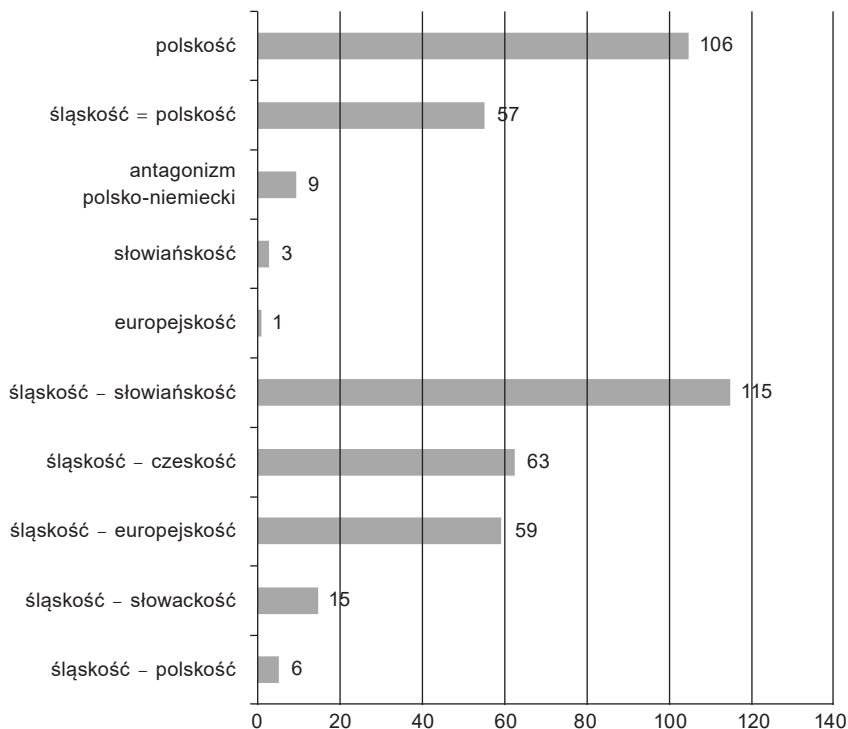
W okresie 25 lat wydawania „Śpiewaka Śląskiego” na jego kartach rzadko publikowano treści dotyczące Moniuszkowskich kantat. W latach 1985–1989 uczyniono to tylko trzykrotnie, w pierwszym dziesięcioleciu III Rzeczypospolitej Polskiej – sied-

miokrotnie, a w drugim – piętnastokrotnie. Jeszcze rzadziej na kartach „Śpiewaka Śląskiego” publikowano dokumenty dotyczące muzyki instrumentalnej tego kompozytora (15). Przede wszystkim czyniono to w sprawozdaniach z działalności śląskich amatorskich orkiestr dętych bądź w recenzjach z organizowanych przez te zespoły koncertów. Najmniej uwagi kreatorzy śląskiego amatorskiego ruchu muzycznego poświęcali operetkowej twórczości kompozytora.

2.6.2. Stanisław Moniuszko a relacja etniczna

Dane ilościowe analizy treści odpowiadającej kategorii: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna* pokazano na wykresie 6.

Analiza relacji etnicznych przypisywanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 charakterystycznemu dla przestrzeni polskiej tożsamości narodowej wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – wykazała, że za sprawą wypowiedzi prasowych publikowanych w tym tytule nie podtrzymywano procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości kompozytora ani w ostatnich latach Polskiej Republiki Ludowej, ani w okresie późniejszym. Jedynie sporadycznie w sprawozdawczy sposób we fragmentach dłuższych wypowiedzi prasowych o charakterze historycznym wspominało, że w przeszłości chóry śląskie były „odgórnie” zaangażowane w tego typu działalność. Od pierwszego numeru wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” narracji moniuszkowskiej często towarzyszyły takie relacje etniczne jak polskość oraz śląskość = polskość, które świadczyły o tym, że aktywizowanie górnośląskiego kultu moniuszkowskiego było opcją alternatywną wobec realizacji socjalistycznych treści. Przekształcenie polskiego systemu politycznego z socjalistycznego na demokratyczny po wyborach w 1989 roku pośrednio wpłynęło na zmianę sposobu obecności interesującego mnie wytworu kulturowego w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, ale jest to zauważalne dopiero z perspektywy czasu.



WYKRES 6. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a relacja etniczna*

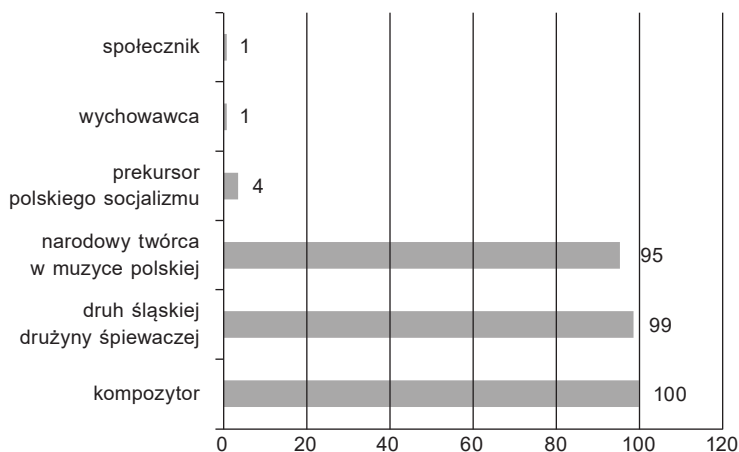
ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski” z lat 1985–2010.

Zainicjowanie cyklicznego, corocznego Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojek Śląski” w 1993 roku i powołanie Kapituły Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu wspierania śląskiej kultury muzycznej rozwijanej w Polsce i Czechach to przedsięwzięcia, których realizacja nie była możliwa w ramach totalitarnego państwa socjalistycznego. Podjęta w ich zakresie dbałość o spuściznę muzyczną Stanisława Moniuszki spowodowała, że tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej nadano nowe znaczenia, umożliwiające jej funkcjonowanie w ramach górnośląskości definiowanej jako przestrzeń

wielokulturowa. Oprócz tego zmiana systemu politycznego państwa polskiego w 1989 roku w bezpośredni sposób wzmocniła proces przywracania tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej wypracowanej w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku. Sądzę, że można to interpretować jako dbałość o spuściznę Stanisława Moniuszki przez związaną z amatorskim ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, służącą ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie.

2.6.3. Stanisław Moniuszko a rola społeczna

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 łączono postać Stanisława Moniuszki za sprawą recepcji tego kompozytora wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, zostały przedstawione na wykresie 7.



WYKRES 7. Ilość kontekstu słownego występującego w materiałach prasowych drukowanych na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 odpowiadającego kodom podporządkowanym kategorii analizy: *Stanisław Moniuszko a rola społeczna*

ŹRÓDŁO: Opracowanie własne na podstawie: „Śpiewak Śląski” z lat 1985–2010.

Rola społeczna, której pełnienie najczęściej przypisywano Stanisławowi Moniuszce na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010, to rola kompozytora. W głównej mierze miało to miejsce w wypowiedziach prasowych o charakterze sprawozdawczym, dotyczących repertuaru poszczególnych śląskich amatorskich chórów bądź orkiestr, w których osobę Moniuszki odnoszono do polskości. W latach 1985–1989 tego typu narrację opublikowano 14 razy, w pierwszym dziesięcioleciu III Rzeczypospolitej Polskiej – 24 razy, a w drugim – 62 razy. Świadczy to o stałej obecności Moniuszkowskich melodii w repertuarze amatorskich zespołów muzycznych wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Równie często w analizowanym czasopiśmie publikowano narrację moniuszkowską, w ramach której przypisywano Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej. Był to wynik procesu mitologizacji postaci tego kompozytora na integralną część intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, w ramach której jego obecność miała świadczyć o wielokulturowości historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. W poszczególnych rocznikach pisma ukazujących się w pierwszym dziesięcioleciu funkcjonowania III Rzeczypospolitej Polskiej narracja, w związku z którą Moniuszce przypisywano „naszość”, czyli rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej, wystąpiła na kartach analizowanego tytułu prasowego 37 razy. Sądzę, że należy to interpretować jako wskaźnik powoli, acz stopniowo dokonującego się procesu kreowania przez działaczy wywodzących się z tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i nawiązujących do niej takiego sposobu definiowania górnośląskości (w szerokim sensie), w którym akcentuje się zarówno podmiotowość tej przestrzeni, jak i jej wielokulturowość. Do propagandy tego typu treści przyczyniły się rozpoczęta w 1993 roku coroczna realizacja Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” i zapoczątkowana w 1996 roku w ramach tej imprezy praktyka wręczania Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki w dowód uznania działalności wspierającej rozwój śląskiego amatorskiego muzykowania na terytoriach państw polskiego i czeskiego.

Interesujący jest fakt, że na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 2000–2010 prawie dwa razy częściej niż w poprzednim dziesięcioleciu publikowano wypowiedzi prasowe zawierające narrację moniuszkowską, w ramach której kompozytorowi przypisywano rolę społeczną „druha śląskiej drużyny śpiewaczej” (62 razy zastosowano ten kod). Coroczna organizacja festiwalu „Trojok Śląski” w różnych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska bądź graniczących z nim na tyle wyraźnie wpisała się w pejzaż wydarzeń świadczących o górnośląskiej wielokulturowości, że wypracowany w jej ramach sposób obecności postaci i twórczości Stanisława Moniuszki zaczęto również aktywizować przy okazji organizacji jubileuszy poszczególnych śląskich chórów bądź orkiestr dętych oraz w ramach obchodów dziewięćdziesięciopięcio- i stulecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. W jednym z dokumentów okolicznościowych z 2010 roku przypomniano również, że Stanisław Moniuszko pełnił w trakcie swojego życia rolę społeczną nauczyciela i społecznika.

Stałym motywem moniuszkowskich narracji publikowanych w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985–2010 było przypisywanie kompozytorowi roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej w taki sam sposób, w jaki czyniono to na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka” z lat 1920–1948. Interesujący jest fakt, że miało to miejsce z podobną częstotliwością przez cały dwudziestowieczny okres. Sądzę, że jest to przejaw nawiązania do tradycji wypracowanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku.

Należy zwrócić uwagę, że w „Śpiewaku Śląskim” lat 1985–2010 bardzo rzadko publikowano wypowiedzi prasowe zawierające narrację moniuszkowską łączącą postać tego kompozytora z rolą społeczną prekursora polskiego socjalizmu, w latach 50. i 60. XX wieku kreowaną przez ideologów socjalistycznej doktryny. Pozwala to przypuszczać, że zamiarem działaczy Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, którzy ubiegali się o reaktywację „Śpiewaka Śląskiego”, było dostarczenie śląskim chórzystom i muzykom amatorom tytułu wspierającego ich etniczną tożsamość kulturową bez socjalistycznej nadbudowy.

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 łączono postać Stanisława Moniuszki, z jednej strony obrazują zachodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces podtrzymywania wykreowanej w okresie międzywojennym górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej, z drugiej – wskazują na asymilację tego pierwotnie charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej wytworu kulturowego do górnośląskości rozumianej jako przestrzeń zawierająca w sobie elementy pochodzące z różnych kultur państw przynależności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Zaprezentowane w tej części pracy wyniki empirycznej analizy zaprzeczają zachodzeniu procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki w latach 1985–2010. Przypisywanie kompozytorowi roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu w analizowanym czasopiśmie występowało niezwykle rzadko, tylko we fragmentach dokumentów o charakterze kronikarskim, które opublikowano po 1989 roku. Znacznie częściej publikowano w „Śpiewaku Śląskim” wypowiedzi prasowe, w których Moniuszkę ukazywano jako narodowego twórcę w muzyce polskiej. Sądzę, że w drugiej połowie lat 80. wskrzeszanie górnośląskiego kultu moniuszkowskiego służyło stworzeniu alternatywnej rzeczywistości wobec realizacji socjalistycznych treści. Natomiast zauważalna na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990–2010 dbałość o dalszą transmisję kulturową wypracowanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku, a zwłaszcza w latach 1920–1939, górnośląskiej narracji moniuszkowskiej to czynność artystyczna pełniąca, poza funkcją estetyczną, również funkcję społeczną, wyrażającą się w ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie. Szczególnie interesujące były te wypowiedzi prasowe ze „Śpiewaka Śląskiego”, w których Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej. Ich występowanie świadczy o tym, że tradycyjna górnośląska narracja moniuszkowska została przekształcona w taki sposób, aby odpowiadała specyfice współczesnej górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Treści moniuszkowskie aktywizowane przy okazji orga-

nizacji kolejnej edycji Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” bądź uroczystości wręczenia Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu krzewienia śląskiej kultury muzycznej w Polsce i Czechach wskazują na to, że po 1989 roku czynność artystyczna – dbałość o spuściznę muzyczną kompozytora przez związaną z ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska występowała również w funkcji czynności społecznej świadczącej o wielokulturowości tego regionu.

Analiza treści dokumentów publikowanych w „Śpiewaku Śląskim” w latach 1985–2010 pod kątem występowania w nich narracji przypisującej Stanisławowi Moniuszce daną rolę społeczną wykazała, że w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej miał miejsce zarówno proces przywracania tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej, jak i proces mitologizacji tego wytworu kulturowego, odziedziczonego po przodkach ze Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, na emblemat zgodny ze strategią rozwojową współczesnego społecznego śląskiego ruchu muzycznego. Sytuacji, gdy Moniuszce przypisywano rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce, towarzyszył kontekst słowny ukazujący ten wytwór kulturowy w funkcji symbolu polskości bądź ikony polskości Górnego Śląska. Natomiast przypisywaniu postaci kompozytora roli społecznej druha śląskiej drużyny śpiewaczej towarzyszyły zabiegi służące redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych ze Stanisławem Moniuszką, czyniące z tego wytworu kulturowego emblemat strategii rozwojowej współczesnego stowarzyszenia.

2.7. Stanisław Moniuszko

w ramach Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski”
oraz jubileuszowych uroczystości Związku Śląskich Kół Śpiewaczych

W dniu 6 maja 1990 roku, podczas głównej części obchodów osiemdziesiątej rocznicy założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, której przebieg relacjonowano w pierwszym numerze

„Śpiewaka Śląskiego” z 1991 roku, manifestowano śląskość jako przestrzeń własnej tożsamości kulturowej. Poczty sztandarowe, chórzyści w strojach ludowych i górnicze orkiestry dęte zgromadziły się na porannej mszy świętej w archikatedrze Chrystusa Króla w Katowicach, a następnie pochodem przemaszerowały przez miasto pod pomnik Powstańców Śląskich, gdzie miał miejsce koncert. W trakcie tego pochodu zatrzymano się na placu Karola Miarki, aby złożyć kwiaty pod pomnikiem „swojego druha” – Stanisława Moniuszki. Znamienne, że w wypowiedzi prasowej relacjonującej przebieg tej uroczystości o katowickim monumencie napisano „nasz pomnik” (WILCZEK, 1991: 3). Za sprawą tego jubileuszu kojarzony z polskością wytwór kulturowy odniesiono do ukazanej w sposób podmiotowy śląskości. Do tego typu narracji moniuszkowskiej powrócono w kolejnym roczniku „Śpiewaka Śląskiego” w związku z propagandą idei festiwalu, w ramach którego umiłowanie pieśni ma pobudzać proces integracji zamieszkującej państwo polskie i Czechosłowację (od 1993 roku – Czechy) ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Na okładce podwójnego, pierwszego i drugiego numeru „Śpiewaka Śląskiego” z 1992 roku zamieszczono fragment historycznej wypowiedzi Stefana M. Stoińskiego z ostatniego numeru „Śpiewaka” wydanego w 1929 roku: „Bez wielkiego ruchu śpiewaczego w Polsce zmarnieją dla nas wysiłki Moniuszki i wszystkich muzyków polskich i muzyków świata – bez wielkiego ruchu śpiewaczego w Polsce nie będzie nigdy wielkiej polskiej twórczości muzycznej – bez wielkiego ruchu śpiewaczego w Polsce łatwo społeczeństwo odwyknąć może od wielkich duchowych biesiad i co za tym idzie, stępi się i znieczuli na wszystko co szlachetne i wzniosłe”. Warto zaznaczyć, że autor tej odezwy, wystosowanej do śpiewaków śląskich pod koniec 1929 roku, był inicjatorem budowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Wówczas mitologizowano postać kompozytora na symbol polskości historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Proces ten służył wzmocnieniu kulturowej integracji w ramach realizowanej w restytuowanym państwie polskim tożsamości narodowej mies-

kańców tej części Górnego Śląska, która znajdowała się w obrębie II Rzeczypospolitej. Natomiast na początku lat 90. XX wieku postać kompozytora ulokowana na cokole z napisem: „MONIUSZKE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” symbolicznie przewodziła idei zjednoczenia w pieśni autochtonicznych mieszkańców całości historyczno-geograficznej górnośląskiej ziemi. Fakt ten przypomniano w wypowiedzi prasowej zamieszczonej na pierwszych stronach czasopisma w związku z wyrażeniem entuzjazmu wywołanego utworzeniem pierwszego zagranicznego oddziału PZChiO 26 października 1991 roku w domu Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego imienia Adama Wawrośa w Trzyńcu przez delegatów 42 polskich zespołów śpiewaczych w Czechosłowacji: „W pięknym tym akcie przywiązania do kultury polskiej dostrzegamy zwycięską i niezwyciężoną rolę pieśni, która znowu spełniła pokładane w niej nadzieje, a śpiewactwo zaolziańskie swój historyczny niemalże obowiązek. Spełniła swoją misję, bowiem od 1939 roku, kiedy dojrzewała sprawa zintegrowania Związku Polskich Chórów w Czechosłowacji ze Związkiem Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach, w czym przeszkodziła II wojna światowa (a Związek Polskich Chórów w Czechosłowacji po tej wojnie już się nie odrodził), stale wracaliśmy myślami do tej historycznej szansy zjednoczenia się w jednej polskiej organizacji. I oto, moment ten nastąpił, po 46, a właściwie po 52 latach od wojennej pożogi [...]. Obyśmy też na Śląsku powrócili co rychlej do budowania zrębów zjednoczonej Europy, czerpiąc z inspiracji górnośląskiego »złotego wieku« śpiewactwa!” (HANKE, 1992: 2–4). Włączenie zaolziańskich śpiewaków do Polskiego Związku Chórów i Orkiestr przyczyniło się do aktywizacji wśród działaczy Oddziału Śląskiego PZChiO idei zjednoczenia śląskich amatorskich kół śpiewaczych i instrumentalnych z włączonego do państwa polskiego i czechosłowackiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska poprzez rozpowszechnianie kultu pieśni, któremu symbolicznie patronuje „swój”, „śląski” Stanisław Moniuszko.

Analiza wypowiedzi prasowych dotyczących Moniuszki drukowanych w „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985–2010 pod kątem

występowania w nich kontekstu słownego nadającego symboliczne znaczenia interesującemu mnie wytworowi kulturowemu wykazała, że w okresie tym miał miejsce proces przywracania i ugruntowywania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej treści charakteryzujących działalność Związku Śląskich Kół Śpiewaczych z pierwszej połowy XX wieku, w tym tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. W pierwszych pięciu latach wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” przywracano na jego kartach kult Stanisława Moniuszki, który w okresie międzywojennym uczynił zeń ikonę polskości Górnego Śląska. Natomiast publikacja tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990–2010 służyła uprawomocnieniu obecności polskiej kultury w tym regionie. W tym samym okresie działacze Oddziału Śląskiego PZChO/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr podjęli działania służące eksternalizacji i obiektywizacji współczesnej narracji moniuszkowskiej, w ramach której Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej i mitologizowano interesujący mnie wytwór kulturowy na emblemat strategii rozwojowej współczesnego stowarzyszenia, jedną z marek związku – markę przynależności (STOPCZYŃSKA, 2016: 30).

Rozpoczęta w 1993 roku coroczna realizacja Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski”, a od 1996 roku również wręczanie Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki w dowód uznania zasług na polu krzewienia śląskiej kultury muzycznej w państwie polskim i czeskim były okazją do systematycznego eksternalizowania współczesnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Wypracowana w ramach „Trojoka Śląskiego” narracja moniuszkowska była przywoływana również przy okazji rocznicowych uroczystości poszczególnych amatorskich chórów śląskich bądź obchodów dziewięćdziesięciopięcio- i stu-lecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Rok 1985 to rok obchodów siedemdziesięciopięciolecia założenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Wznowiono wydawanie „Śpiewaka Śląskiego”, na którego kartach przypomniano tradycyjną dla tego związku narrację moniuszkowską i zachodzący

za sprawą jej rozpowszechniania w pierwszej połowie XX wieku wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska proces mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Podczas uroczystości jubileuszu osiemdziesięciolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, które miały miejsce 6 maja 1990 roku, integralną częścią obchodów było złożenie kwiatów pod „naszym pomnikiem” Stanisława Moniuszki, czyli pod monumentem usytuowanym na placu Karola Miarki w Katowicach. Jednak w większości wypowiedzi dotyczących przebiegu tej rocznicowej uroczystości podkreślano podmiotową śląskość tego wydarzenia; dlatego obecność polskiego wytworu kulturowego – postaci Moniuszki i jego twórczości – w ramach tego artystycznego wydarzenia uwikłana była w odniesienie do śląskości (WILCZEK, 1991: 2–4).

Ważnym rokiem dla wytworu kulturowego, jakim jest postać i twórczość Stanisława Moniuszki, wydaje się rok 1992, kiedy to w czwartym numerze „Śpiewaka Śląskiego” opublikowano pierwsze zaproszenie do „Trojoka Śląskiego”. W dokumencie tym zaznaczono, że organizacja tego przedsięwzięcia artystycznego ma służyć modelowaniu życia ludzi lepiej rozumiejących się i urzeczywistnieniu wizji Europy rozśpiewanej, a warunkiem uczestnictwa w nim jest posiadanie przez zespół w swoim repertuarze od jednej do trzech śląskich pieśni ludowych bądź utworów kompozytorów śląskich. Przebieg pierwszej edycji festiwalu „Trojok Śląski” był szeroko komentowany w „Śpiewaku Śląskim” z 1993 roku. Znamienne, że na stronie tytułowej numeru trzeciego (288), któremu nadano podtytuł: *Na pamiątkę urodzin „Trojoka Śląskiego”*, wydrukowano słynną wypowiedź prasową Stoińskiego, zamieszczoną w pierwszym numerze „Śpiewaka” z 1930 roku: „Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce stawiają sobie pomnik, gdyż stanowić on będzie zawsze i wszędzie o wielkich zaletach śpiewaczego społeczeństwa śląskiego, które pierwsze w Polsce z własnej inicjatywy, z własnych funduszy zdobyło się na uczczenie największego polskiego pieśniarza” (STOIŃSKI, 1930: 10). Ponadto na stronie tej wydrukowano wiersz *Ojczyzna* Władysława Młynka, który autor wygłosił przy kato-

wickim monumencie kompozytora 6 czerwca 1993 roku. W tej wypowiedzi poetyckiej nawiązano do idei zjednoczenia pieśnią historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, terenu znajdującego się wówczas w granicach dwóch państw: Rzeczypospolitej Polskiej i Republiki Czeskiej. Tej jedności obszaru, na którym odcisnęła swe piętno wielość kultur i narodowości, symbolicznie ma strzec postać Stanisława Moniuszki. Należy zaznaczyć, że częścią jednodniowego festiwalu śląskości „Trojok Śląski” było złożenie kwiatów pod katowickim pomnikiem kompozytora i zorganizowanie w tym miejscu koncertu chóru Gorol z Jabłonkowa, a więc z miasta formalnie przynależącego do Republiki Czeskiej. Rajmund Hanke, opisując przebieg tego przedsięwzięcia artystycznego, podkreślał, że kult postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska jest nadal żywy (HANKE, 1993: 4). Autor tej wypowiedzi prasowej podkreślał, że „Trojok Śląski” jest sposobem zamianifestowania tożsamości kulturowej tego regionu, a celem jego pomysłodawców, propagatorów i organizatorów jest sprawienie, aby pełnił on funkcję pomostu wzniesionego między sąsiadującymi regionami i krajami, do których te regiony przynależą. Wymowne są również śródtytuły tej trzystronicowej wypowiedzi prasowej: *Tradycja dla przyszłości*, *Sprzymierzeńcy z prawdziwego zdarzenia* oraz *Urzeczywistnić wizję Europy rozśpiewanej*. Przykładem działania, które ma przybliżyć tradycję współczesnym i kolejnym pokoleniom odbiorców tego festiwalu, jest właśnie kontynuowanie w jego ramach górnośląskiego kultu postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, a dzieje katowickiego monumentu tego kompozytora przypominają dwudziestowieczne meandry państwowej przynależności poszczególnych części historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. To właśnie dzięki symbolicznemu oddziaływaniu takich wytworów kulturowych jak postać i twórczość Moniuszki Górnoślązacy/Ślązacy, których ziemie włączano w różne województwa i państwa, mogą nazwać się sprzymierzeńcami z prawdziwego zdarzenia. Interesujące jest również to, że w tej obfitej w odniesienia do górnośląskości/śląskości wypowiedzi prasowej nie postuluje się auto-

nomii dla tego regionu, ale podkreśla się integracyjny charakter festiwalu. Rozśpiewanie mieszkańców Górnego Śląska, zdaniem propagatorów i realizatorów „Trojoka Śląskiego”, może dopomóc w urzeczywistnieniu wizji Europy rozśpiewanej, a więc Europy bez konfliktów zbrojnych i niepokojów społecznych.

Bardzo interesujący jest piąty numer „Śpiewaka Śląskiego” z 1995 roku, będący jednocześnie trzysetnym wydaniem jubileuszowym. Na jego karcie tytułowej umieszczono grafikę katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, obok której zacytowano słynną wypowiedź Stefana M. Stoińskiego: „Śpiewacy Śląscy stawiając pomnik Moniuszce...”, podobnie jak w numerze trzecim z roku 1992. Ponadto na kartach czasopisma znajdujemy ważną informację o regulaminie Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki – statuetki katowickiego monumentu kompozytora, która ma zostać przyznana podczas kolejnej edycji Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” integrującego śpiewaków śląskich z państwa polskiego i czeskiego oraz chórzystów ze Słowacji. Zgodnie z regulaminem statuetka – miniatura pomnika kompozytora usytuowanego na cokole z napisem: „MONIUSZKE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” – wraz z dyplomem honorowym ma być dowodem uznania za wybitne osiągnięcia w upowszechnianiu społecznego ruchu muzycznego na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska dla amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych, działaczy, chórmistrzów, kapelmistrzów, twórców muzyki oraz instytucji społeczno-kulturalnych i artystycznych współpracujących z Polskim Związkiem Chórów i Orkiestr (*Regulamin Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki*, „Śpiewak Śląski” 1995, nr 5 (300): 141).

W 1995 roku obchodzono też osiemdziesiątą piątą rocznicę utworzenia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Warto w tym miejscu przypomnieć, że podczas homilii wygłoszonej przez ks. Antoniego Reginka w trakcie jubileuszowej mszy świętej podkreślano, że śląskiej rodzinie śpiewaczej, zakorzenionej w liturgii chrześcijańskiej i tradycji kulturowej historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, w szczególny sposób patronuje Stanisław Moniuszko. W wypowiedzi tej zarówno polskość, ku po-

krzepieniu której powstały największe Moniuszkowskie dzieła, jak i śląskość, o której kultywację zabiegali działacze nawiązujący do idei Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, zostały ukazane w sposób podmiotowy (REGINEK, 1995: 74–76).

IV Święto Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” rozpoczęło się 2 czerwca 1996 roku. Organizatorami tego przedsięwzięcia artystycznego były Oddziały Śląski i Bielski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr oraz Zrzeszenie Śpiewaczo-Muzycznego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Republice Czeskiej i Okręg Ostrawski Unii Chórów Czeskich. Celem tej imprezy, który deklarowano w dokumentach zamieszczonych na kartach „Śpiewaka Śląskiego”, była integracja amatorskich kół śpiewaczych i instrumentalnych, głównie śląskich, działających na terenach Polski, Czech i Słowacji. Uczestnicy tego festiwalu oddali hołd Stanisławowi Moniuszce, gromadząc się przed jego katowickim monumentem, gdzie koncertowały orkiestra dęta Kopalni „Kleofas” oraz chór Resonans con tutti z Zabrze (BOGUSZEWSKA, 1996: 3–4). W ramach „Trojoka Śląskiego” wręczono nagrody imienia Moniuszki jako dowód uznania działalności sprzyjającej upowszechnianiu wspólnego muzykowania na Górnym Śląsku. Podkreślano, że związanie tej nagrody ze Świętem Śląskiej Pieśni Chóralnej ma służyć urzeczywistnieniu wizji Europy ludzi rozśpiewanych: »Trojok« jest pomostem Europy ludzi lepiej rozumiejących się, zaś Nagroda Stanisława Moniuszki ma być na tej drodze pomocnym instrumentem.

Należy zauważyć, że obecność wytworu kulturowego – postaci Stanisława Moniuszki, w ramach „Trojoka Śląskiego” jest przejawem wielokulturowości butikowej² tego regionu, a nie wskaźnikiem zachodzenia procesu utożsamiania śląskości z polskością, jak miało to miejsce we wcześniejszych okresach (w dwudziestolecu międzywojennym czy w pierwszych latach po II wojnie światowej). Podkreślano, że formuła „Trojoka Śląskiego” jest

² Chodzi o wielokulturowość butikową w ujęciu Stanleya FISHA (1997: *Boutique Multikulturalism, or Why Liberals Are Incapable of Thinking about Hate Speech*. „Critical Inquiry” [The University of Chicago Press vol. 23, No. 2].

otwarta na dalszych partnerów i propagowano bratanie się ze śpiewakami niedawno powstałego Słowackiego Związku Śpiewaczego. W tym duchu była też wypowiedź Ryszarda Gabryśa wygłoszona 4 czerwca 1996 roku w magazynie muzycznym „Res Musica” prowadzonym przez Henryka Cierpiotła, nadawanym przez rozgłośnie Polskiego Radia w Katowicach. Jej autor zwrócił uwagę na tworzenie się nowej tradycji za sprawą organizowania kolejnych edycji integrującego wszystkie subregiony historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska festiwalu „Trojok Śląski”: „Stroje regionalne, sztandary, rzeczowe acz spod serca przemowy, nade wszystko jednak muzyka, w znacznej mierze naszych śląskich autorów, oto wystrój i treść festiwalu, który miał zarazem w sobie coś z ludowego, starośląskiego festynu [...]. Obserwując przedwczorajszą lekcję śpiewaczą, której przedmiot stanowiło piękno, tradycja, poczucie kulturowej tożsamości, czuliśmy, że słowo »rozwój« jest perspektywą realną, czymś, co się urzeczywistnia mimo wszelkich przeciwności i zwątpień, gdy zaś używamy pojęcia »społeczny ruch muzyczny«, to traktujemy istotnie o fenomenie ruchu, a nie o trwaniu tylko i pielęgnowaniu dawnej świetności” (GABRYŚ, 1996: 27). Znamienne, że za sprawą organizacji części festiwalu pod katowickim pomnikiem Stanisława Moniuszki i wręczaniu moniuszkowskich nagród w dowód uznania za wybitne osiągnięcia na polu krzewienia śląskiej amatorskiej kultury muzycznej w Polsce i Czechach owemu procesowi ugruntowywania się nowej tradycji patronuje Stanisław Moniuszko ujęty jako jedna z treści współwyznaczających specyfikę tego, co stanowi intersubiektywną górnośląską przestrzeń kulturową.

VI edycję „Trojoka Śląskiego” w 1998 roku zorganizowano w Opawie, w Republice Czeskiej, dzięki współpracy Oddziałów Śląskiego i Bielskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, Zrzeszenia Śpiewaczo-Muzycznego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Republice Czeskiej oraz Okręgu Ostrawskiego Unii Chórów Czeskich. W inauguracyjnych przemówieniach Drahoslava Štuli – prezesa Unii Chórów Czeskich Okręgu Ostrawskiego oraz dr Józefa Wierzegonia – wiceprezesa Zrzeszenia

Śpiewaczo-Muzycznego PZKO w Republice Czeskiej podnoszono, że pieśń i muzyka śląska przebiły się ponad granicami państwowymi, oraz podkreślano doniosłość sytuacji o integracyjnym charakterze, gdy podczas corocznych spotkań chórów ze Śląska polskiego i czeskiego docenia się działania mające na celu upowszechnianie społecznego ruchu muzycznego w tym regionie. Za wybitne zasługi na tym polu wręczano Międzynarodową Nagrodę Imienia Stanisława Moniuszki. Lokalne edycje Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej odbyły się w Gierałtowicach, Rudach Wielkich, Rybniku i Wodzisławiu Śląskim. Podkreślano, że pieśń śląska śpiewana jest w języku polskim, czeskim i niemieckim, integrując sąsiadów w obrębie historycznego Śląska, oraz że przez swe trafne założenia programowe, m.in. konfrontacje pieśni śląskiej z folklorem i osiągnięciami w sferze chóralistyki różnych regionów w Europie, impreza ta toruje nowy trakt dla kultury braterskiej: „»Trojok Śląski« jest imprezą otwartą dla wszystkich zespołów chóralnych, bez względu na przynależność organizacyjną i narodową – zamierza służyć modelowaniu życia w Europie ludzi lepiej rozumiejących się i urzeczywistnianiu wizji Europy rozśpiewanej. Tak więc Ślązacy mogą zaśpiewać i zatańczyć »Trojoka« z każdym partnerem zdecydowanym w ramach wymiany kulturalnej zorganizować u siebie Święto Śląskiej Pieśni Chóralnej (jeśli nie na wielką skalę, to przynajmniej w mini wydaniu)” (HANKE, 1998: 20–21). Sądzę, że w tym duchu należy rozumieć publikowane w „Śpiewaku Śląskim” doniesienia o staraniach działaczy Oddziału Śląskiego PZChiO i propagatorów „Trojoka Śląskiego”, aby w jego kolejnej edycji wzięły również udział chóry słowackie. Realizacja tego festiwalu nie tylko sprzyja aktywizacji idei zjednoczenia śpiewem historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, ale jest też okazją do promocji górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej jako miejsca spotkania przedstawicieli/nosicieli różnych kultur narodowych i etnicznych.

VII edycja „Trojoka Śląskiego”, była okazją do postawienia tezy, że umiłowanie śląskiej pieśni jest skutecznym środkiem integrującym jednostki, dzięki któremu cementowany jest śpie-

waczy euroregion obejmujący regiony sąsiedzkie ponad granicami państwowymi – Śląska polskiego i czeskiego. We fragmencie skierowanym do spadkobierców Związku Śląskich Kół Śpiewaczych autor tej wypowiedzi prasowej zawarł znamienity apel: „Aby stało się zadość tradycji, na siódmej edycji »Trojoka Śląskiego« śpiewaliśmy z radością hymn śpiewaków śląskich: »Przyjaźń o bracia niech łączy nas« – to nasz transparent na przełomie tysiąclecia. Skarbem naszym – pieśń, a marzeniem – zbratanie ludzi poprzez jej piękno i siłę moralną. Więc powiedzmy, że tym razem tęsknoty te wyśpiewane zostały w sercach ok. 1700 śpiewaków z 46 chórów [...]; jeśli mają one moc spełniania się, a nawet więcej – jak wierzymy: »Kto śpiewa – podwójnie się modli!« – to z tego powinien być dobry chleb [...]» (HANKE, 1999: 4). Temu zbrataniu poprzez śpiew autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska symbolicznie przewodzi postać Stanisława Moniuszki, która w ramach intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tego regionu ewoluuje z symbolu polskości na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Towarzysząca festiwalowi od jego IV edycji Nagroda Imienia Stanisława Moniuszki zdaniem propagatorów „Trojoka Śląskiego” cementuje śląski euroregion śpiewaczy: „Integruje twórców muzyki chóralnej i instrumentalnej z jej miłośnikami. Promuje śpiewactwo jako sposób na życie w zbrataniu z kulturą i w dążeniu do kultury braterskiej” (HANKE, 1999: 5). Wypowiedź ta wskazuje na dokonujący się proces asymilacji wytworu kulturowego – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – do górnośląskości, w ramach której pełni on funkcję jednego z symbolów odsyłających obcujące z nim jednostki do górnośląskości rozumianej jako przestrzeń wielokulturowa. Umiławianie śląskiej pieśni jako sposób na życie w zbrataniu z kulturą to świadoma realizacja górnośląskiej tożsamości kulturowej, na którą oddziałują od dłuższego czasu polskość, czeskość, niemieckość, w mniejszym stopniu żydowskość i romskość. Dokonująca się poprzez masowy kult śląskiej pieśni i muzyki instrumentalnej manifestacja tak rozumianej górnośląskiej tożsamości kulturowej to przejaw dążenia do kultury braterskiej, a więc takiej przestrzeni,

w której koegzystują treści charakterystyczne dla różnych narodowości i grup etnicznych.

W 2000 roku obchodzono dziewięćdziesiątą rocznicę powstania Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, jednak obszerne informacje z przebiegu tego jubileuszu zamieszczono dopiero w kolejnym roczniku „Śpiewaka Śląskiego”, gdyż główne uroczystości zorganizowano w ostatnim kwartale 2000 roku. Odbyły się one w Bytomiu, gdzie 18 kwietnia 1910 roku założono tę organizację, i w Katowicach – mieście, w którym od 1922 roku znajduje się siedziba jej zarządu. Obchody te połączono z organizacją takich przedsięwzięć artystycznych jak sesja popularnonaukowa na temat znaczenia tradycji śpiewania i muzykowania w Bytomiu, wystawa „Śląskie zabytki muzyczne” w Bibliotece Śląskiej w Katowicach, w ramach której Oddział Śląski PZChiO zaprezentował dorobek własnej oficyny wydawniczej o nazwie Śląska Biblioteka Muzyczna, oraz spotkanie zespołów Konfraterni Najstarszych Chórów i Orkiestr Województwa Śląskiego ze stuletnim chórem z Ostrawy-Witkowic w Republice Czeskiej. W artykule *Jubileusz i nowe nadzieje* podano, że obchody dziewięćdziesięciolecia zainaugurowano w kwietniu w Bytomiu, a finałowe uroczystości jubileuszowe Oddziału Śląskiego PZChiO zorganizowano w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach 10 grudnia 2000 roku. Wydarzenia te scharakteryzowano jako przejaw potęgi tradycji śpiewaczych i muzykowania na Górnym Śląsku. Osobny fragment tej wypowiedzi prasowej poświęcono Nagrodzie Imienia Stanisława Moniuszki i jej laureatom: stuletniemu chórowi męskiemu z Ostrawy-Witkowic, Oddziałowi Śląskiemu PZChiO w Katowicach oraz kompozytorowi śląskiemu Józefowi Świdrowi (HANKE, 2001: 10).

Warta przytoczenia jest też relacja, którą Stanisława Warmbrand zawarła w tekście *Między Odrą a Ostrawicą*: „Koncertowanie czerwcowe to była inna optyka – coś, co na Śląsku, po obu stronach Olzy, w duszach gra. I to było słyszeć – muzyczną poprawność i czystość wykonania światowego repertuaru, i to »coś« – nieuchwytnego a sprawiającego, że cała sala klaskała i śpiewała współ, kiedy rozbrzmiewała słowiańska, a jeszcze do-

kładniej śląska pieśń. [...] A potem, w gościnnym »TESCO« czyli supermarkecie, zabrzmiało śpiewanie – wielkomiejsko eleganckie »Ogniwa« i góralskie niepohamowane »Goroli« z Jabłonkowa. [...] Koło nas, słuchaczek, stanęła starsza Pani z mężem, zasłuchana aż do łez. Wreszcie nie wytrzymała i rzekła: a moja babiczka pochodzi z... Bochni. A druga babiczka z okolic Żywca. Więc kiedy popłynęła Moniuszkowska pieśń, starsza pani opowiedziała o wędrowce swoich przodków do Ostrawy, za chlebem, wymieniała pięknie po polsku brzmiące nazwiska swoich babć [...]. Polski Związek Kulturalnooświatowy przyszedł godną reprezentacją na »Dni czesko-polskie« [...]. »Trojok Śląski« – w tym roku muzykowanie między Odrą a Ostrawą. Następny – w Polsce, też na Śląsku. Co to daje? W moim odczuciu – świadomość wspólnego pnia – słowiańskiego i europejskiego. Lokalnie – coś równie ważnego dla Polaków z Zaolzia – poczucie, że są szalenie ważnym ogniwem kulturowym – są zwornikiem. To zresztą słycać było w śpiewaniu» (WARMBRAND, 2001: 12–13). Relacja ta obrazuje proces integracji mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, po II wojnie światowej znajdującego się w obrębie polskiego i czeskiego państwa, aktywizujący się za sprawą zasłuchania się w śląskie i Moniuszkowskie pieśni. Znamienne, że niespodziewany kontakt z pieśnią Moniuszkowską staje się przyczyną uświadomienia sobie przez słuchaczkę polskich motywów w ramach swojej naznaczonej wielokulturowością śląskiej tożsamości. W wypowiedzi tej wytwór kulturowy – postać i twórczość Stanisława Moniuszki – odniesiono do śląkości – polskości, śląkości – czeskości, śląkości – słowiańskości i śląkości – europejskości. Kompozytor ten, jako integralna część śląskiej kultury muzycznej, jako druh śląskiej drużyny śpiewaczej, symbolicznie patronuje przestrzeni kulturowej, w ramach której możliwa jest aktywacja rodzimości, braterkości autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, ziemi, której poszczególne fragmenty formalnie od wieków włączano do różnych państw.

W 2005 roku hucznie obchodzono jubileusz dziewięćdziesięciopięciolecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. Rocznicą ta

była okazją do aktywizacji idei zjednoczenia pieśnią historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska (HANKE, 2005: 2–4). Przypomniano udział chórzystów w powstaniach śląskich i organizację Śląskich Uroczystości Moniuszkowskich w 1930 roku (*95 lat Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*, „Śpiewak Śląski” 2005, nr 4 (359): 4). Z jednej strony przywołano narrację odnoszącą interesujący mnie wytwór kulturowy do charakterystycznego dla II Rzeczypospolitej Polskiej procesu integracji kulturowej śląskości z polskością, a z drugiej – aktywizowano współczesną górnośląską narrację moniuszkowską, w ramach której kompozytorowi przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej i mitologizowano go na symbol wielokulturowości Górnego Śląska. Finałowy koncert jubileuszowy pod znamienym tytułem: *Moniuszcze – Śpiewacy Śląscy*, który odbył się 12 listopada 2005 roku w gmachu Filharmonii Śląskiej (*Uptywa między jubileuszami szybko czas*, „Śpiewak Śląski” 2005, nr 6 (361): 2–6), zorganizowano już w duchu tego drugiego typu górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Jeszcze wyraźniej widoczne to było w trakcie analizy wypowiedzi prasowych ze „Śpiewaka Śląskiego”, w których opisywano obchody stulecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych.

Jako podsumowanie rozważań zawartych w tym rozdziale można potraktować *Proklamację śląskich śpiewaków i muzyków amatorów na koniec XX wieku* Zarządu Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, w której podkreślano, że „droga wiodąca do rozśpiewania i integrowania ludzi ponad wszelkimi podziałami oraz ponad granicami państwowymi przybliży wizję kultury braterskiej i Europy ludzi lepiej rozumiejących się [...]” (*Proklamacja śląskich śpiewaków i muzyków amatorów na koniec XX wieku*, „Śpiewak Śląski” 2001, nr 1 (332): 5). Treść tego dokumentu świadczy o tym, że wypracowana w ramach realizacji Śląskiego Święta Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” narracja o integracyjnym, ponadpaństwowym działaniu kultu pieśni była na tyle ważnym motywem dla Oddziału Śląskiego PZChO, aby uczynić z niej myśl przewodnią nie tylko w dokumentach dotyczących festiwalu, ale również w jubileuszowej proklamacji.

Mitotwórcze narracje moniuszkowskie rozpowszechniane w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej za sprawą działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych/Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, częstotliwość ich występowania i ich rodzaje wskazują na przemiany zachodzące w relacji pomiędzy górnośląskością a polskością w XX wieku. Znamienne jest to, że uzyskiwanie przez Stanisława Moniuszkę kolejnych przymiotników związanych z etnicznością w ramach kreowanej na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1920–1948 (DRZAZGA-LECH, 2018) i 1985 – 2010 recepcji jego dzieł, postaci i mitu ukazującego kompozytora jako narodowego wieszcza w muzyce polskiej zaowocowało powstaniem odrębnych wytworów kulturowych – odpowiednio: ikony polskości Górnego Śląska zmaterializowanej w postaci pomnika usytuowanego na cokole z napisem: „MONIUSZCE – SPIEWACY ŚLĄSCY”, który stoi na placu Karola Miarki w Katowicach, i druha śląskiej drużyny śpiewaczej – statuetki będącej miniaturą katowickiego pomnika moniuszkowskiego, wręczanej w dowód uznania za działalność promującą kulturę śląską jako Międzynarodowa Nagroda Imienia Stanisława Moniuszki (DRZAZGA-LECH, 2017).

Górnośląska recepcja twórczości operowej Stanisława Moniuszki

Stanisław Moniuszko funkcjonujący w ramach polskiej tożsamości narodowej jako wytwór kulturowy jest określany pieśniarzem bądź twórcą polskiej opery narodowej. Zagadnieniem górnośląskiej recepcji pieśniarskiej twórczości zajęłam się w poprzednich rozdziałach. Przedmiotem tej części pracy jest górnośląska recepcja twórczości scenicznej tego kompozytora, która rozpoczęła się od odzyskania przez Polskę suwerenności po I wojnie światowej.

We wskazanym czasie zaczęło się konstituować państwo polskie, ale kwestia przynależności do niego ziemi śląskiej pozostawała sporna, gdyż rościli sobie do niej prawa Polacy, Niemcy, Czesi, a także sami Ślązacy. Ważnym wydarzeniem kulturalnym w tym kontekście stała się pierwsza sceniczna prezentacja czteroaktowej opery *Halka* na Górnym Śląsku, która miała miejsce 6 lipca 1920 roku na scenie Teatru Miejskiego w Bytomiu. Została ona wystawiona przez stu pięćdziesięcioosobowy zespół Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego i znalazła szeroki oddźwięk na Górnym Śląsku. W „Głosie Górnośląskim” z 22 lipca 1920 roku zamieszczono informację: „Z okazji pobytu wielkiej opery miasta Warszawy na Górnym Śląsku wręczono znakomitym artystom w dowód uznania i wdzięczności adres gratulacyjny wykonany przez artystę – malarza, p. Stanisława Ligonias, przedstawiający scenę z drugiego aktu »Halki«, mianowicie, gdy Jontek napomina Halkę słowami: I Ty mu wierzysz biedna dziewczyno, że Cię nie zwodzi, Ty wierzysz mu”. Zamiast

Janusza artysta narysował niemieckiego żołdaka w pikielhaubie. Oprócz tego na pięknie zdobionych krajobrazami górnśląskimi stronicach znajdujemy następujący wiersz, ułożony przez Kazimierza Ligonia (*Bytom (P.K.P)*, „Głos Śląski” 1918, nr 88: 4):

*I płynął piękny polski śpiew,
I wstrząsnął polskim ludem,
Jak snów proroczych głośny zew
Wolności brzmiał nam cudem.
Aż zadrżał dawny polski gród,
Gdzie Piastów śnił książęta,
I budzi się Piastowski ród,
Krzyżackie krusząc pęta...
I choć się pieni w złości wróg,
Choć śle na nas siepaczy,
W dniu plebiscytu sptaci dług
Wdzięczności szczep ślązaczy.
A gdy nadejdzie wielki czas,
Wzmocnieni naszą wiarą
Kraj diamentów czarnych moc
Z ojczyzną złączym starą.*

Znamienne, że w tej poetyckiej wypowiedzi nie tylko *Halka* została utożsamiona z polskością, co było charakterystyczne dla rozpoczętego po warszawskiej premierze tej opery w 1858 roku procesu podtrzymywania polskiej tożsamości kulturowej za sprawą recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki, ale również odbiorcy tej opery – górnśląski lud – zostali namaszczeni polskością. Kontekst sytuacyjny odbioru tego dzieła – pamięć pierwszego powstania śląskiego oraz przedplebiscytowe działania proniemieckiej i propolskiej propagandy na rzecz przekonania do swojej opcji państwowej autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska – dobitnie wpisał recepcję *Halki* i jej twórcy w specyfikę intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tego regionu. Odbiorcy Moniuszkowskiego dzieła odczytali losy jego głównej bohaterki, zwodzonej przez panicza góralki Halki, jako własne – ludu zwodzonego nie-

miecką propagandą. Antagonizm społeczny pomiędzy wywodzącą się z warstwy chłopskiej dziewczyną a paniczem został przez bytomską publiczność z 1920 roku, w tej konkretnej sytuacji odbiorczej, naznaczonej zmaganiem o państwową przynależność tego regionu, zmodyfikowany na antagonizm polsko-niemiecki mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Rozpoczął się proces przyswajania wytworu kulturowego charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej przez propolskich Górnoślązaków i powolnego, stopniowego przekształcania go w element własny. Proces ten wzmocniła narracja o zagrożeniu, z jakim spotkali się polscy artyści 14 lipca 1920 roku na dworcu w Zabrze, gdy po znakomicie przyjętym przez polskich mieszkańców tego miasta przedstawieniu *Halki* niemieccy bojówkarze zagrozili im pobiciem. Jest to przykład sytuacji, w której zarówno postać Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej – jak i jego pierwsza opera pełniły funkcję symbolu polskości. Kontekst sytuacyjny recepcji tego konkretnego wystawienia *Halki* przyczynił się do zaktywizowania polsko-niemieckiego antagonizmu. Ze strony proniemieckiej ludności była to gotowość do aktu terroru, ze strony propolskich mieszkańców górnośląskiego regionu – reakcja na kartach „Głosu Śląskiego”: „W ogólnym terrorze ta napaść jest szczególnie obrzydliwa, dotknęła ona bowiem ludzi, którzy przybyli do nas z polskim słowem, tańcem i muzyką. [...] Ci, którzy mienią się być kulturtraegerami, tym razem obnażyli się do reszty, uderzyli bowiem w ludzi kultury” (*Bytom (P.K.P.), „Głos Śląski”* 1918, nr 88, s. 4). Przyjęło się ukazywanie dwutygodniowej wizyty zespołu Opery Warszawskiej pod dyрекcją Emila Młynarskiego nie tylko jako sprzyjającego manifestacji polskich postaw narodowych święta muzyki, ale również przez pryzmat zajść na zabrzańskim dworcu, i to w sposób zmitologizowany. Pisano o akcie terroru ze strony „niemieckich bojówkarzy”, z jakim spotkali się „polscy artyści” namaszczeni wyjątkowością jako „ci, którzy przyjechali do nas z polskim słowem, tańcem i muzyką”, rzadko dodając, że konflikt ten zażegnała interwencja włoskich wojskowych stacjonujących na terenie plebiscytowym,

dzięki czemu artyści uniknęli przykrych konsekwencji. Jednak wielu „ludzi teatru” – osób wspierających organizację tamtych spektakli moniuszkowskich – zostało wtedy rzeczywiście pobitych, w tym Adolf Sobota – opiekun zespołu z ramienia Polskiego Komitetu Plebiscytowego (LINERT, 2011: 56–58). Reakcje na łamach propolskiej prasy ukazującej się wówczas na Górnym Śląsku miały charakter narracji mitotwórczej, co przyczyniło się do rozpowszechniania ujmowania postaci kompozytora, a zwłaszcza jego pierwszej opery – w tym wypadku „śląskiej *Halki*” – jako symbolu polskości tego regionu. Artyści Opery Warszawskiej pod dyрекcją Emila Młynarskiego podczas dwutygodniowego pobytu na Górnym Śląsku w 1920 roku zagrali w sumie jedenaście spektakli, wystawiając dwie opery Stanisława Moniuszki – *Halkę* i *Verbum nobile* oraz suitę *Tańce narodowe*. Należy podkreślić, że wizyta warszawskich artystów miała miejsce rok po I powstaniu śląskim i w przededniu wybuchu kolejnego zrywu narodowowyzwoleńczego chcących powrócić „na łono polskiej Macierzy” Górnos Ślązaków. Cztery występy dano w Bytomiu – wówczas głównym ośrodku polskiego życia narodowego na ziemi górnos Śląskiej. Dwukrotnie zaprezentowano *Halkę* i dwukrotnie *Verbum nobile* wraz z suitą *Tańce narodowe*. Z programem tym odwiedziono również Gliwice, Zabrze, Królewską Hutę i Katowice. Innym przykładem powiązania opery *Halka* z narodowowyzwoleńczymi działaniami było prezentowanie jej w trakcie III powstania śląskiego, gdy 14 maja 1921 roku teatr sosnowiecki odwiedził z tym przedstawieniem Szopienice i inne miasta Górnego Śląska.

W ten sposób wystawienie pierwszej opery Moniuszkowskiej w 1920 i 1921 roku na terenie plebiscytowym naznaczyło proces górnos Śląskiej recepcji postaci i dzieł tego kompozytora. *Halka* i jej kompozytor stanowili symbol/zwiastun polskości dla Górnego Śląska. Ponadto pierwsza opera Moniuszkowska zyskała przydomek „śląska”. W 1922 roku miał miejsce podział historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska pomiędzy II Rzeczpospolitą Polską a Republikę Weimarską, w wyniku którego do Polski wróciła część ziemi śląskiej.

3.1. Od Teatru Polskiego w Katowicach poprzez Śląski Teatr Muzyczny do Opery Śląskiej w Bytomiu

W latach 1922–1932 działała przy Teatrze Polskim w Katowicach scena operowa. Premierowym spektaklem (8 października 1922 roku) tej instytucji była oczywiście czteroaktowa *Halka* Stanisława Moniuszki. Placówka ta w miarę możliwości organizowała przedstawienia nie tylko na obszarze włączonym do II Rzeczypospolitej Polskiej, ale również w zarządzanej przez inne państwa części ziem historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. Świadczą o tym wypowiedzi prasowe publikowane w wydawanej po stronie polskiej i niemieckiej prasie oraz afisze przechowywane w archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

W celu nakłonienia górnośląskiej ludności do zapoznawania się z prezentowaną w Teatrze Polskim w Katowicach rodzimą twórczością operową już w drugim i trzecim numerze „Śpiewaka Śląskiego” z 1922 roku umieszczono artykuły tematyczne o historycznym rozwoju opery polskiej. Wypowiedzi te w głównej mierze dotyczyły postaci Stanisława Moniuszki oraz jego dzieł scenicznych, takich jak: *Halka*, *Verbum nobile*, *Hrabina*, *Flis* i *Straszny dwór*. Kompozytora określano narodowym twórcą w muzyce polskiej, a kontaktowi z jego twórczością przypisywano symboliczną moc odnoszenia jego odbiorców do polskości. Podkreślano, że „cudowne tony »Halki« powinny dotrzeć do całego narodu” („Śpiewak Śląski” 1922, nr 3 (18–19): 2–3). W pierwszym sezonie opera ta doczekała się 34 spektakli, a w całym dziesięcioletnim okresie działalności tej placówki wystawiono ją 174 razy – trzykrotnie więcej niż drugą w kolejności operę *Madame Butterfly*. W „Śpiewaku Śląskim”/„Śpiewaku” w miarę systematycznie informowano o repertuarze katowickiej sceny operowej i recenzowano jej spektakle. Przykładowo we wrześniowym numerze pisma z 1926 roku donoszono, że dyrekcja Teatru Polskiego w Katowicach nowy sezon operowy rozpoczęła nieśmiertelną *Halką* (*Nowy sezon operowy w Katowicach [...], [w:] Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1926, nr 8–9: 15). Opera ta zyskała miano symbolicznej wizytówki tej sceny, gdyż często prezentowano ją

na otwarcie bądź zamknięcie sezonu artystycznego. Jednak nie było to jedyne sceniczne dzieło Stanisława Moniuszki, z którym mogli się zapoznać wówczas Górnślązacy. W tym samym roku instytucja ta wystawiła również *Straszny dwór*. Przedstawienie to w następujący sposób recenzowano w kwietniowym numerze „Śpiewaka”: „Trzecia polska opera na scenie Teatru Polskiego w Katowicach! Po Halce i Mazepie – Straszny Dwór [...]. Wystawienie na tutejszej scenie opery, która przewyższa swą rdzenną polskością bezsprzecznie nawet Halkę, przepojonej najwyższymi wartościami rodzimej kultury szlacheckiej, którym nadał Moniuszko tak genialną szatę dźwiękową i dla których znalazł tak do głębi poruszający wyraz muzyczny, jest dla tutejszej ludności oraz napływowego Niemca bardzo pożądaną przeciwdozą przeciw tendencyjnie szerzonym lekceważącym poglądom na polską kulturę. Bodaj że pierwszy raz miał tutejszy żywioł niemiecki sposobność spotkania się z prawdziwą polską kulturą narodową, bodaj że pierwszy raz uległ jej walorom i czarowi” (*Trzecia polska opera [...], [w:] Opera i koncerty, „Śpiewak” 1926, nr 4: 8*). Znamienne, że prezentacja na katowickiej scenie Teatru Polskiego opery komicznej, którą w ramach intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej przyjęte było określać jako dzieło narodowego twórcy w muzyce stworzone ku pokrzepieniu serc jego polskich współbraci, w kontekście sytuacji odbiorczej naznaczonej podziałem ziemi śląskiej z 1922 roku pełni, oprócz estetycznej, również funkcję obronną jako swego rodzaju kulturowa oręż w walce o polskość Górnślązaków. Wskazuje to na zachodzący już wówczas proces budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród autochtonicznych mieszkańców Górnego Śląska za sprawą recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w ramach którego miało również miejsce odgradzanie się od tego, co napływowe, obce i w tym konkretnym przypadku określone jako „niemieckie”.

O przygotowaniach do wystawienia przez artystów Teatru Polskiego w Katowicach kolejnej Moniuszkowskiej opery komicznej – jednoaktowego *Verbum nobile* donoszono już w kwietniowym numerze „Śpiewaka” z 1927 roku. Dzieło to wystawiono

podczas święta narodowego – rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja (*Opera katowicka* [...], [w:] *Varia*, „Śpiewak” 1927, nr 5: 9). To wydarzenie artystyczne wzmacniało proces budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród górnośląskiego ludu poprzez recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Należy tu zaznaczyć, że wykonaniem Moniuszkowskiej *Halki* uświetniono również otwarcie sezonu operowego 1927/1928 (*Teatr Polski w Katowicach* [...], [w:] (*Varia*, „Śpiewak” 1927, nr 9: 7). Ponadto artyści sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach mieli również w repertuarze *Pomstę Jontkową* Bolesława Wallek-Walewskiego – operę pomyślaną jako kontynuacja losów Moniuszkowskich bohaterów (*Opera katowicka* [...], [w:] *Varia*, „Śpiewak” 1927, nr 6: 6).

W prasie muzycznej relacjonującej działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach odnajdujemy nie tylko relacje wskazujące na dokonującą się za sprawą wykonywania pierwszej opery Moniuszkowskiej walencję polskiej kultury narodowej, co przyczyniało się do propagowania polskiej tożsamości narodowej wśród Górnoślązaków, ale również artykuły o wystawieniach *Halki*, które były bodźcem do wszczęcia działań wskazujących na antagonizm polsko-niemiecki. Przykładowo w *Kronice muzycznej* z piątego numeru „Śpiewaka” z roku 1929 odnajdujemy następujące doniesienie: „Wystawienie opery »Halka« w Opolu przez Teatr Polski w Katowicach skończyło się smutnymi wypadkami krwawego pobicia artystek i artystów polskich [...]” (*Wystawienie opery „Halka” w Opolu* [...], [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 5: 63). W tym samym numerze „Śpiewaka” Stefan M. Stoiński zwracał uwagę, że „wiedzą nasi wrogowie, czym jest Moniuszko dla polskiej myśli narodowej, czym był dla odrodzenia myśli polskiej na Śląsku; wiedzą, jak drogie sercu polskiemu jest jego arcydzieło, polska opera narodowa »Halka«, i masakrują dziś artystów polskich, którzy ze śpiewem Moniuszkowskim poszli do naszych braci polskich, doń stęsknionych, mieszkających niestety za słupami granicznymi swej ojczyzny” (STOIŃSKI, 1929: 67). Z kolei w siódmym numerze „Śpiewaka” z 1929 (*Opera Teatru Polskiego w Katowicach* [...], [w:] *Kronika*

Muzyczna, „Śpiewak” 1929 nr 7: 96) pisano o sukcesach Opery Teatru Polskiego w Katowicach podczas gościnnych występów w Czechosłowacji, gdzie z uznaniem przyjmowano przedstawienie *Halka* Stanisława Moniuszki. Z przytoczonych relacji mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdującego się w różnych krajach – II Rzeczypospolitej Polskiej, Republice Weimarskiej i Czechosłowacji – wynika, że recepcja postaci narodowego twórcy w muzyce polskiej – Stanisława Moniuszki – była nacechowana emocjonalnie i zależna od kontekstu sytuacyjnego istniejącego w ramach danego państwa przynależności.

Wystawieniem *Strasznego dworu*, jak pisano w „Śpiewaku” nr 8–9 z 1929 roku – nieśmiertelnego dzieła Moniuszki, scena operowa Teatru Polskiego w Katowicach rozpoczęła sezon operowy w dniu 7 września 1929 roku. W wypowiedzi tej zaznaczono, że po raz pierwszy górnośląski lud miał okazję zapoznać się z tą operą podczas święta Konstytucji 3 maja w 1923 roku. Wówczas przedstawienie to cieszyło się stałym powodzeniem do końca sezonu (*Straszy Dwór. Opera narodowa Stanisława Moniuszki [...]*, [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1929, nr 8–9: 10). Na kartach „Śpiewaka” z 1929 roku przeprowadzano akcję propagandową na rzecz zebrania funduszy potrzebnych, aby doprowadzić do sfinalizowania idei katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki. Odsłonięcie monumentu planowano na Zielone Świątki, w czerwcu 1930 roku. Już w listopadowym numerze pisma z 1929 roku podkreślano, że w Śląskich Uroczystościach Moniuszkowskich w przyszłym roku weźmie udział opera katowicka, wystawiając *Flisa* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki (*W uroczystościach moniuszkowskich [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 11: 10). Jednak w zamieszczonym w marcowym „Śpiewaku” z 1930 roku programie tej uroczystości zawarto informację, że scena operowa Teatru Polskiego w Katowicach uświetni odsłonięcie monumentu wystawieniem czterech oper: *Halki*, *Strasznego dworu*, *Flisa* i *Verbum nobile* (*Program Uroczystości Moniuszkowskich i ogólno-śląskiego Zjazdu Śpiewaczego*, „Śpiewak” 1930, nr 3: 33–34). Oprócz tego w Teatrze Polskim w Katowicach miał

miejsce koncert inaugurujący całą uroczystość, podczas którego wykonano *III Litanię ostrobramską* oraz *Sonety krymskie* (SACHSE, 1930: 2). Niestety w 1931 roku zawieszono działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach. Nie oznaczało to pełnego wygaśnięcia procesu budowania wśród górnośląskiego ludu polskiej tożsamości kulturowej za sprawą recepcji Moniuszkowskich dzieł scenicznych. Opera Warszawska często gościła na scenie Teatru Polskiego w Katowicach. „Chór i orkiestrę organizowano na miejscu, soliści i kapelmistrze przybyli z Warszawy. Dotąd dano z wielkim powodzeniem i bardzo dobrym rezultatem artystycznym »Cyrulika sewilskiego« Rossiniego, »Halkę« Moniuszki i »Toscę« Pucciniego [...]” (*Teatr Polski w Katowicach [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1933, nr 9: 13).

Ciekawym wydarzeniem, doniosłym społecznie i świadczącym o szczególnym miejscu pierwszej opery Moniuszkowskiej w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, było wystawienie *Halki* zorganizowane przez miejscowych bezrobotnych artystów: „Wielce sympatyczny jest wysiłek miejscowych bezrobotnych artystów śpiewaków, którzy pod batutą dyr. K. Bończy-Tomaszewskiego wykonali bardzo poprawnie »Halkę« Moniuszki. Publiczność wypełniła teatr po brzegi, co dowodzi, iż sprawa opery w Katowicach ciągle jeszcze prosi się o uwagę czynników decydujących” (*Teatr Polski w Katowicach [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1935, nr 3: 45). Dwa lata później warszawscy artyści pod dyrekcją Kazimierza Bończy-Tomaszewskiego wystawili *Halkę* na deskach katowickiego Teatru Polskiego (*Teatr Polski [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1937, nr 2: 26–27), co jest potwierdzeniem, że ta narodowa opera Moniuszkowska cieszyła się szczególnym uznaniem na Górnym Śląsku w okresie przedwojennym. W trakcie II wojny światowej nie działały polskie instytucje kulturalne, ale zamiar stworzenia na Górnym Śląsku teatru operowego podjęto niedługo po wyparciu z tego regionu wojsk hitlerowskich.

Odradzające się państwo polskie było najbardziej zniszczonym krajem w Europie, z milionami bezdomnych ludzi, bra-

kiem pewnych granic i stacjonującą na jego terenach wojskową administracją sowiecką, która dokonywała rabunkowego wywozu wartościowych przedmiotów. Konieczne było uruchomienie szkół i zakładów pracy. Za środek płatniczy często służyła żywność. W tych warunkach grupa entuzjastów na czele ze światowej sławy basem Adamem Didurem podjęła działania mające na celu wystawienie w Katowicach polskiej opery narodowej – *Halki* Stanisława Moniuszki. Już 2 marca 1945 roku „Dziennik Zachodni” donosił o zamiarze wystawienia tej opery przez utworzony 5 lutego 1945 roku Śląski Teatr Muzyczny pod kierownictwem Walentego Ślińskiego. Informacja ta była przedwczesna, gdyż do tego wystawienia nie doszło. Na plany te negatywnie zareagował ówczesny dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, który 26 marca 1945 roku wystosował pismo o następującej treści: „Pełnomocnictwa udzielone przeze mnie Ob. Ślińskiemu odnoszą się jedynie do teatru muzycznego, a więc wodewili, operetek, rewii itp., zaś w żadnym wypadku nie do opery. Proszę o niedopuszczanie do organizacji przez niego przedstawień operowych” (*Pismo Dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki z dnia 26.03.1945*). Według zamierzeń resortu placówka operowa miała być wówczas zorganizowana jedynie w Poznaniu, gdzie gmach teatru przetrwał wojnę. Jednakże ogromny autorytet światowej sławy basa Adama Didura spowodował, że artyści Śląskiego Teatru Muzycznego włączyli się w realizację pierwszej powojennej Moniuszkowskiej *Halki*. Ponadto zorganizowana przez Zbigniewa Dymka orkiestra Związku Zawodowego Muzyków, która później stała się trzonem przyszłej Filharmonii Śląskiej, zaangażowała się w wystawienie tej opery. W dniu 1 maja 1945 roku Adam Didur otrzymał drogą oficjalną z rąk wojewody generała Aleksandra Zawadzkiego zadanie organizacji Państwowej Opery w Katowicach. Nominacja na kierownika powstającej sceny nie była potwierdzona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, gdyż nie było zgody stolicy na powstanie teatru operowego na Śląsku. W dniu 11 maja 1945 roku na kartach „Trybuny Śląskiej” opublikowano wypowiedź ar-

tysty, w której informuje on o pragnieniu wystawienia *Halki* od razu na najwyższym poziomie i udostępnieniu jej szerokim masom zamieszkującej ten region ludności pracującej. W tekście podkreślono doniosłość słowa polskiego i muzyki polskiej dla ogółu górnośląskiej ludności i konieczność wyjazdu operowego zespołu z Moniuszkowską *Halką* na Ziemię Odzyskaną. Do historycznej premiery pierwszej opery Stanisława Moniuszki w jej czteroaktowej wersji doszło 14 czerwca 1945 roku w gmachu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Było to pierwsze przedstawienie polskiej opery narodowej w powojennej Polsce. W archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu przechowywana jest odręczna notatka Józefa Michałowskiego, który uczestniczył w tym spektaklu: „Pamiętam, że Teatr Wyspiańskiego wypełniony był wieczorem 14 czerwca 1945 roku aż po najwyższe rzędy II balkonu. Siedziałem właśnie w tych najdalszych rzędach II balkonu i w półmroku, z wysiłkiem, hamowałem głębokie wzruszenie, jakie ogarniało mnie powracającymi falami. Słyszałem dookoła stłumiony szloch, widziałem ukradkiem ścierane łzy, spływające po policzkach...”. Kontekst sytuacyjny odbioru tego dzieła, nieodległe czasowo zmagania wojenne toczące na górnośląskiej ziemi i pamięć o włączeniu części tego regionu w lata 1922–1939 do państwa niemieckiego powodowały, że wydarzenie artystyczne – prezentacja spektaklu operowego – oprócz funkcji estetycznej pełniło również funkcję społeczną – integrowało Górnoślązaków i Polaków w katartrycznym przeżyciu.

Premierowy spektakl *Halki* na katowickiej scenie miał miejsce przed ukonstytuowaniem się Opery Katowickiej jako samodzielnej instytucji. Zatwierdzoną przez władze centralne oficjalną nominację na dyrektora śląskiej placówki operowej Adam Didur otrzymał dopiero 7 listopada 1945 roku. Następnie siedzibą opery stał się budynek teatru miejskiego w Bytomiu. W dniu 29 listopada 1945 roku wystawienie *Halki* zainaugurowało oficjalnie działalność tej placówki na bytomskiej scenie (fotografia 3.).



FOTOGRAFIA 3. Wiktoria Calma jako Halka i Lesław Finze jako Jontek – artyści, którzy wystąpili w premierowym spektaklu *Halki* na katowickiej scenie 14 czerwca 1945 roku

Źródło: Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Początki działalności Opery Katowickiej, późniejszej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu, obrosły legendą. Bez własnej siedziby, niezbędnych środków finansowych, formalnych podstaw prawnych śląska scena operowa rozpoczęła działalność, prezentując 14 czerwca 1945 roku polską operę narodową – *Halkę* Stanisława Moniuszki. Był to czyn całkowicie społeczny, nastawiony na zamanifestowanie i ugruntowanie polskości górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

3.2. Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca muzyki polskiej oraz symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych

W dokumentach prasowych kreujących recepcję *Halki* w inscenizacji z 1945 roku najczęściej pisano o Stanisławie Moniuszce jako narodowym twórcy w muzyce polskiej i łączono postać kompozytora z procesem utożsamiania śląskości z polskością. Niektórym wypowiedziom towarzyszyły wzmianki o działaniach wojennych toczących się jeszcze w wybranych miejscach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, odnoszące postać Moniuszki do antagonizmu polsko-niemieckiego. W tekstach tych nawiązano do wypracowanej w dwudziestoleciu międzywojennym górnośląskiej recepcji postaci i twórczości kompozytora, ukazując go jako symbol polskości Górnego Śląska. Wymownie świadczy o tym relacja Ryszarda Bukowskiego: „Ujrzelśmy i usłyszeliśmy odradzającą się z zapomnienia polską operę. Czekaliśmy na ten moment wszyscy. Czekali muzycy, czekał cały świat artystyczny – czekali ludzie pracy – czekali ci, którym wojna odebrała wszelkie kulturalne imprezy. Właśnie tu na Śląsku, gdzie Niemcy prześladowali najbardziej, najzacieklej niszczyli wszystko co polskie, właśnie w stolicy Śląska rozśpiewała się opera” (BUKOWSKI, 1945). Wystawienie pierwszej Moniuszkowskiej opery pobudziło proces budowania polskiej tożsamości kulturowej wśród Górnoślązaków. Znamienne, że w wypowiedziach prasowych hiperbolizowano pierwszą operę Stanisława

Moniuszki na dzieło, które ze swą polskością na trwałe zdobyło sceny światowe, a zwłaszcza słowiańskie: „W Polsce tradycja »Halki« nie tylko nie słabnie, lecz raczej potęguje się przez tworzenie nowych instytucji operowych. Mija prawie 90 lat od pierwszego przedstawienia w Warszawie, a »Halka« zachowuje swoją świeżość i siłę przyciągającą w teatrze polskim. Większym lub mniejszym powodzeniem cieszyły się przedstawienia »Halki« na wszystkich prawie scenach świata. Na stałe zagościła w operach państw słowiańskich, albowiem świat słowiański najbardziej odczuł i polubił muzykę naszego wielkiego romantyka” (GADZIŃSKI, 1945).

Należy też zauważyć, że zarówno w artykule tematycznym, jak i w recenzji z przedstawienia wydrukowanych na kartach „Dziennika Zachodniego” szczegółowo omówiono libretto opery, uwypuklając antagonizm społeczny panujący w feudalnej Polsce pomiędzy szlachtą a warstwą chłopską jako powód tragicznego losu Halki i jej dziecka. Można to interpretować jako próbę odczytania *Halki* zgodnie z socjalistyczną doktryną. Podkreślano, że główną bohaterkę opery należy pojmować jako przedstawicielkę uciemżonego włościaństwa, a tragiczne losy jej i jej dziecka – jako filipikę przeciwko feudalnym nadużyciom. Zawarty w librecie *Halki* motyw tragedii osobistej rozrastającej się do rozmiarów tragedii społecznej uznano za aktualny i możliwy do odczytania ku przestrodze: „Czasy, które reprezentuje »Halka«, są czasami niesprawiedliwości społecznej, nieszanowania uczuć człowieka, którego napiętnowano założeniem jego domniemanej niższości” (BUKOWSKI, 1945). W opisanych fragmentach wypowiedzi prasowych dwukrotnie postać kompozytora odniesiono do socjalistycznej polskości i symbolicznie przypisano mu pełnienie za życia roli społecznej prekursora polskiego socjalizmu. Jednakże należy zaznaczyć, że nie miał wtedy jeszcze miejsca proces nadawania operze socjalistycznych treści, a jedynie zabieg uwypuklenia wątku, który jest immanentą częścią opartej na librecie Włodzimierza Wolskiego Moniuszkowskiej *Halki*. Warto również zaznaczyć, że jako pierwszy spektakl operowy organizującej się od podstaw Opery Katowickiej (późniejszej Opery Ślą-

skiej w Bytomiu) wybrano czteroaktową, a nie dwuaktową wersję *Halki*, a więc dzieło o złagodzonej sile wymowy społecznej na rzecz uwypuklenia jego narodowego charakteru. Prezentacji pierwszej inscenizacji *Halki* przez artystów bytomskiej sceny operowej w różnych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, a także podczas gościnnych występów w Warszawie w latach 1945–1946 towarzyszyło przede wszystkim ukazywanie Stanisława Moniuszki jako narodowego twórcy w muzyce polskiej, z którego dziełami obcowanie pobudza proces budowania/odbudowywania polskiej tożsamości kulturowej. Znamiennym faktem jest dziewięćdziesięciokrotne wystawienie pierwszej, inauguracyjnej dla zespołu artystycznego Opery Śląskiej w Bytomiu, inscenizacji *Halki* w latach 1945–1946. Warto również przypomnieć, że 25 grudnia 1945 roku artyści Opery Katowickiej w Bytomiu zaprezentowali czteroaktową wersję *Halki* na antenie radiowej. Była to pierwsza powojenna transmisja operowa.

W dniu 7 stycznia 1946 roku zmarł nagle podczas próby w katowickim konserwatorium Adam Didur. Jego następcą na stanowisku dyrektora opery został Stefan Belina-Skupiewski, który piastował tę funkcję do 1953 roku. W drugim roku działalności tej instytucji artyści bytomskiej sceny operowej rozszerzyli swój repertuar o Moniuszkowski *Straszny dwór*. Premiera tego dzieła odbyła się 16 czerwca 1946 roku. Wydarzenie to opisano następująco: „Tematycznie i muzycznie na wskroś polska, zdobyła od razu serca słuchaczy i po dzień dzisiejszy, a miejmy nadzieję, że i w przyszłości z równą mocą czarować i zachwycać będzie. Rycerski obraz z prologu, pełne miłości i nabożeństwa powitanie dworku rodzinnego w prześlicznym tercecie »Cichy domku«, scena przy krosnach z popularną pieśnią »Spod igiełek kwiaty rosną«, uroczę wróżby z laniem wosku, patriarchalna i dostojna aria polonezowa Miecznika, sceny w komnacie zegarowej i słynna aria Stefana z kurantem, wreszcie barwny, pełen ognia mazur w IV akcie – oto obrazy i przeżycia, jakie daje nam »Straszny Dwór« [...]” (*Z opery Śląskiej. „Straszny Dwór” – opera w IV aktach St. Moniuszki*, „Dziennik Zachodni” 25.06.1946). Podziwia-

niu Moniuszkowskich melodii i scenek rodzajowych z życia polskiej szlachty nadawano funkcję społeczną „zdobywania serc słuchaczy” dla przestrzeni kulturowej polskiej tożsamości narodowej. W dniu 21 września 1946 roku wystawieniem tego dzieła rozpoczęto kolejny sezon działalności Opery Śląskiej (*Otwarcie sezonu Opery Śląskiej*, „Gazeta Robotnicza” 20.09.1946), umacniając na Górnym Śląsku pozycję Stanisława Moniuszki jako polskiego twórcy narodowego.

Latem 1946 roku bytomscy artyści zaprezentowali *Halkę* i *Straszny dwór* oraz opery *Tosca* i *Madame Butterfly* Pucciniego podczas czternastu gościnnych spektakli w Warszawie. Wydarzenie to komentowano w prasie ogólnopolskiej. Sprawozdając przebieg tych koncertów, przypominano jednocześnie, że w 1920 roku to artyści warszawskiej sceny operowej pod dyktando Emila Młynarskiego podczas dwutygodniowych gościnnych występów na terenie plebiscytowym zapoczątkowali proces górnośląskiej recepcji scenicznych dzieł Moniuszkowskich (BORZĘCKI, 1946). W dokumencie tym przypomniano czasy, gdy postać Stanisława Moniuszki mitologizowano na symbol polskości Górnego Śląska, a obcowaniu z tym wytworem kulturowym przypisywano symboliczną moc odnoszenia jednostek do procesu społecznego utożsamiania śląskości z polskością bądź antagonizmu polsko-niemieckiego. Podobne odczucia budziło zapewne zaprezentowanie *Halki* przez artystów Opery Śląskiej w Opolu 19 października 1946 roku. W sumie we wszystkich sześciu archiwizowanych przez Operę Śląską w Bytomiu wypowiedziach prasowych na temat wykonywanych przez nią dzieł Moniuszkowskich kompozytora ukazano jako narodowego twórcę w muzyce polskiej oraz jako symbol polskości Górnego Śląska.

Kolejny etap rozszerzenia moniuszkowskiego repertuaru Opery Katowickiej w Bytomiu miał miejsce w 1947 roku. W dniu 25 stycznia, z okazji setnej rocznicy wileńskiego wykonania dwuaktowej wersji *Halki* artyści bytomscy zaprezentowali drugą inscenizację tej opery. W dniach 14–15 czerwca trzykrotnie wykonano ją w Ostrawie, a w sierpniu 1947 roku bytomscy artyści zaprezentowali ją w ramach gościnnych występów w Warszawie.

Następnie 11 stycznia, 30 października i 10 grudnia 1948 roku dzieło to zaprezentowano w Chorzowie. Oprócz tego dwukrotnie wystawiono je podczas występów gościnnych we Wrocławiu z okazji Wystawy Ziem Odzyskanych i Światowego Kongresu Intelktualistów. O wydarzeniu tym pisano: „[...] 26 sierpnia dano przedstawienie »Halki«, a w dniu 27 sierpnia »Pana Twardowskiego« dla odbywającego się we Wrocławiu Międzynarodowego Kongresu Intelktualistów. Obydwa spektakle wzbudziły ogromne zainteresowanie i zdziwienie, że w trzy lata po tak strasznych zniszczeniach wojennych, teatr polski osiągnął już tak wysoki poziom” (26 sierpnia dano przedstawienie „Halki”, „Dziennik Zachodni” 6.09.1948). Wydarzenia te były okazją do przypisywania Stanisławowi Moniuszce roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej i do łączenia jego postaci, w zależności od miejsca wystawienia, z polskością bądź z procesem utożsamiania śląskości z polskością. Pod koniec 1948 roku Opera Śląska poszerzyła swój repertuar o operę *Verbum nobile*. Bytomska premiera tego dzieła scenicznego miała miejsce 18 grudnia. W kolejnym roku artyści bytomskiego teatru z przedstawieniem tym odwiedzili Chorzów (20 lutego), Ostrawę (8 marca) oraz Kraków (25–26 czerwca). Recepcji tej opery towarzyszyło ukazywanie jej autora jako narodowego twórcy w muzyce polskiej i w zależności od miejsca jej wykonywania przyczyniało się do pobudzenia wśród publiczności procesu budowania jej łączności z polskością bądź wzmacniania jej polskiej tożsamości kulturowej. W dniu 18 września zainaugurowano nią sezon artystyczny 1949/1950 i jednocześnie świętowano tysięczne przedstawienie Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu. 29 września i 6 października *Halkę* wystawiono w Opolu. W kolejnym roku drugą inscenizację *Hal-ki* artyści Państwowej Opery Śląskiej – bo od 1 listopada 1949 roku tak brzmiała oficjalna nazwa tej placówki – czterokrotnie wystawili w Gliwicach (22 lutego, 15 czerwca, 28 września i 5 października). Moniuszkowski repertuar Państwowej Opery Śląskiej w 1951 roku obejmował drugą inscenizację *Halki* i *Verbum nobile*, przy czym częściej, bo sześciokrotnie, wystawiono pierwszą operę (Gliwice – 15 lutego i 19 kwietnia, Wirek – 13 grudnia

i Kraków – 1 marca, 15 marca i 12 kwietnia). Natomiast *Verbum nobile* bytomscy artyści zaprezentowali trzykrotnie podczas gościnnych występów w Łodzi (w okresie od 7 lipca do 5 sierpnia) oraz jednokrotnie w Wirku – 13 grudnia (wraz z *Halką*) (*Kalendarium Opery Śląskiej 1945–2000*, [w:] KIJONKA, 2003: 186–187).

Pierwszy koncert w bytomskim gmachu Państwowej Opery Śląskiej w 1952 roku miał miejsce 18 stycznia. Zaprezentowano wówczas drugą inscenizację *Straszego dworu*. W ciągu roku operę tę wystawiono 21 razy, w tym 12 występów miało miejsce w różnych miastach włączonego do państwa polskiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska (18 stycznia – Bytom, 29 marca – Chorzów, 12, 13 i 26 marca, 30–31 kwietnia, 24–25 września, 2 listopada – Gliwice, 23 października – Cieszyń, 25 listopada – Bielsko-Biała) (*Kalendarium Opery Śląskiej 1945–2000*, [w:] KIJONKA, 2003: 188). Występom tym towarzyszyło rozpowszechnianie takiej narracji moniuszkowskiej, w ramach której kompozytor – narodowy twórca w muzyce pełnił funkcję symbolu polskości. Oprócz tego artyści bytomscy wystawiali *Halke* 8 października w Dąbrowie Górniczej, 9 października w Zawierciu, 18 października w Raciborzu, 25 listopada w Bielsku-Białej (wraz ze *Strasznym dworem*), a *Verbum nobile* 26 i 28 września (wraz z *Halką*) w Gliwicach. Podczas niektórych z tych koncertów informowano publiczność, że zostały one zorganizowane w celu zebrania funduszy na odbudowę stolicy.

Znamienne, że ówczesna dyrekcja Państwowej Opery Śląskiej wybrała *Straszny dwór* na spektakl, którym 28 lutego 1953 roku świętowano dwutysięczne przedstawienie dane przez artystów tej placówki. Jednak w roku tym nie eksponowano Moniuszkowskich dzieł scenicznych tak intensywnie jak w poprzednim sezonie. Należy podkreślić, że artyści bytomskiej sceny operowej oraz krakowska orkiestra Polskiego Radia pod batutą Grzegorza Fitelberga nagrali *Verbum nobile* na taśmę magnetofonową, dzięki czemu 25 grudnia 1953 roku o godzinie osiemnastej mógł nadać ją Program I Polskiego Radia.

Z przeprowadzonej analizy dokumentów prasowych wynika, że w pierwszych latach powojennych w działalności Opery Ślą-

skiej eksponowano wyraźnie twórczość Stanisława Moniuszki, a recepcja oper przyczyniała się do ugruntowania jego pozycji jako narodowego twórcy muzyki polskiej oraz symbolu polskości Górnego Śląska, choć pojawiały się też próby upolitycznienia postaci kompozytora.

3.3. Próby redefiniowania narodowego twórcy polskich oper Stanisława Moniuszki na prekursora polskiego socjalizmu

W dniu 30 grudnia 1953 roku miała miejsce w Państwowej Operze Śląskiej premiera *Hrabiny* Stanisława Moniuszki. W recenzjach z tego przedstawienia, które opublikowano już w 1954 roku, kompozytora określano nie tyle narodowym twórcą w muzyce polskiej, choć w dokumentach tych nie zaprzecza się patriotycznemu ładunkowi takich fragmentów opery jak rozpoczynająca III akt słynna aria polonezowa *Pan Chorąży*, ile wychowawcą polskiego społeczeństwa bądź prekursorem polskiego socjalizmu.

W wypowiedziach prasowych dotyczących pierwszej inscenizacji *Hrabiny* i kolejnych prezentacji tego dzieła zaznaczano, że jej librecistą był Włodzimierz Wolski – najbardziej rewolucyjny przedstawiciel warszawskiej cyganerii. W operze tej warstwie arystokratycznych dekadentów hołdujących zagranicznym modom przeciwstawiony jest świat ludzi prostych i uczciwych, przywiązanych do ziemi, języka i obyczajów polskich, gotowych służyć ojczyźnie. Jak podaje Michałowski w recenzji z grudniowego przedstawienia *Hrabiny*: „pustce i demoralizacji życia »salonów socjety« reprezentowanej w operze przez postacie młodej wdówki Hrabiny otoczonej rojem adoratorów w typie płytkiego, małpującego mody francuskie bawidamka Dzidziego, czy bardziej jeszcze ośmieszanego, starzejącego się, a przecież strojącego się w pantalony i fraczki francuskie Podczaszyca z Kociej Wólki, który stracił zdrowy sens widzenia rzeczywistości – pustce tej przeciwstawiony jest patriotyzm Chorążego, Broni i Kazimierza, tego ostatniego zwłaszcza, który potrafił wyrwać się z sideł

Hrabiny i z salonów bawiącej się i sprzedającej socjety warszawskiej, po to by w walkach – jak wierzył – wyzwoleniczych u boku Napoleona, walczyć o wolność dla swojej ojczyzny” (MICHAŁOWSKI, 1954). Recenzenci podkreślali, że kolejna premiera Moniuszkowskiego dzieła w Państwowej Operze Śląskiej została z entuzjazmem przyjęta przez publiczność, a ideologiczny wymiar opery bytomscy artyści zaprezentowali wyraziście, ale bez potrzeby uciekania się do rozbudowy oryginalnego tekstu libretta. Prognozowano, że dzieło to będzie stałą i często prezentowaną pozycją Opery Śląskiej. Jednak w 1954 roku wystawiono ją tylko pięciokrotnie, podczas gościnnych występów w Łodzi (2–25 lipca 1954 roku). Jeden z tych koncertów recenzowano też w „Głosie Robotniczym” z 10 lipca. W tej wypowiedzi prasowej, podobnie jak w dokumentach kreujących recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku po bytomskiej premierze *Hrabiny*, kompozytora ukazywano jako wychowawcę polskiego społeczeństwa, twórcę sztuki zaangażowanej pasującego do panteonu artystów, z którymi budowany jest w państwie polskim nowy, lepszy, socjalistyczny ustrój. To właśnie ta narracja okazała się stałą cechą wypowiedzi prasowych kreujących recepcję kolejnych Moniuszkowskich dzieł wystawianych w 1954 roku przez artystów bytomskiej sceny operowej. O zachodzącym wówczas procesie redefinicji wytworu kulturowego Stanisława Moniuszki – narodowego twórcy w muzyce polskiej na Stanisława Moniuszkę – prekursora polskiego socjalizmu bardzo wymownie świadczy artykuł tematyczny o charakterze propagandowym *Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR. „Flis” St. Moniuszki – przedzjazdową propozycją repertuarową Państwowej Opery Śląskiej* zamieszczony w „Dzienniku Zachodnim” z 22 lutego 1954 roku. W dokumencie tym zacytowano wypowiedź śpiewaczki Marii Kunińskiej, premierowej odtwórczyni głównej partii kobiecej: „Gdyby nie IX Plenum i II Zjazd Partii, nie byłoby tej dzisiejszej premiery. Bo Opera Śląska pracuje według z góry ustalonego planu repertuarowego. Plan na rok 1954 był bardzo napięty, nie było w nim już miejsca na »Flisa«. Ale potem było Plenum i były tezy o dyskusji przedzjazdowej i było na-

sze zebranie [...]. Na tym zebraniu cały zespół artystyczny [...], chór, cały zespół techniczny (pracownie krawieckie, malarska, tapicerska, oświetlenie) i cała administracja postanowili: »My też! nie tylko górnicy i hutnicy!. My też uczcimy Zjazd. Znajdziemy miejsce, znajdziemy czas, dołożymy się jeszcze bardziej. Wystawimy 'Flisa'!«" (*Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR „Flis” St. Moniuszki – przedzjazdową propozycją repertuarową Państwowej Opery Śląskiej*, „Dziennik Zachodni” 22.02.1954). W dokumencie tym uchwycono atmosferę tamtych czasów – wykonywania działań ponad normę w socjalistycznych zakładach pracy, aby zbudować polskie państwo socjalistyczne – która udzieliła się również pracownikom instytucji kultury. Znamienne, że w wypowiedzi tej za decyzję o ponadplanowym przygotowaniu i wystawieniu Moniuszkowskiego *Flisa* nie jest odpowiedzialna dyrekcja Opery Śląskiej, ale cały ogół jej pracowników. Nasuwa to skojarzenia z peerelowskimi sloganami: „Cały naród buduje Polskę, Cały naród buduje Warszawę”. Ciekawe jest również to, że w wypowiedzi tej wyróżniono grupy zawodowe górników i hutników jako środowiska godne naśladowania przez wszystkich pracowników Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu. Propagandowy charakter, mitologizujący ustrój Polskiej Republiki Ludowej na najlepszy z możliwych dla państwa polskiego, ma również zamieszczona na końcu tego tekstu wypowiedź śpiewaczki: „Bądźmy szczerzy. Kto widział przed wojną w operze robotnika? Jeśli nawet tam się dostał, to patrzono tam na niego jak na intruza. Zresztą gdyby nawet chciał pójść do opery przed wojną w Łodzi albo na Śląsku, to by nie mógł, bo ani w Łodzi, ani na Śląsku nie było takiej placówki kulturalnej” (*Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR „Flis” St. Moniuszki – przedzjazdową propozycją repertuarową Państwowej Opery Śląskiej*, „Dziennik Zachodni” 22.02.1954). Wygląda na to, że zafascynowana ówczesnymi zmianami społecznymi śpiewaczka ignoruje fakt występów artystów Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego na górnośląskim terenie plebiscytowym w 1920 roku, działalność sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach w latach 1922–1932, która w ramach Śląskich Uroczystości Mo-

niuszkowskich zorganizowanych przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w czerwcowe Zielone Świątki 1930 roku wystawiła szereg dzieł scenicznych tego kompozytora, oraz gościnne występy Opery Warszawskiej w Katowicach po zamknięciu tamtejszej sceny operowej. Prawdopodobnie było to celowe, gdyż wypracowana w dwudziestoleciu międzywojennym górnośląska tradycja recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki posługiwała się narracją czyniącą z kompozytora narodowego twórcę w muzyce polskiej i symbol polskości Górnego Śląska, będącą obcą socjalistycznemu dyskursowi.

W 1954 roku Państwowa Opera Śląska wystawiła *Flisa* jeszcze sześciokrotnie (4 marca – Chorzów, 11 marca – Gliwice, 13 czerwca – Łazy koło Zawiercia, 21 czerwca – Katowice, 24 czerwca – Nowy Bytom, 9 października – Chorzów). Oprócz tego 19 czerwca 1954 roku miała miejsce premiera baletu Moniuszkowskiego *Na kwaterniku*, z którym to przedstawieniem bytomscy artyści odwiedzili Nowy Bytom (24 czerwca), Chorzów (9 października), Tarnowskie Góry (17 listopada) i Sosnowiec (20 listopada). Działania te były podyktowane realizacją idei – ogłaszanej przez dyrekcję tej placówki przy okazji premier kolejnych dzieł Moniuszkowskich – posiadania w repertuarze przez Państwową Operę Śląską wszystkich scenicznych utworów Stanisława Moniuszki. Interesujący jest jednak fakt, że w 1954 roku zespół ten w ogóle nie zaprezentował *Halki*. Czyżby druga inscenizacja opery (z 25 stycznia 1947 roku) nie wpisywała się w lansowany na skalę ogólnopolską, a więc docierającą również na Górny Śląsk, do Bytomia, proces redefinicji znaczeń tradycyjnie przypisywanych interesującemu mnie wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – czyniących zeń narodowego twórcę w muzyce polskiej i symbol polskości/symbol polskości Górnego Śląska na pożądaną wówczas narrację przypisującą kompozytorowi rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu? Odpowiedzi na tak postawione pytanie dostarcza kolejna, inscenizacja tej opery, którą placówka ta wystawiła 18 czerwca 1955 roku z okazji jubileuszu swojego dziesięćcia (fotografia 4.).



FOTOGRAFIA 4. Akt I. Scena zaręczyn panicza Janusza i szlachcianki Zofii z trzeciej inscenizacji *Halki* zaprezentowanej po raz pierwszy przez artystów Państwowej Opery Śląskiej 18 czerwca 1955 roku z okazji jubileuszu dziesięciolecia działalności tej placówki

ŹRÓDŁO: Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. Fot. Bronisław Stapiński.

Charakterystyczną cechą wypowiedzi prasowych dotyczących trzeciej z kolei bytomskiej inscenizacji opery *Halka* było łączenie uwypuklania antagonizmu społecznego panującego w feudalnej Polsce pomiędzy szlachtą a warstwą chłopską jako powodu tragicznej śmierci Halki i jej dziecka z nadawaniem temu utworowi scenicznemu znaczeń zgodnych z socjalistyczną doktryną. Z tego powodu dla tekstów kreujących/podtrzymujących obecność opery *Halka* w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej charakterystyczne były treści redefiniujące interesujący mnie wytwór kulturowy na prekursora polskiego socjalizmu. W wypowiedziach prasowych podkreślano konieczność nowego, zgodnego z duchem ówczesnych czasów, odczytania/ujęcia opery, które będzie inne od wypracowanego w dwudzie-

stoleciu międzywojennym narodowo-patriotycznego kanonu recepcji *Halki*. Podkreślano, że reżyser Antoni Majak wzorował się na koncepcji realizatorskiej wielkiego reżysera Leona Schillera, który w swym odkrywczym wystawieniu *Halki* w Poznaniu przywrócił jej głęboki sens społeczny i mocny akcent klasowy (*Jubileuszowa „Halka” Opery Śląskiej*, „Dziennik Zachodni” 18.05.1955). Jednocześnie podkreślano, że: „Stojąc całkowicie po stronie pokrzywdzonego ludu oraz opowiadając się zdecydowanie przeciwko niesprawiedliwemu układowi społecznemu, Moniuszko nie potraktował »Halki« po chłopomańsku. Pasja twórcza i wyraźnie społeczne podejście do swego artystycznego posłannictwa nie przysłoniło mu widoku na pozytywne cechy szlachty polskiej, która jako warstwa uprzywilejowana przez długie stulecia miała dostęp do kultury. Toteż mimo, że muzyka Moniuszki w swoim typie (inwencji) – w melodyce i rytmice – zbliżona jest mocno do muzyki ludowej i z niej pięknie wyrasta, wchłonęła jednakże wiele wartościowych elementów muzyki dworskiej” (DYGACZ, 1955). W tych tekstach Stanisław Moniuszko często ukazywany jest jako społecznik, wychowawca i nade wszystko jako prekursor polskiego socjalizmu. Osobę kompozytora bądź jego twórczość odnoszono do socjalistycznej polskości lub śląskości podporządkowanej tej ideologii. Zaproponowaną przez zespół Państwowej Opery Śląskiej w 1955 roku trzecią z kolei inscenizację pierwszej opery Moniuszki w roku jubileuszowym wykonano jeszcze w Katowicach (21 czerwca) i ponownie w Bytomiu (18 października i 3 listopada), a w ciągu następnych dziesięciu lat oddzielających od siebie trzecią i czwartą inscenizację tego dzieła wystawiono ją 165 razy.

Sezon artystyczny 1955/1956 artyści bytomskiej sceny zainaugurowali wystawieniem *Strasznego Dworu* 10 października, a następnie przedstawienie to powtórzyli pięć dni później. W związku z dużą frekwencją na spektaklach dyrekcja Państwowej Opery Śląskiej sukcesywnie dążyła do urzeczywistnienia konceptu posiadania przez tę instytucję w stałym repertuarze wszystkich scenicznych dzieł kompozytora. W tym duchu należy odczytywać fakt premierowego wykonania *Widm* w wersji koncertowej

28 marca 1956 roku. Oprócz tego w tym samym roku artyści bytomskiego teatru muzycznego trzykrotnie wykonali *Halkę* w Chorzowie (27 stycznia, 31 maja, 5 września), pięciokrotnie w Cieszynie (16–22 lipca) i zwyczajowo operą tą zainaugurowali sezon artystyczny 1956/1957 3 września (*Kalendarium Opery Śląskiej 1945–2000*, [w:] KIJONKA, 2003: 190–191). O ważności Moniuszkowskiej *Halki* dla bytomskiej sceny operowej świadczy fakt świętowania trzysetnego jej wystawienia 4 maja 1957 roku. Oprócz tego 23 czerwca wystawiono ją w Opolu. W kolejnym roku obchodzono na skalę ogólnopolską stulecie warszawskiej premiery *Halki*. Wystawieniem właśnie tej opery zespół bytomskich artystów rozpoczął jubileuszowy rok już 1 stycznia. Tak jak w poprzednich latach wykonano ją również 15 września 1958 roku, aby zainaugurować kolejny sezon artystyczny. Ponadto zaprezentowano ją w Raciborzu (18 września), Cieszynie (19 października) i Gliwicach (27 listopada). Natomiast *Straszny dwór* wykonano w Nowym Bytomiu (4–5 października), Gliwicach (27 listopada) i podczas jubileuszowej uroczystości zorganizowanej z okazji stulecia Kopalni „Orzeł Biały”. W 1959 roku nie eksponowano w jakiś szczególny sposób moniuszkowskiego repertuaru w Państwowej Operze Śląskiej. Niemniej jednak *Halkę* wystawiono w Nowym Bytomiu 7 stycznia i zainaugurowano nią sezon artystyczny 1959/1960 w dniu 3 września. *Straszny dwór* zaprezentowano górnośląskiej publiczności również tylko dwukrotnie: 15 stycznia podczas gościnnych występów w Nowym Bytomiu i 20 czerwca – z okazji jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy artystycznej Czesława Kozaka.

W 1960 roku Państwowa Opera Śląska w Bytomiu rozszerzyła swój moniuszkowski repertuar o *Parię*. Po raz pierwszy utwór ten wykonano 13 lutego w Bytomiu, 27 maja w Chorzowie, a pod koniec roku, 15 grudnia, zaprezentowano go publiczności ostrawskiej. Przygotowanie przez bytomskich artystów ostatniej Moniuszkowskiej opery było komentowane w prasie o zasięgu zarówno regionalnym, jak i ogólnopolskim. W sumie w archiwum tej placówki przechowuje się jedenaście wypowiedzi prasowych na ten temat, z których cztery to recenzje, a siedem – in-

formacje prasowe. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z krótkimi, rzeczowymi tekstami, w których Stanisława Moniuszkę ukazuje się jako kompozytora i sprawozdawczo odnosi do polskości. Natomiast w recenzjach z bytomskiej premiery tej opery opisywano ten utwór sceniczny na tle pozostałej twórczości kompozytora. Domniemywano jednocześnie, że sama decyzja dyrekcji śląskiej placówki operowej o wystawieniu *Parii* na początku 1960 roku była podyktowana chęcią włączenia się tej instytucji w ogólnokrajowe obchody tysiąclecia państwa polskiego. W związku z tym postaci kompozytora przypisywano rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu oraz społecznika. Operę *Paria* porównywano z *Halką*, zaznaczając jednocześnie, że w obydwu operach mamy do czynienia z postępowym, piętnującym antagonizm społeczny librettem, ale „głos protestu w »Halce« mógł obudzić żywszy odruch w społeczeństwie Polskiem i był temu społeczeństwu bliższy, niż głos potępienia na stosunki w dalekich Indiach” (MICHAŁOWSKI, 1960b: 13–14). We fragmentach tych dokumentów postać kompozytora odnoszono do socjalistycznej polskości. Szczególnie interesujące jest jednak to, że oprócz jedynie wówczas słusznej, socjalistycznej narracji, zawarto w nich również treści charakterystyczne dla tradycyjnej górnośląskiej recepcji postaci i twórczości tego kompozytora. Stanisławowi Moniuszce przypisywano rolę narodowego twórcy w muzyce, czemu towarzyszyło odnoszenie jego postaci do polskości i ukazanie tego wytworu kulturowego jako symbolu. Publikowano również treści, w których kompozytora łączono z zachodzącym w dwudziestolecie międzywojennym za sprawą działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych procesem utożsamiania śląskości z polskością i przypominano mitologizację tego wytworu kulturowego na symbol polskości Górnego Śląska. Jednak nie służyło to wprowadzeniu w obieg narracji moniuszkowskiej alternatywnej wobec socjalistycznej, ale było przejawem procesu asymilacji wybranych motywów górnośląskiej tradycji kulturalnej do realizowanej przez państwo polskie ideologii socjalistycznej na płaszczyźnie kulturalnej. Wymownie świadczy o tym fragment jednej z wypowiedzi prasowych: „Śląsk wycho-

wał się na muzyce moniuszkowskiej, posługiwał się nią do zaimplementowania patriotyzmu i swojej polskiej odrębności narodowej. Miarą popularności Moniuszki na Śląsku jest choćby to, że w ubiegłym półwieczu ponad pięćdziesiąt śląskich chórów amatorskich nosiło nazwę »Moniuszko«, »Halka«, »Milda«. W dobie obecnej fakt ten musi mieć swoje społeczne konsekwencje, prowadzące się do obowiązku udostępnienia ludności śląskiej pełnej twórczości Stanisława Moniuszki. Dla Opery Śląskiej była to więc moralna powinność, z której obecnie się wywiązała, w dodatku wykorzystując ku temu dobrą okazję otwarcia uroczystości związanych z tysiącletnią rocznicą państwa polskiego” (DYGACZ, 1960). Znamienne, że wydarzenie artystyczne – przygotowanie i wystawienie ostatniej z Moniuszkowskich oper – ujęto tu jako przejaw włączenia się państwowej instytucji operowej w ogólnokrajowe obchody tysiąclecia istnienia państwa polskiego i wypełnienie przez nią powinności wobec pracującego ludu śląskiego. Oprócz tego w 1960 roku artyści bytomskiej sceny operowej kontynuowali wystawianie *Halki* oraz *Strasznego dworu* i wznowili *Hrabinę*. Opisowi tych dwóch ostatnich oper, a zwłaszcza *Hrabiny*, towarzyszyło przypisywanie kompozytorowi roli społecznej narodowego twórcy w muzyce i wychowawcy polskiego społeczeństwa oraz łączenie jego artystycznej działalności z dbałością o polskość, a procesu recepcji jego dzieł – z mitologizowaniem tego wytworu kulturowego na symbol polskości (MICHAŁOWSKI, 1960a: 24–25). W 1960 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej wystawili *Straszny dwór* m.in. w Katowicach (25 kwietnia), Cieszynie (9 września) i Chorzowie (7 grudnia). *Hrabinę* zaprezentowano w Bytomiu (8 lipca), Katowicach (11 lipca), Gliwicach (16 września) i Chorzowie (5 listopada). *Halkę* zwyczajowo zainaugurowano kolejny sezon artystyczny (1960/1961). Wcześniej wystawiono ją w Oleśnie (19 czerwca), a później dwukrotnie w Dąbrowie Górniczej w związku ze zbieraniem funduszy na odbudowę Warszawy (15 października).

W 1961 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej rzadziej wystawiali moniuszkowski repertuar. Trzykrotnie wykonano *Halke* (11 stycznia – Chorzów, 30 czerwca – Bytom, 8 września – Gli-

wice), dwukrotnie *Hrabinę* (28 września – Bytom, 7–8 października – Poznań, I Festiwal Oper i Baletów Polskich) i jednokrotnie, w związku z inauguracją kolejnego sezonu artystycznego (1961/1962) – *Straszny dwór*. Dużo częściej sceniczne dzieła Moniuszkowskie mieszkańcy Górnego Śląska mogli podziwiać w 1962 roku. *Halkę* wykonano kilkakrotnie (20 stycznia, 6 lutego – Bytom, 6 września – Nowy Bytom, 11 października – Dąbrowa Górnicza, 29 października – Katowice, 19 listopada – Zabrze). *Hrabinę* wystawiono jednokrotnie 15 marca w Zabrzu.

W dniu 24 listopada 1962 roku zaprezentowano kolejną inscenizację *Straszego dworu*. Osobisty stosunek do tej opery przedstawiła Teresa Czarnik z „Życia Bytomskiego” – uczestniczka wszystkich trzech premierowych inscenizacji *Straszego dworu* na bytomskiej scenie operowej: „Ta najbardziej polska ze wszystkich opera Stanisława Moniuszki urzekła mnie zawsze urokiem muzycznych opowieści o patriotyzmie i dzielności, o honorze i szlachetności, o miłości do rodzinnego domu i dobrych, narodowych obyczajach. [...] Brzmia w niej przecież nuty tak bardzo narodowe, dźwięki pieśni rycerskich, z którymi Polacy od wielu wieków szli bić się o naszą i innych wolność, słyszeć rozlewność i tklivość słowiańskiej muzyki ludowej”. Autorka przypominała, że kompozytor pisał tę operę ku pockrzepieniu serc rodaków gnębionych bezwzględna polityką unifikacyjną caratu. W wypowiedzi tej powrócono do tradycyjnej narracji moniuszkowskiej, w której kompozytorowi przypisuje się pełnienie za życia roli społecznej narodowego twórcy w muzyce, a recepcję jego dzieł wiąże się z obcowaniem z symbolem polskości.

Szczególnie interesujące jest jednak to, że w wypowiedziach prasowych dotyczących trzeciej bytomskiej inscenizacji *Straszego dworu* zestawiano to komiczne dzieło z tragiczną w swej wymowie *Halką*, po to, aby podkreślić, jaką funkcję pełni recepcja moniuszkowskich dzieł przez obywateli państwa polskiego: „»Halka« prezentuje życie i kulturę polskiej wsi pańszczyźnianej wraz z jej konfliktami społecznymi, natomiast »Straszny Dwór« ukazuje najlepsze polskie cechy, a głównie patriotyzm, dobre

obyczaje i tradycje kulturalne szlacheckiego dworu. Tragedia z komedią uzupełniają się wzajemnie, dając w sumie niezwykle wyrazisty i piękny obraz naszej przeszłości. Od chwili prapremiery obydwie arcydzieła spełniają ważną rolę wychowawczą w polskim społeczeństwie – wpajają umiłowanie ziemi ojczystej i uczą cenić rodzime dziedzictwo kulturalne. Dlatego też należą do żelaznego repertuaru każdego niemal teatru operowego w Polsce” (DYGACZ, 1963). Kompozytor w wypowiedzi tej został ukazany w roli narodowego twórcy w muzyce polskiej oraz wychowawcy polskiego społeczeństwa. Jednak w dalszej części tej wypowiedzi autor sięgnął po pojęcia ze słownika socjalistycznej nowomowy, po to, by przekonywać odbiorców, że decyzja dyirekcji Państwowej Opery Śląskiej o wznowieniu tej opery nie była podyktowana jej walorami artystycznymi, ale wynikała ze zgłaszanego przez społeczeństwo śląskie zapotrzebowania społecznego. W 1963 roku dzieło to zaprezentowano m.in. w Zabrzu (10–11 kwietnia), Chorzowie (31 października), Gliwicach (24 września, 3 i 24 października), Katowicach (23 września) i Cieszynie (3 i 8 października). Należy tu również nadmienić, że 13 listopada 1963 roku w Bytomiu zorganizowano setne wystawienie Moniuszkowskiej *Hrabiny* i kontynuowano wykonywanie *Halki*, którą 2 września 1963 roku tradycyjnie zapoczątkowano następny sezon operowy.

W 1964 roku *Halkę* wystawiono w Chorzowie (15 marca) i Cieszynie (30 maja), natomiast *Straszny dwór* zaprezentowano w Bytomiu (23 lutego), Rydułtowach (Międzynarodowe Dni Teatru, III Spotkanie z publicznością – 11 kwietnia), Chorzowie (8 kwietnia) i Łaziskach Średnich (1 października). W ramach obchodów Dni Bytomia i dwudziestolecia PRL-u (10–14 czerwca 1964 roku) wykonano dwukrotnie *Halkę* oraz *Straszny Dwór* i jednokrotnie *Parię* oraz *Hrabinę*. Były to wydarzenia, w ramach których czynność artystyczną wprzęgnięto w wyznaczone socjalistyczną ideologią ramy czynności społecznej, której celem było umacnianie procesu kształtowania socjalistycznej osobowości wśród obywateli państwa polskiego, w tym wśród rodowitych Górnoślązaków.

W latach 1953/1954–1964/1965 w kreowanej przez działalność Państwowej Opery Śląskiej i opisującą ją prasę górnśląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej ścierały się dwie narracje. Jedna z nich podtrzymywała tradycyjny górnśląski kanon recepcji dzieł Moniuszkowskich, a w ramach drugiej podjęto próbę redefinicji wytworu kulturowego – postaci Stanisława Moniuszki – na prekursora polskiego socjalizmu.

3.4. Powrót do górnśląskiej tradycji recepcji postaci i dzieł Stanisława Moniuszki za sprawą jubileuszowych obchodów działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu

Najważniejsze opery Moniuszkowskie, *Halka* i *Straszny dwór*, trwale utrzymywały się w repertuarze Opery Śląskiej. Od 1965 roku praktykowano przygotowywanie nowych inscenizacji *Halki*, aby uczcić kolejne dziesięciolecie działalności tej placówki. Opera *Straszny dwór* nie była tak systematycznie wystawiana, ale każda nowa jej inscenizacja stawała się ważnym wydarzeniem artystycznym, obszernie komentowanym przez prasę.

W 1965 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej z moniuszkowskiego repertuaru wystawiali przede wszystkim *Straszny dwór* i *Halkę*. Pierwszą z tych oper prezentowano m.in. w Katowicach (25 stycznia i 7 kwietnia), Rybniku (25 marca), Chorzowie (21 października), wraz *Parią* w Kudowie-Zdroju w trakcie VII Festiwalu Moniuszkowskiego (17–19 lipca) oraz Cieszynie (4 grudnia). Oprócz tego wystawiono ją wraz z *Hrabiną* i *Parią* w dniach 19–23 listopada w ramach ogólnopolskich obchodów dwustulecia Sceny Narodowej. Jednak specyfikę ówczesnego procesu recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki na Górnym Śląsku naznaczyła nowa odsłona *Halki*. Czwartą z kolei inscenizację tej opery zaprezentowano po raz pierwszy w bytomskim gmachu przy ulicy Stanisława Moniuszki 16 czerwca 1965 roku. Obchodzono wtedy jubileusz dwudziestolecia działalności Opery Śląskiej. Z przedstawieniem tym odwiedzano m.in. Chorzów (12–13 lipca), Gliwice (26–27 lipca) i Rybnik (4 września). *Halkę* zainaugurowano również sezon artystyczny 1965/1966 (3 września).

W trakcie dziesięciu lat dzielących prezentację czwartej i piątej inscenizacji tego dzieła przez bytomskich artystów wystawiono je 153 razy. Charakterystyczną cechą wypowiedzi prasowych dotyczących czwartej bytomskiej inscenizacji *Halki* jest dominacja treści mitologizujących Stanisława Moniuszkę na symbol polskości Górnego Śląska. Towarzyszyło temu podkreślanie roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej, jaką za życia pełnił kompozytor, oraz naddawanie narodowo-patriotycznych treści wykonywaniu *Halki* na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska.

W ciekawy sposób we fragmentach o charakterze wspomnieniowym mitologizowano pierwszą powojenną premierę opery z 14 czerwca 1945 roku. Podkreślano wielkość tego wydarzenia jako potężnej manifestacji wolności, polskości i patriotyzmu. Odnotowano, że na widowni obecni byli powstańcy śląscy w mundurach, bojownicy o polskość Śląska oraz mieszkańcy tego regionu z dziada pradziada, jak i przybysze, a wszystkich ich łączyło jednakowe pragnienie polskiego słowa i polskiej sztuki, czego wyrazem były ukradkiem ocierane łzy w czasie spektaklu i gorące owacje po jego zakończeniu. Pierwszą operę Stanisława Moniuszki, ze względu na legendę, którą owiane są początki działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu, nie tylko określano jako utwór o symbolicznym znaczeniu dla tej placówki, ale sam fakt częstszego jej wykonywania niż innych dzieł scenicznych polskich, zagranicznych i śląskich kompozytorów wpisano w tradycję kultu Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska, który w dwudziestolecie międzywojennym był realizowany przez działaczy Związku Śląskich Kół Śpiewających. Przypomniano, że przed II wojną światową 44 zrzeszone w tym stowarzyszeniu amatorskie chóry nosiły nazwę Moniuszko (23) lub Halka (21). Kreśleniu sylwetki kompozytora ukazującej go w roli społecznej narodowego twórcy w muzyce polskiej towarzyszyło nadawanie takich treści, które sprzyjały upowszechnianiu relacji etnicznej utożsamiającej śląskość z polskością (DYGACZ, 1965). Wymownym przykładem takiego zabiegu było mitologizujące opisanie zorganizowanego przez Adama

Didura i skoncentrowaną wokół jego osoby grupę lwowskich artystów wystawienia *Halki* 14 czerwca 1945 roku, w którym podkreślano, że przygotowanie tego przedstawienia miało charakter społecznikowski: „Nikt nie narzekał. Pracowało się od rana do późnej nocy za miskę stołówkowej stawy czy nieregularnie wypłacane grosiki. Któż by zresztą myślał o tak przyziemnych sprawach, jak wynagrodzenie! Robiło się przecież własny, polski teatr, wystawiało prawdziwe opery, żyło się sztuką i dla sztuki” (KORECKI, 1965). Samej operze przypisywano nieśmiertelność i podkreślano, że jest to utwór symboliczny dla Państwowej Opery Śląskiej, gdyż dopiero oddźwięk, z jakim spotkało się jej pierwsze wystawienie po II wojnie światowej, spowodował, że placówka ta formalnie zaczęła istnieć. Recepcja pierwszej inscenizacji *Halki* zorganizowanej przez artystów Opery Śląskiej przyczyniła się do uzyskania przez tych entuzjastów sztuki muzycznej i teatru polskiego formalnej zgody władz centralnych na utworzenie Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu. Zmitologizowane początki działalności sceny operowej na Śląsku od obchodów dwudziestolecia tej instytucji zaczęto rozpowszechniać w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej poprzez wydawanie jubileuszowych folderów, publikacji książkowych, programów i plakatów oraz poprzez wypowiedzi prasowe dotyczące moniuszkowskiego repertuaru tej placówki.

W 1966 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej z moniuszkowskiego repertuaru wykonywali przede wszystkim *Halkę* i *Straszny dwór*. Obie opery wraz z *Parią* zaprezentowano podczas VIII Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie-Zdroju (10–12 lipca). *Halkę* wystawiono w Katowicach (5–6 września), Gliwicach (22–23 września) oraz w Chorzowie w ramach Kongresu Kultury Polskiej (6 października). *Straszny Dwór* zaprezentowano natomiast w Częstochowie (15 stycznia), Zabrze (29 stycznia), Bytomiu (13 lutego), Rybniku (18 czerwca) oraz w związku z Kongresem Kultury Polskiej – w Katowicach (3 i 4 października) i Bytomiu (8 października). Podobnie jak w poprzednim roku spektakle te przyczyniały się do utrwalania w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej takiej narracji moniuszkowskiej, w ra-

mach której interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonował jako symbol polskości bądź symbol polskości Górnego Śląska.

Moniuszkowski repertuar rzadziej prezentowano górnośląskiej publiczności w 1967 roku. *Straszny dwór* wystawiono m.in. w Rybniku (13 maja) i Bytomiu (10 czerwca). Ponadto dziełem tym zainaugurowano 3 września 1967 roku sezon koncertowy 1967/1968. *Halkę* zaprezentowano 14 września w Chorzowie. Również w następnym roku Państwowa Opera Śląska miała w repertuarze te dwie najbardziej znane opery Stanisława Moniuszki i wystawiała je z podobną częstotliwością. *Straszny dwór* wykonano w Rybniku (8 maja), w Bytomiu jako dzieło inauguracyjne kolejnego sezonu artystycznego (4 września) i w Gliwicach (23 listopada), a *Halkę* dwukrotnie wystawiono w Katowicach (11–12 marca).

W dniu 5 maja 1969 roku w skali krajowej obchodzono sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin Stanisława Moniuszki. W związku z tym zwiększono częstotliwości wykonywania scenicznych dzieł kompozytora przez Operę Śląską. Dziesięciokrotnie wystawiono *Straszny dwór* w różnych miastach Górnego Śląska, w tym 3 września w Bytomiu jako dzieło inauguracyjne sezonu artystycznego 1969/1970. Warto zwrócić uwagę, że *Halkę* wystawiono w Katowicach 5 maja 1969 roku, dokładnie w dzień urodzin kompozytora. Te wydarzenia artystyczne sprzyjały umacnianiu obecności w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej takiej narracji moniuszkowskiej, w której zgodnie z wypracowaną w okresie zaborów praktyką kompozytora mitologizowano na symbol polskości.

W 1970 roku obchodzono jubileusz dwudziestopięciolecia Państwowej Opery Śląskiej. Z tej okazji wydano publikację pod redakcją Tadeusza Kijonki, w której podkreślano, że zainicjowane przez Adama Didura wystawienie *Halki* 14 czerwca 1945 roku było pierwszym i najważniejszym krokiem do stworzenia tej placówki kulturalnej. Zaznaczono, że instytucja ta dociera ze swoimi przedstawieniami do takich miast, jak: Dąbrowa Górnicza, Częstochowa, Rybnik, Bytom, Zabrze i Cieszyn. W wypowiedzi odredakcyjnej przypomniano działalność w gmachu

bytomskiego teatru niemieckiej instytucji kulturalnej, która docierała ze swoimi przedstawieniami również do proniemieckiej ludności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska znajdującego się na terytorium II Rzeczypospolitej Polskiej, i fakt utrudniania przez władze niemieckie wystawiania tego typu przedstawień dla propolskich Górnślązaków z Republiki Weimarskiej, późniejszej III Rzeszy, organizowanych przez artystów Teatru Polskiego w Katowicach.

W 1946 roku Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu włączyła do swojego repertuaru *Straszny dwór*. Propolski i patriotyczny charakter wystawianych przez nią spektakli powodował, że: „Po pierwszym roku swego istnienia Opera Śląska stała się placówką artystyczną znaną w całej Polsce. Nie tylko jednak przez swój rozgłos i sławę – ludzie wtedy przyjeżdżali na przedstawienia z dalekich stron, a o bilety toczono wówczas formalne boje – ale i przez to, że Opera Śląska docierała, zwłaszcza w okresie wakacyjnym, również do innych miast polski” (SURÓWKA, 1970: 12–13). Podkreślano, że w pierwszych sezonach swojego istnienia placówka ta wykonywała przede wszystkim dzieła polskie. Wśród nich szczególne miejsce zajmowały opery Moniuszkowskie, należące do kanonu polskiej kultury narodowej, z którymi kontakt mógł pobudzać w odbiorcach proces budowania ich polskiej tożsamości kulturowej: „Opera rozpoczęła swą działalność, a raczej w ogóle swoje istnienie od moniuszkowskiej »Halki« nie tylko dlatego, żeby ten początek uświetniło arcydzieło naszej muzyki narodowej, lecz także, żeby zaznaczyć, iż repertuar polski będzie stanowił, o ile możliwości, poważną część działalności artystycznej” (SURÓWKA, 1970: 14). W tym duchu komentowano fakt realizowania przez tę instytucję w kolejnych latach jej działalności idei udostępnienia społeczeństwu śląskiemu wszystkich scenicznych utworów Stanisława Moniuszki. Jednocześnie zaznaczono, że artyści bytomskiej sceny operowej wykonywali również dzieła zagranicznych twórców.

W roku jubileuszu półwiecza bytomskiej sceny operowej jej artyści również wystawiali *Halke* i *Straszny dwór*. Pierwszą operę Moniuszkowską zaprezentowano m.in. w Bytomiu (4 stycznia,

2 lutego i 13 grudnia), Cieszynie (30 kwietnia) i Rybniku (10 września). *Straszny dwór* wystawiono w Bytomiu pod koniec stycznia oraz podczas inauguracji sezonu artystycznego 1970/1971 (3 września). Operę tę zaprezentowano na katowickiej scenie Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego (28 września). W 1971 roku artyści Państwowej Opery Śląskiej wykonywali te dwie najpopularniejsze opery Moniuszki w Bytomiu i odwiedzili z nimi m.in. Katowice, Chorzów, Zabrze, Cieszyn, Rybnik, Tarnowskie Góry i Trzciniec.

W 1972 roku na skalę krajową obchodzono stulecie śmierci Stanisława Moniuszki. W związku z tym dyrekcja Państwowej Opery Śląskiej postanowiła włączyć do repertuaru tej placówki *Verbum nobile*. Premiera tej opery miała miejsce w Bytomiu 4 czerwca. Następnie wystawiono ją w Gliwicach (9 czerwca), Tychach (21 czerwca), Raciborzu (7 września), Dąbrowie Górniczej (12 września i 12 października). Inne instytucje kultury działające na Górnym Śląsku także zorganizowały różne moniuszkowskie przedsięwzięcia. Tak donosił o tym jeden z tytułów prasowych: „Z okazji zbliżającej się setnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki gliwickie Muzeum przygotowało wielką wystawę poświęconą życiu i twórczości kompozytora – twórcy polskiej opery narodowej. [...] W dniu otwarcia 13.05.1972 roku odbył się koncert moniuszkowski w wykonaniu chóru gliwickiej Szkoły Muzycznej oraz solistów Opery Śląskiej. Jednocześnie w każdą niedzielę maja przed południem w ogrodzie za budynkiem muzealnym odbywały się koncerty – poranki moniuszkowskie. Również z okazji rocznicy moniuszkowskiej Opera Śląska wystawia jako pozycję ponadplanową operę Moniuszki »Verbum Nobile«. Premiera jej odbędzie się w dniu 4.06.1972. Spektakl reżyseruje Tadeusz Święchowicz, scenografia Tadeusz Gryglewski, kierownictwo muzyczne Antoniego Dudy” (*Z okazji zbliżającej się setnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki*, [w:] *Z muzyki*, „Poglądy” 1972, nr 11). Uroczystości te były okazją do rozpowszechniania w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracji moniuszkowskiej, w której kompozytora kojarzono z polskością i przypisywano mu rolę społeczną na-

rodowego twórcy w muzyce. Analogiczną funkcję społeczną pełniło wykonywanie moniuszkowskiego repertuaru przez artystów Państwowej Opery Śląskiej podczas gościnnych występów w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej w Ostrawie i Trzyńcu w latach 1973–1974.

Moniuszkowski repertuar Państwowej Opery Śląskiej z 1975 roku obejmował *Halkę* i *Straszny dwór*. Z obydwoma dziełami bytomscy artyści dotarli do Opolą (12–13 lutego – *Straszny dwór*, 18 grudnia – *Halka*). Ponadto *Straszny dwór* wykonano w Ostrawie (21 marca).

Halkę zaprezentowano 14 czerwca podczas uroczystości jubileuszu trzydziestolecia tej instytucji kultury i 8 września jako przedstawienie inauguracyjne kolejnego sezonu artystycznego. Wystawienie piątej inscenizacji *Halki* przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu miało miejsce dokładnie w trzydziestą rocznicę przedstawienia inauguracyjnego działalności tej placówki.

Ten jubileusz był częściej komentowany w prasie śląskiej w porównaniu z uroczystościami zorganizowanymi z okazji poprzednich jubileuszy bytomskiego teatru muzycznego. Podkreślano, że przygotowywanie co dziesięć lat nowej inscenizacji dzieła Stanisława Moniuszki, którego pierwsza powojenna premiera zapoczątkowała działalność placówki operowej, stało się tradycją (*Uroczysta premiera „Halki”*. *Trzydziestolecie Opery Śląskiej*, „Dziennik Zachodni” 1975, nr 135). Wszystkie przeanalizowane informacje prasowe z tego okresu nie mitologizowały postaci kompozytora ani jego dzieła na symbol polskości Górnego Śląska. W recenzjach przypomniano, że podczas premiery czteroaktowej wersji *Halki* w Warszawie w 1858 roku, która przyniosła Moniuszce miano twórcy polskiej opery narodowej, na słuchaczach silne wrażenie wywierał nie tylko artyzm dzieła, ale również jego treści społeczne: moralna krzywda dziewczyny z ludu wyrządzona jej przez przedstawiciela warstwy uprzywilejowanej i bezkarnie wykorzystującej to uprzywilejowanie (KARKOSZKA, 1975: 3). Jest to ciekawy przykład nadawania znaczeń pierwszej operze Moniuszkowskiej, gdyż zgodnie z informacjami zawartymi w listach kompozytora i XIX-wiecznych recenzjach (zob. T. 1, s. 71–83) opera ta

w swojej pierwotnej dwuaktowej wersji powodowała ostry wydzźwięk społeczny, a rozszerzenie partytury do czterech aktów wiązało się ze zmianą charakteru jej wymowy ze społecznego na narodowy. Sytuację sprzed ponad stu lat przeciwstawiano ówczesnemu stanowi rzeczy – Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w ramach której dawne układy społeczne przeszły do historii. Chwalono piątą inscenizację *Halki* prezentowaną przez zespół Opery Śląskiej w Bytomiu za uwypuklenie dramatu głównych bohaterów bez mocnego akcentowania antagonizmu społecznego, który go spowodował. W recenzjach dominowały treści składające się na rzeczową analizę bytomskiego przedstawienia. Natomiast dla artykułów tematycznych charakterystyczne było występowanie treści ukazujących Stanisława Moniuszkę jako narodowego twórcę w muzyce polskiej, a jego operę mitologizujących na symbol polskości Górnego Śląska (WYBRANIEC, 1975). W okresie dziesięciu lat dzielących kolejne jubileuszowe rocznice (trzydziesto- i czterdziestolecia) istnienia Państwowej Opery Śląskiej *Halkę* w reżyserii i inscenizacji Marii Fołtyn wykonano 161 razy, głównie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska.

W 1976 roku artyści bytomskiej sceny operowej świętowali pięćsetne przedstawienie *Straszego dworu* (6 czerwca) i sześćsetny spektakl *Halki* (24 października). Oprócz tego obie te opery zaprezentowano podczas gościnnych występów w Opolu: *Halkę* – 2 października, *Straszny dwór* – 2 grudnia, w Chorzowie: *Halkę* – 5 lutego i w Zabrze: *Straszny dwór* – 9 września. W kolejnym roku z moniuszkowskiego repertuaru Państwowa Opera Śląska wystawiła tylko *Halkę*: 26 stycznia w Zabrze i 1 lipca w Kudowie-Zdroju w ramach Festiwalu Moniuszkowskiego. Jednak już w 1978 roku bytomscy artyści częściej sięgali po opery tego kompozytora. *Halkę* wykonano w Chorzowie (21 stycznia), Bielsku-Białej (1–2 lutego), Bytomiu (25 lutego) i Zabrze (13 października) i zainaugurowano nią kolejny sezon artystyczny (21 sierpnia 1978 roku). Fragmenty tej opery oraz *Straszego dworu* zaprezentowano podczas Koncertu Galowego z okazji Gwarków w Tarnowskich Górach (2 września). W całości *Straszny dwór* wystawiono w Chorzowie (19 września).

Warto zaznaczyć, że 11 listopada 1978 roku zorganizowano w Państwowej Operze Śląskiej w Bytomiu uroczysty koncert z okazji sześćdziesiątej rocznicy odzyskania niepodległości. Podczas tego wydarzenia artystycznego za pulpitem dyrygenckim stanął Antoni Duda. Śpiewacy wykonali wtedy m.in. arie ze *Strasznego dworu*, *Halki*, *Hrabiny* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki. W 1979 roku instytucja ta wykonywała w całości tylko dwa najpopularniejsze i symbolicznie dopełniające się (na zasadzie opera seria – opera buffo) sceniczne utwory tego kompozytora. W dniu 28 kwietnia *Halkę* wystawiono w Opolu, aby upamiętnić pięćdziesiątą rocznicę pobicia katowickich artystów goszczących w 1929 roku z przedstawieniem tej opery po niemieckiej stronie historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. To przedsięwzięcie artystyczne, oprócz funkcji estetycznej, pełniło również funkcję społeczną poprzez przypominanie czasów, gdy obcowanie z dziełami narodowego twórcy w muzyce polskiej było równoznaczne z kontaktem z symbolem polskości Górnego Śląska i wywoływało antagonizm polsko-niemiecki. Oprócz tego *Halką* zainaugurowano w Bytomiu sezon artystyczny 1979/1980 (3 września).

Z przeglądu wystawień oper Moniuszkowskich i ich recepcji w drugiej połowie istnienia Polski Ludowej wynika, że w tym czasie powrócono do wypracowanej w dwudziestoleciu międzywojennym górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Ponadto należy zwrócić uwagę na kreowanie założycielskiego mitu Opery Śląskiej, rozumianej jako realizacja idei integracji przez śpiew i muzykę śląskości z polskością, poprzez przytaczanie legendy wystawienia „śląskiej *Halki*” zarówno w jej pierwszej (z 14 lipca 1920 roku), jak i drugiej odsłonie (z 14 czerwca 1945 roku) w Katowicach, które wyprzedziło formalne ukonstytuowanie się instytucji operowej w tym regionie.

Wystawianie Moniuszkowskich dzieł scenicznych przez artystów Państwowej Opery Śląskiej nie tylko przyczyniało się do ugruntowywania procesu kształtowania polskiej tożsamości narodowej wśród autochtonicznych mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, ale również stanowi-

ło okazję do wznowienia ogólnokrajowej dyskusji o rozumieniu polskiego patriotyzmu. Świadcząca o tym narracja była publikowana w prasie o zasięgu regionalnym i krajowym po zaprezentowaniu na bytomskiej scenie operowej czwartej inscenizacji *Strasznego dworu* 26 maja 1979 roku (fotografie 5. i 6.), której katowicka premiera odbyła się 3 grudnia tego samego roku.



FOTOGRAFIA 5. Premiera czwartej inscenizacji opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki w Państwowej Operze Śląskiej 26 maja 1979 roku. Akt I, odsłona I, Prolog, scena w obozie żołnierskim. Dwaj bracia, Stefan i Zbigniew, składają „kawalerskie śluby” – postanawiają nie żenić się, aby w razie nowej potrzeby w każdej chwili być w gotowości na wezwanie Ojczyzny

ŹRÓDŁO: Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

W recenzjach z premiery czwartej bytomskiej inscenizacji *Strasznego dworu* emocjonalnie reagowano na zamysł przeniesienia jej akcji w dobę powstania styczniowego (1863 rok). Zabieg ten uznano za śmiały i doszukiwano się w nim nawiązań do ob-



FOTOGRAFIA 6. Premiera czwartej inscenizacji opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki w Państwowej Operze Śląskiej 26 maja 1979. Akt II, chór zebranych przy kominku dziewcząt śpiewa *Spod igieł kwiaty rosną*

ŹRÓDŁO: Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

razów Grottgera, zwłaszcza jeśli chodzi o pierwszą scenę prologu – przysięgę pozostania w bezzennym stanie, aby w razie potrzeby oddać życie za ojczyznę, którą szlachcice Zbigniew i Stefan składają w obozie rycerskim, bądź o jedną ze scen z II aktu, w której sielską atmosferę starego szlacheckiego dworu w Kalinowie, gdzie zebrane przy kominku dziewczęta, wśród nich córki Miecznika Hanna i Jadwiga, śpiewające chórem *Spod igieł kwiaty rosną*, skontrastowano z czarnymi sukniami dziewcząt, symbolizującymi żałobę narodową noszoną przez Polki po upadku powstania styczniowego (KAŃSKI, 1979b). Recenzenci pisali, że poczyniony przez reżysera, scenografa i kostiumologa zabieg interpretacyjny nie mieści się w tradycyjnym kanonie recepcji tego dzieła. Wymownie świadczy o tym fragment wypowiedzi

prasowej: „Nie obyło się bez wątpliwości w czasie oglądania najnowszej premiery »Strasznego dworu« w Operze Śląskiej. Oto najlżejsze dzieło polskiej historii operowej, powstałe wprawdzie w czasach dla kraju ciężkich, ale przecież »ku pokrzepieniu serc«, przypomina w jednej części realizacji żałobną stypę powstańczą, w końcówce zaś staje się jakby karnawałem w Rio de Janerio [...]» (WYBRANIEC, 1979). Jednocześnie podnoszono, że „»Straszy Dwór«, stanowiący jedną z najcenniejszych pozycji XIX-wiecznego teatru muzycznego, urasta do symbolu polskości: do tego, co się śniło i marzyło, co wyzwało radość serca przygnębionych po upadku powstania styczniowego. Moniuszko dla podniesienia ducha w narodzie, dla owego »pokrzepienia serc« – skomponował ten utwór dźwięczący polską pieśnią, tanecznymi rytmami, tętnący praojcowskim łańcem. Ileż w nim atmosfery i ciepła szlacheckiego dworu: ileż w nim rodzinnego folkloru i potężnego ładunku patriotyzmu» (PRYNDA, 1979).

We wszystkich przeanalizowanych przeze mnie wypowiedziach prasowych dotyczących czwartej inscenizacji *Strasznego dworu* Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu przypominano, że opera ta była odbierana jako symbol polskości już w trakcie jej warszawskiej prapremiery w 1865 roku. Z jednej strony wiązało się to z podkreśleniem, że zajmuje ona ważne, znaczące miejsce w kanonie polskiej kultury narodowej, a obcowanie z nią może przyczyniać się do budowania i umacniania polskości wśród odbiorców. Reakcja na przekształcenie pierwowzoru opery wskazuje na fakt funkcjonowania *Strasznego dworu* jako symbolu polskości w ramach polskiej i realizowanej na obszarze państwa polskiego górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Przekształcanie tego typu wytworów kulturowych zazwyczaj odruchowo przyjmowane jest przez ich odbiorców jako zaskakujący eksperyment. W ten sposób inscenizację tę odebrał również Józef Kański, recenzent „Ruchu Muzycznego” (1979a: 5–6). Z drugiej strony ujmowanie *Strasznego dworu* tylko jako tryskającej radością wypowiedzi artystycznej „ku pokrzepieniu serc” jest niepełne. Pomija się tu cały patriotyczny dramatyzm, którym wypełniona jest aria Miecznika *Kto z mych córek rękę*

której... z frazą *za ojczyznę oddać krew*, a przede wszystkim dobitną wymowę *Arii z kurantem*. Dlatego też późniejsze wypowiedzi prasowe dotyczące czwartej bytomskiej inscenizacji *Straszne go dworu* podkreślały patriotyczną wymowę tego przedstawienia. Recepcja tego utworu muzycznego przyczyniała się do rozpowszechniania wśród mieszkańców włączonego do państwa polskiego historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska procesu umacniania w nich polskiej tożsamości kulturowej.

W 1980 roku obchodzono trzydziestopięciolecie działalności artystycznej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu. Na jubileuszowym koncercie (21 czerwca) nie wykonywano jednak moniuszkowskiego repertuaru, podobnie podczas koncertu inauguracyjnego kolejny sezon operowy (1980/1981) – 23 sierpnia. W roku tym *Straszny dwór* wystawiono m.in. w Zabrze (30 stycznia), a *Halkę* – w Dąbrowie Górniczej (10 stycznia) i Zabrze (15 maja). W latach 1981–1984 w repertuarze realizowanym przez tę instytucję znalazły się tylko dwie z Moniuszkowskich oper. *Halkę* i *Straszny dwór* wykonywano zarówno w pobliskich miastach górnśląskich, jak i podczas gościnnych występów w Nysie (7–8 marca 1981 – *Straszny dwór*, 2–3 maja 1981 – *Halka*) i Częstochowie (25–26 kwietnia 1981 – *Straszny dwór*). W dniu 14 grudnia 1981 roku odwołano wszystkie spektakle w związku z wprowadzeniem stanu wojennego w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Zawieszenie działalności artystycznej przez bytomską scenę operową trwało do dnia 8 stycznia 1982 roku. *Halkę* wznowiono jednak dopiero 17 marca. W roku tym w Bytomiu wystawiono ją jeszcze kilkakrotnie, także 9 września, gdy inaugurowano kolejny sezon koncertowy. Natomiast *Straszny dwór* zaprezentowano 9 maja podczas gościnnej wizyty w Cieszynie i 21 września w Bytomiu. W 1983 roku w Cieszynie zorganizowano jubileuszowe przedstawienie *Halki* w sześćdziesiątą rocznicę jej pierwszego zaprezentowania mieszkańcom tego miasta. Oprócz tego bytomscy artyści pierwszą operę Moniuszkowską wystawili w Opolu (9 czerwca) i kilkakrotnie w Katowicach oraz Bytomiu. W siedzibie Państwowej Opery Śląskiej świętowano sześćsetne przedstawienie *Straszne go dworu* (22 stycznia 1983 roku). W 1984 roku

miało miejsce tylko jednokrotne wystawienie tego dzieła – 12 stycznia w Zabrze. Oprócz tego ośmiokrotnie zaprezentowano *Halkę*: sześciokrotnie w Bytomiu i dwukrotnie w Katowicach. Kontrasty charakterystyczne dla polskiego patriotyzmu, które uwypuklono w czwartej inscenizacji *Strasznego dworu*, wydają się korelować z atmosferą naznaczoną pamięcią tragicznych zająć w Kopalni „Wujek” i wprowadzenia stanu wojennego. Polsko-górnośląska pamięć społeczna tego regionu poszerzyła się o kolejne wydarzenie historyczne powodujące potrzebę symbolicznego zainicjowania żałoby narodowej.

W dniu 14 czerwca 1985 roku odbyła się w Bytomiu premiera szóstej inscenizacji *Halki*. Przedstawieniem tym zainaugurowano również sezon artystyczny 1985/1986 (14 września 1985 roku). Reżyserii pierwszej Moniuszkowskiej opery podjęła się Maria Fołtyn. Wraz z choreografem Henrykiem Konwińskim i scenografem Wiesławem Lange stworzyli oni całkiem nowe ujęcie tego dzieła, dalekie od tradycyjnego, barwnego folklorystycznego obrazu Adama Kiliana – scenografa piątej premierowej inscenizacji premiery *Halki* wykonanej dziesięć lat wcześniej na bytomskiej scenie operowej (1975). Reżyserka w wywiadzie programowym podkreślała: „Żyjemy w innym czasie i w innej Polsce. Mamy inne udręki i inne problemy [...]”¹. Sądzę, że rozpowszechnianie tego typu osobistej refleksji w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej 1985 roku można interpretować jako przejaw artystycznego apelu o niezacieranie martyrologicznego wymiaru grudniowej pacyfikacji Kopalni „Wujek” z 1981 roku i wprowadzenia stanu wojennego. Oczywiście w materiałach promujących szóstą inscenizację *Halki*, które rozpowszechniano oficjalną drogą, nie zawarto narracji dosłownie przywołującej tamte wydarzenia, ale szósta bytomska odsłona *Halki* zawierała

¹ Nie ma jednej „Halki”. Z Marią Fołtyn rozmawia Tadeusz Kijonka. Wywiad zamieszczony w programie szóstej inscenizacji *Halki* Stanisława Moniuszki wystawionej przez artystów Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu 14 czerwca 1985 roku z okazji jubileuszu czterdziestolecia tej instytucji, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2014_11/64198/halka___s___moniuszko___opera_slaska___bytom_1985.pdf [dostęp: 10.11.2017].

motywy, których recepcja mogła przyczynić się do przywracania intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej tradycyjnej polskości, której specyfikę wyznacza tragizm bohaterów narodowych. Nałożenie na siebie dwóch obrazów w IV akcie: spowodowanego rozpaczą obłędu Halki, który popchnie ją najpierw do chęci zemsty – zabójstwa poprzez podpalenie kościoła, a później do samobójstwa, oraz obrazu odświętnych ról społecznych pełnionych przez jednostki biorące udział w radosnej uroczystości zaślubin potęgowało moralną wymowę tego tekstu kulturowego: czy można odwrócić się od tragedii ludzkiej? Takie wrażenie odnosi się, przeglądając archiwizowaną przez tę instytucję dokumentację fotograficzną z tego wydarzenia artystycznego (fotografia 7.).



FOTOGRAFIA 7. *Halka* Stanisława Moniuszki wystawiona 14 czerwca 1985 roku w uroczystość czterdziestolecia Państwowej Opery Śląskiej. Akt IV, zaślubiny Janusza i Zofii w wiejskim kościółku i rozpacz kochającej Janusza Halki
ŹRÓDŁO: Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. Fot. Czesława Kłose-Jodłowska.

Po szóstej inscenizacji Moniuszkowskiej *Halki* zwracano uwagę na wysoki poziom artystyczny przedstawienia, chwalono chóry i występy śpiewaków za pełne emocji i dbałości o dykcję przedstawienie. Podkreślano, że reżyserka Maria Fołtyn i choreograf Tadeusz Konwiński podjęli się stworzenia nowego, interesującego rozwiązania scenicznego. Arię Jontka *Szumią jodły na gór szczyście* przeniesiono z początku IV aktu do zakończenia aktu III. Zauważono wyostrożony przez zabiegi inscenizacyjne dramatyzm losów głównych bohaterów: Halki, jej ukochanego Janusza i jego narzeczonej, a później żony Zofii i bez wzajemności kochającego Halkę Jontka. W recenzjach z przedstawień szóstej bytomskiej *Halki* punktowano, że akcję IV aktu, pierwotnie rozgrywającą się przed wiejskim kościółkiem, w którym szlachcice Janusz i Zofia biorą ślub, w znamienny sposób wprowadzono do kościoła, posługując się symbolicznym welonem. Jeszcze przed nabożeństwem Halka owija się w welon ślubny Zofii, a później – ku przerażeniu panny młodej klęczącej przed ołtarzem – odbiera go jej i ucieka, włożywszy sobie welon na głowę. W momencie samobójstwa Halki welon „z nieba” powraca do rąk odchodzącej od ołtarza Zofii. Uwypuklenie w operze elementów związanych z katolickim obrzędem zaślubin oraz odniesienia do tego faktu w wypowiedziach prasowych można odczytywać jako przejaw przywracania katolickiego i szerzej – chrześcijańskiego wymiaru realizowanej w przestrzeni publicznej polskiej kultury.

Ponadto w materiałach prasowych kreujących recepcję postaci Stanisława Moniuszki i jego pierwszej opery wśród górnośląskiej ludności w 1985 roku występowały treści łączące *Halkę* z polskością, a Stanisława Moniuszkę ukazujące jako narodowego twórcę w muzyce.

Podkreślano popularność poszczególnych fragmentów opery, takich jak *Mazur* z pierwszego aktu, aria Halki *Gdybym rannym słońkiem* czy aria Jontka *Szumią jodły na gór szczyście*. Wśród śląskich melomanów wyrażało się to nuceniem melodii poszczególnych arii podczas przedstawień i długimi, intensywnymi oklaskami w trakcie trwania spektaklu. Obecny na tej szóstej premierze recenzent następująco ocenił to przedstawienie: „Zna-

komity muzycznie i wokalnie spektakl zakończył się długotrwałą owacją publiczności przywiązanej, mało: zakochanej w swoim teatrze operowym. [...] Kiedy wychodziłem z niepokąznego gmachu Opery Śląskiej po jubileuszowej premierze i spotkaniu przy lampce wina, wróciły nagle w mej pamięci wspomnienia z bytomskich premier, wielkie wzruszenia, jakie przeżyłem w tym starym, niewielkim teatrze, w którym talent, upór i praca oddanych sztuce operowej ludzi przełamywały wszelkie trudności i ofiarowały nie tylko społeczeństwu śląskiemu, ale i kulturze całej Polski cenne wartości” (DZIEDUSZYCKI, 1985: 6). Jest to ważna wypowiedź prasowa, ponieważ jej autor rozumiał, że cykliczne wystawianie *Halki* przez artystów bytomskiej sceny operowej istotnie wpływało na charakter intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej, szczególnie w czasach przemian społeczno-politycznych.

Przypomniano także heroiczne początki Opery Śląskiej: „Opera Śląska rodziła się niejako metodą faktów dokonanych, nie tylko bez przychylności, ale zgoła wbrew woli centralnych urzędów” (KAŃSKI, 1985: 6–7). Całościowe ukazanie moniuszkowskiego mitu założycielskiego śląskiej sceny operowej miało jednak miejsce nie w wypowiedziach prasowych, ale w *Księdze pamiątkowej Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu* zredagowanej przez Tadeusza Kijonkę i wydanej pod auspicjami tej instytucji. Przez pryzmat historycznego wystawienia „śląskiej *Halki*” z 14 czerwca 1945 roku opisano w niej czterdziestoletnie funkcjonowanie zjawiska kulturowego – opery – realizującego artystyczne wartości i misję służenia przede wszystkim robotniczej, ludowej publiczności, głównie z historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. „Było to możliwe tylko wówczas – bo już nigdy potem – w tamtych niepowtarzalnych warunkach roku 1945. Pierwsza powojenna wiosna okazała się czasem ujawnienia rozległych aspiracji kulturalnych Śląska, który w nowych granicach odzyskanych ziem piastowskich chce być nie tylko wielkoprzemysłowym regionem ciężkiej pracy” (KIJONKA, 1986b: 16). Autor ujął zorganizowane przez Adama Didura katowickie przedstawienie *Halki* z 1945 roku jako nawiązanie i kontynuację górnośląskiej

tradycji recepcji postaci i dzieł tego kompozytora wypracowanej w pierwszej połowie XX wieku. „Pierwsza »Halka« powojenna była skromna – i wspaniała. Skromna, bo wystrój sceny inny być nie mógł, za to głosy były bez wątpienia znakomite, zaś spektakl opieczętowany artystycznym autorytetem Adama Didura współtworzyli artyści wielkiej miary. Lecz ten spektakl był czymś więcej niż pierwszą premierą nowej sceny operowej – stał się manifestacją obustronną: artystów i widzów, podniosłą manifestacją, jak wiele innych faktów świadczących o zwycięskim pochodzie dziejowym śląskiego ludu oraz jego niezłomnej idei powrotu na prastare piastowskie ziemie” (KIJONKA, 1986b: 25). Przypomniano, że recepcję „śląskiej *Halki*” z 1945 roku nazначył kontekst sytuacyjny pamięci społecznej o rozgrywającej się na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska walce na wszystkich frontach, w tym i na kulturalnym, walce o przynależność państwową tej ziemi. Przez analogię można przyjąć, że górnośląska recepcja szóstej, bytomskiej premiery *Halki* odbywała się w kontekście pamięci o wydarzeniach grudniowych 1981 roku.

Przez dziesięć kolejnych lat, począwszy od premiery *Halki* w 1985 roku, operę tę wykonano 169 razy, co świadczy o jej dużej popularności. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że od 7 do 28 października 1986 roku w Kanadzie i USA miały miejsce gościnne występy zespołu Państwowej Opery Śląskiej z szóstą inscenizacją *Halki* i specjalnie zmodyfikowaną na potrzeby podróży choreografią. Drugi wyjazd zespołu Opery Śląskiej na tournée z *Halką* do USA i Kanady miał miejsce w październiku 1988 roku. Były to wydarzenia artystyczne skierowane do Polonii amerykańskiej, w trakcie recepcji których Stanisław Moniuszko funkcjonował jako narodowy twórca w muzyce polskiej, a jego dzieła – jako symbol polskości. Oprócz tego *Halkę* wystawiano wielokrotnie na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu, a także w innych miastach historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Wykonywanie *Halki*, *Strasznego dworu* bądź jednej z *Litanii ostrobramskich* m.in. w Bytomiu (Wieczór Moniuszkowski – 8 października 1988 roku), Katowicach, Zabrze, Nysie, Cieszy-

nie, Bielsku-Białej i Opawie (podczas Dni Kultury Polskiej – 2 czerwca 1987 roku) było też okazją do aktywizowania w latach 1986–1989 w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej narracji moniuszkowskiej czyniącej z kompozytora symbol polskości Górnego Śląska bądź symbol polskości.

3.5. Stanisław Moniuszko jako narodowy twórca w muzyce i symbol polskości w III Rzeczypospolitej Polskiej

Po 1989 roku zmienił się kontekst sytuacyjny funkcjonowania wytworów artystycznych w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Wraz z rozwojem gospodarki wolnorynkowej i wpływem procesów globalizacyjnych spowodowało to konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły zapotrzebowanie z jednej strony na odrodzenie dawnych, autentycznych treści kultury, z drugiej – na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej jednostki, zbiorowości lokalnej, regionalnej czy narodowej. Warto postawić pytanie, czy w ramach kreowanej przez Operę Śląską w latach 90. i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w kontekście otwartości III Rzeczypospolitej Polskiej na pluralizm ideologiczny oraz formy i treści kultury masowej, interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonuje jako przejaw odrodzenia dawnych, autentycznych treści kultury, czy mitologizowany jest na symbol współcześnie realizowanej górnośląskości.

3.5.1. Wokół czterdziestopięciolecia działalności Opery Śląskiej – piąta premiera *Strasznego dworu*

Pierwszy rok działalności Opery Śląskiej w wolnej III Rzeczpospolitej Polskiej był szczególnie ważny dla tej placówki ze względu na jubileusz jej czterdziestopięcioletniej działalności. *Halkę* wystawiono w Bytomiu już pod koniec stycznia (27 stycznia 1990 roku). W kolejnym miesiącu bytomscy artyści z operą tą gościli w Częstochowie, a w marcu trzykrotnie wystawiono ją w Bytomiu (1, 5 i 24 marca). Jednak jako jubileuszowy spektakl dyrekcja tej instytucji wybrała kolejną, piątą z kolei inscenizację *Strasznego dworu*. Jej premiera odbyła się 16 czerwca 1990 roku. Również wtedy rozpoczęto oficjalne obchody czterdziestopięciolecia Opery Śląskiej. Dwa dni później dzieło to wystawiono w Katowicach. Prasa bardzo przychylnie odniosła się do tego artystycznego przedsięwzięcia. Podkreślano, że było to widowisko wysokiej klasy, choć tradycyjne, które publiczność przyjęła z uznaniem. „Reżyser Henryk Konwiński i scenograf Jan Bernas zaprezentowali spektakl urokliwy, sielski i bardzo polski, właśnie taki, jaki słyhać w muzyce tego utworu. Scenografia jest nasycona ciepłym, brązowo-pomarańczowym kolorytem, a dominującym elementem dekoracji są panoplia. Nie tylko cała scena została otoczona ramą ozdobioną motywami orężnymi, ale nawet z przedpokoju dworu w Kalinowie wyzierają lufy armatnie i stopy kul” (BRZEŹNIAK, 1990). Wśród wypowiedzi prasowych odnoszących się do tej jubileuszowej dla Opery Śląskiej piątej inscenizacji *Strasznego dworu* dominowały teksy, których fragmenty zawierały kontekst słowny mitologizujący odpowiednio postać kompozytora i jego dzieło na narodowego twórcę w muzyce i symbol polskości. Natomiast narracja w wywiadzie, który Elżbieta Budzyńska przeprowadziła z dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej – Tadeuszem Serafinem (BUDZYŃSKA, 1990), miała charakter rzeczowy, niemitologizujący. Moniuszkę łączono z rolą społeczną/zawodową kompozytora.

Strasny dwór wystawiono w bytomskiej siedzibie Opery Śląskiej podczas inauguracji sezonu artystycznego 1990/1991 oraz

gościnnych występów artystów tej placówki w Krynicy-Zdroju (16–20 września 1990 roku) w ramach Festiwalu Arii i Pieśni im. Jana Kiepury, w Bielsku-Białej (22 listopada 1990 roku) i Cieszyń (13 grudnia 1990 roku). W kolejnym roku działalności Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu nie eksponowano twórczości Stanisława Moniuszki. Jedynie *Halkę* wystawiono 13 września 1991 roku jako dzieło inauguracyjne kolejnego sezonu artystycznego.

W 1992 roku dyrekcja Opery Śląskiej częściej sięgała po moniuszkowski repertuar. Pierwszą operą kompozytora zainaugurowano sezon artystyczny 1992/1993, ale również wykonano ją podczas gościnnych występów bytomskich artystów na XXVI Festiwalu Arii i Pieśni im. Jana Kiepury w Krynicy-Zdroju (13 września 1992 roku) oraz na III Dniach Muzyki Wokalnej im. Adama Didura w Sanoku (10 października 1992 roku). W Bytomiu powtórnie wystawiono *Halkę* 18 listopada. Z kolei *Straszny dwór* zaprezentowano publiczności zgromadzonej w bytomskim gmachu teatralnym dwukrotnie: 5 maja i 5 listopada 1992 roku.

Mającą miejsce 5 września inaugurację nowego sezonu artystycznego jedna z recenzentek scharakteryzowała następująco: „Prawdziwą, niepowtarzalną atmosferę »Halki« tworzą zwykle sceny góralskie. Tak było i tym razem. »Tańce góralskie« poprzedzone śpiewem »Po nieszpórach przy niedzieli« potęgowały ekspresję muzycznego dramatu (słyszałam, jak starsi słuchacze nucili muzykę wraz z tekstem tej pieśni). Gdy zaś, podczas ślubu Janusza i Zofii w góralskim kościółku, chór żeński zaintonował znaną już wszystkim pieśń »Ojcze z nieba Boże, Panie« zrobiło się szczególnie wzruszająco, niepowtarzalnie. Znów to, co ludowe, polskie – opracowane kompozytorską ręką Moniuszki – zachwycało” (MIKA, 1992: 2). Za sprawą wykonywania i recepcji Moniuszkowskich oper kompozytora łączono z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce i odnoszono do polskości. Nucenie fragmentów opery przez publiczność, zwłaszcza przez starszych słuchaczy, świadczy o stałej obecności w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej moniuszkowskiej narracji. Stan zachwywania się tym, co ludowe, polskie, w artys-

tycznym opracowaniu Stanisława Moniuszki, to czynność artystyczna w funkcji społecznej – piękno Moniuszkowskiej muzyki zachwyca odbiorców, ale również umacnia obecność polskości w przestrzeni kulturowej tego regionu.

Repertuar moniuszkowski realizowany przez Operę Śląską w 1993 roku stanowiły piąta inscenizacja *Strasznego dworu* i szósta inscenizacja *Halki*. Oba dzieła w bytomskim teatrze muzycznym wykonano już w lutym 1993 roku. Oprócz tego *Strasznego dwór* zaprezentowano podczas gościnnych koncertów w Zabrze (4 marca), Rybniku (17 października) i Cieszynie (18 listopada). Z kolei *Halkę* wykonano w Cieszynie (25 marca) i Bytomiu (22 listopada). Podobnie jak w poprzednim roku arie z obu tych oper śpiewano podczas koncertu galowego 11 listopada 1993 roku z okazji siedemdziesiątej piątej rocznicy odzyskania niepodległości. Rok 1994 bytomscy artyści rozpoczęli wykonaniem *Halki* 6 stycznia. Dzieło to zaprezentowano także w Tychach i Katowicach (6 i 9 maja) oraz Rudzie Śląskiej (20 października). Ponadto wystawiono je w Bytomiu (6 listopada) i Bielsku-Białej (9 listopada). Natomiast *Strasznego dwór* wystawiono podczas gościnnych występów Opery Śląskiej w Zawierciu (12 października), Sanoku (15 października) i Bytomiu (10 listopada). Koncerty te przyczyniały się do umacniania obecności polskiej kultury w tym regionie.

Ponadto należy zwrócić uwagę na nową inicjatywę dyrekcji Opery Śląskiej – galowy koncert 11 listopada 1992 roku z okazji obchodów uroczystości odzyskania niepodległości, którego zorganizowanie umożliwiła dopiero zmiana ustroju państwa polskiego z socjalistycznego na demokratyczny. W programie tego przedsięwzięcia artystycznego zamieszczono przede wszystkim arie z oper *Halka* i *Strasznego dwór*. Wybór fragmentów tych dzieł do zaprezentowania podczas wspomnianej uroczystości, która z definicji oprócz funkcji estetycznej ma nadaną również funkcję społeczną – krzewienie patriotyzmu, potwierdza tezę, że mające wówczas miejsce wykonywanie Moniuszkowskich dzieł przyczyniało się do wykazania obecności polskiej kultury w tym regionie i pokazania, jak głębokie są jej korzenie na Górnym Śląsku.

3.5.2. Pięćdziesiąta rocznica Opery Śląskiej – uprawomocnienie „trzech ściegów” moniuszkowskiej tradycji na Górnym Śląsku

W 1995 roku hucznie obchodzono jubileusz pięćdziesięciolecia Opery Śląskiej w Bytomiu. Obchody rozpoczęto 14 czerwca, a zakończono 29 listopada. W dniu 18 czerwca zorganizowano w bytomskim teatrze muzycznym odtwarzanie archiwalnych nagrań radiowych oper *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki i *Janek* Władysława Żeleńskiego (obie z 1949 roku). W spotkaniu tym wzięli udział m.in. odtwórcy głównych ról w pierwszej inscenizacji *Halki* z 1945 roku: Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna, Natalia Stokowacka i Andrzej Hiolski. Oprócz tego 15 czerwca *Halkę* wystawiono jako spektakl plenerowy w Trzebini przed około trzema tysiącami widzów, a 19 czerwca zorganizowano jubileuszową premierę tego dzieła w Katowicach, z obsadą z 14 czerwca, czyli Andrzejem Hiolskim w roli Janusza. Wśród zaproszonych gości obecni byli: Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna, Olga Szamborowska oraz prawnuczka kompozytora – Danuta Moniuszko-Janowska. W dniu 16 września 1995 roku *Halką* zainaugurowano kolejny sezon artystyczny i powtórzono ten spektakl jeszcze tydzień później.

Z okazji jubileuszu wydano m.in. dwa plakaty, folder oraz studionowy program *Halki* pod redakcją Tadeusza Kijonki z bardzo sugestywną stroną tytułową. Program ten jest interesującym materiałem dla socjologicznych analiz. W dokumencie wyczerpująco przedstawiono sylwetkę kompozytora i rozwój jego twórczości od strony historycznej.

Opisano trudności z wystawieniem dwuaktowej *Halki* z 1848 roku na scenie warszawskiego teatru, wynikające ze zbyt wyraźnego ukazania antagonizmu społecznego pomiędzy chłopami a szlachtą jako przyczyny tragedii *Halki*, oraz rozpoczęty za sprawą życzliwego przyjęcia wystawionej w Warszawie dziesięć lat później czteroaktowej wersji tej opery proces mitologizacji Stanisława Moniuszki na narodowego twórcę w muzyce, a jego pierwszej opery na symbol polskości.

W osobnym artykule zaznaczono również, że zanim doszło do warszawskiej premiery *Halki* 1 stycznia 1858 roku, Stanisława Moniuszkę i jego dzieła kojarzono z patriotyczną działalnością na rzecz budowania i podtrzymywania narodowej tożsamości wśród swoich rodaków za sprawą recepcji jego pieśni, w 1842 roku zareklamowanych w słynnym prospekcie zamieszczonym na kartach „Tygodnika Petersburskiego”, a od 1843 roku wydawanych w *Śpiewnikach domowych*. Szczególnie interesujące były te wypowiedzi prasowe zamieszczone w jubileuszowym programie *Halki*, w których operę, ze względu na jej libretto, ukazywano jako melodramat moralno-psychologiczny, co bardzo sugestywnie prezentowano na stronie tytułowej programu, a nie jako przykład twórczości zaangażowanej w piętnowanie antagonizmu społecznego pomiędzy warstwą uprzywilejowaną i wyzyskiwaną. Podjęto próbę zinterpretowania libretta opery jako schematu konfliktu miłosnego rozegranego w czworokącie: Halka – Jontek – Janusz – Zofia. Tematykę opery ukazano jako ponadczasową. Inscenizator i reżyser jubileuszowego przedstawienia, Sławomir Żerdzicki, w wywiadzie udzielonym Tadeuszowi Kijonce podkreślał: „Moniuszko dziś na scenie to nie muzealna, staroświecka ramota nawiązująca do XIX-wiecznych wzorców inscenizacyjnych. Tu chodzi o współczesną wizję teatralną, lecz w nawiązaniu do tradycji. I na tym polega istotna trudność, by nie odrzucić jego oper z tych wyobrażeń, które narzucają historyczne przekazy, a jednocześnie tworzyć współczesny teatr muzyczny” (*Melodramat... i arcydzieło narodowe...*, 1995: 8). Wskazuje to na zamiar ukazania *Halki* jako dzieła zawierającego przesłanie trafiające do dzisiejszych odbiorców, a Stanisława Moniuszki jako kompozytora dzieł o ponadczasowym przesłaniu. Towarzyszyło temu odnoszenie interesującego mnie wytworu kulturowego do europejskości oraz opisanie sytuacji, w których Moniuszkowskie dzieła wzruszały również publiczność spoza europejskiego kręgu kulturowego. Takie wypowiedzi prasowe można uznać za narrację ujmującą obcowanie z twórczością tego kompozytora jako dbałość o obecność dziedzictwa przeszłości we współczesnej kulturze.

Mnie jednak najbardziej interesują te fragmenty obszernego programu siódmej inscenizacji *Halki* przygotowanej z okazji jubileuszu pięćdziesięciolecia Opery Śląskiej, w których występują treści charakterystyczne dla tradycyjnej górnśląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki. Mająca miejsce 14 czerwca 1995 roku premiera siódmej inscenizacji *Halki* w wykonaniu bytomskich artystów była 915 wystawieniem tego dzieła. Wydarzeniu temu przypisywano duże znaczenie poprzez podkreślanie, że „nie ma przecież w Polsce teatru operowego, który szczyć się może taką serią premier »Halki« i liczbą przedstawień w minionym półwieczu, a także jej nieprzerwaną obecnością w repertuarze” (KIJONKA, 1995: 47). Autor zwracał uwagę, że konsekwentne przestrzeganie tradycji przez następujących po sobie dyrektorów Opery Śląskiej – kolejna inscenizacja *Halki* z okazji jubileuszu następnego dziesięciolecia tej placówki – to przejaw kontynuacji górnśląskiej recepcji postaci i twórczości Moniuszkowskiej wypracowanej w pierwszej połowie XX wieku przez takie instytucje jak Związek Śląskich Kół Śpiewaczych i scenę operową działającą prawie dziesięć lat przy Teatrze Polskim w Katowicach, jak również wskaźnik popularności tego dzieła wśród górnśląskich melomanów. Opery Moniuszki, zwłaszcza *Halka*, towarzyszyły ważnym wydarzeniom politycznym na Górnym Śląsku, a ich przedstawienia miały jednocześnie charakter manifestacji patriotycznych. Pamięć o nich podtrzymywana przez działalność różnych instytucji kulturalnych funkcjonujących na włączonym do danej formacji państwa polskiego obszarze Górnego Śląska powodowała, że kreowana przez prasę bądź tematyczne wydawnictwa recepcja postaci i dzieł Stanisława Moniuszki wykorzystywała specyficzne dla górnśląskości kanony. Dzięki temu na przestrzeni kilkudziesięciu lat dzielących pierwsze wystawienie *Halki* na górnśląskiej ziemi od jubileuszu pięćdziesięciolecia Opery Śląskiej z jednej strony utrzymano pamięć społeczną o charakterystycznym dla pierwszej połowy XX wieku procesie mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska, z drugiej zaś – wypracowano wokół bytomskiej *Halki* mit założycielski Opery Śląskiej, rozumia-

nej jako realizacja pewnej idei – integracji kulturowej górnośląskości z polsnością poprzez kontakt z Moniuszkowską sztuką dźwięków.

Ciekawą koncepcję „ściegów” moniuszkowskiej tradycji na Górnym Śląsku wprowadził Tadeusz Kijonka, pogłębiając ją w związku z kolejnymi jubileuszami. Warto za nim powtórzyć, że pierwszy ścieg moniuszkowskiej tradycji górnośląskiej sięga początków XX wieku, gdy obok towarzystw sportowych i czytelnich zaczęto organizować wśród górnośląskiego ludu amatorskie towarzystwa śpiewacze, które często za swego patrona obierały Stanisława Moniuszkę. W okresie międzywojennym w Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zrzeszonych było 20 chórów o nazwie Halka oraz 23 chóry noszące imię Moniuszki. Śpiewane w tych chórach pieśni wyrażały tęsknotę powrotu do wspólnej ojczyzny wszystkich Polaków. Znamienne, że pierwszy śląski amatorski chór o nazwie Halka założono w 1913 roku właśnie w Bytomiu. W tym samym mieście trzy lata wcześniej powołano Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. „Jeśli istnieje w kulturze zjawisko zwane *genius loci* – takim miejscem szczególnym było właśnie to miasto oraz wybudowany jeszcze w 1901 roku gmach bytomskiego teatru. I oto ćwierć wieku później, z wyroku przymusowego losu, droga Opery Śląskiej powiodła tabory Didurowskiego zaciągu artystycznego właśnie do Bytomia. A potem rozbitków z dalekiego Lwowa, by gwara śląska i śpiewny język Polaków wschodniokresowych nałożyły się na siebie. Lecz jeśli prądy w kulturze mają swoje własne, często nieoznaczalne wcześniej koryta – to tak stać się musiało. A więc zaczęło się od »Halki«” (KIJONKA, 1995: 45). Drugi „ścieg” moniuszkowskiej tradycji górnośląskiej stanowi pamięć o krwawych wydarzeniach, które rozegrały się 14 lipca 1920 roku na dworcu w Zabrze, gdzie po wystawieniu znakomicie przyjętej przez publiczność *Halki*, przed powrotem do Gliwic, artyści warszawscy zostali napadnięci przez kilkudziesięciu bojówkarzy niemieckich. Według Tadeusza Kijonki za sprawą tego wydarzenia postać Stanisława Moniuszki i jego pierwsza opera „stają się symbolem narodowej wspólnoty w latach walki o Śląsk polski” (KIJONKA, 1995: 51). Trzecim „ściegiem” górnoślą-

skiej tradycji moniuszkowskiej jest „śląska *Halka*” – opera narodowa przemawiająca do publiczności, która nigdy wcześniej nie miała kontaktu z tego typu dziełami, zaspokajająca ludowe aspiracje dostępu do wysokiej kultury. Gdy w 1922 roku rozpoczęła działalność scena operowa przy Teatrze Polskim w Katowicach, jej pierwszym przedstawieniem była *Halka*. Gdy po zakończeniu działań wojennych w tym mieście w 1945 roku słynny bas Adam Didur organizował pierwsze przedstawienie operowe – również była to *Halka*. Moniuszkowski wieczór zorganizowany 14 czerwca 1945 roku w Teatrze Polskim im. Stanisława Wyspiańskiego uznano za artystyczne ukonstytuowanie Opery Śląskiej rozumianej jako realizacja idei integracji kulturowej górnosłaskości z polskością, dlatego o pierwszym przedstawieniu „śląskiej *Halki*” krąży legenda konstytuująca mit założycielski tej instytucji. W ramach pięćdziesięcioletniej działalności Opery Śląskiej moniuszkowski mit założycielski uznano za własne dziedzictwo i go kultywowano. Przypomnienie w jubileuszowych wydawnictwach sygnowanych przez Operę Śląską dziejów górnosłaskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki oraz ukazanie sposobu, w jaki realizowano nowe inscenizacje *Halki* z okazji kolejnych jubileuszy Opery Śląskiej, służyło przywracaniu przestrzeni publicznej dawnych, autentycznych treści kultury.

Wydarzenia związane z obchodami jubileuszu pięćdziesięciolecia Opery Śląskiej były szeroko komentowane przez prasę śląską i ogólnopolską, jednak treści te odbiegały od narracji moniuszkowskiej występującej w materiałach opracowanych przez pracowników Opery Śląskiej i wydanych pod auspicjami tej placówki. W archiwizowanych przez Operę Śląską informacjach prasowych dominowały treści ukazujące Moniuszkę jako kompozytora polskiego i brak było kontekstu słownego wskazującego na proces mitologizacji jego samego i jego pierwszej opery. Natomiast w recenzjach częściej występowały treści łączące kompozytora z polskością, podtrzymujące symboliczny sposób funkcjonowania w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej *Halki* jako symbolu polskości, a Moniuszki – jako narodowego twórcy w muzyce polskiej, ale nie łączono tego z procesem utożsamia-

nia śląskości z polskością. O tym, że siódma inscenizacja *Halki* aktywizowała również tradycyjny dla polskości kanon jej recepcji, a nie wyłącznie narrację charakterystyczną dla górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, świadczy list-recenzja jednego z melomanów operowych: „W »Halce« poprowadzonej przez Tadeusza Serafina czuć wpływ włoskiej muzyki operowej – wszechwładnie panującej w twórczości operowej połowy XIX wieku, ale także wyraźnie słyszy się szlachetny polski sentyment i także dziarskość taneczną w mazurze, polonezie i melancholię górskich śpiewów [...]” (DZIEDUSZYCKI, 1995). W wypowiedzi tej mamy do czynienia z jednej strony z próbą fachowego, muzykologicznego ocenienia przedstawienia, z drugiej – z sięgnięciem po stereotyp muzyczny. To, co przyjęło się w popularno-naukowych i popularnych wydawnictwach ujmować jako przykład wyrażania przez dzieła muzyczne polskości, to właśnie cytaty bądź całości polskich tańców, w tym poloneza i mazura, oraz stylizacje regionalną muzyką ludową. Oprócz tego doniosłość jubileuszowego wystawienia *Halki* w bytomskim teatrze muzycznym podkreślano w recenzjach poprzez zaznaczanie, że w partii Janusza wystąpił Andrzej Hiolski, który był też w obsadzie pierwszej *Halki* z 1945 roku, a na widowni obecne były „pierwsze bytomskie Halki sprzed półwiecza Wiktoria Calma i Jadwiga Lachetówna, pierwsza Zofia – Olga Szamborowska, chórzystka tamtego teatru Wanda Wieczyńska, artyści pierwszego pionierskiego okresu budowanego pod skrzydłami Adama Didura: Natalia Stokowacka, Antonina Skawecka, Lidia Czempiel, Janina Stankiewicz, Bogdan Paprocki, Włodzimierz Hiolski-Lwowicz, a także wnuczka twórcy narodowej polskiej opery Danuta Moniuszko-Janowska. Uhonorowano ich pamiątkowymi »Medalami 50-lecia Opery Śląskiej«. Wręczono go także obecnemu na jubileuszowej premierze premierowi Józefowi Oleksemu, który przyjął zaproszenie jeszcze jako marszałek Sejmu, a jako premier podtrzymał je i objął swym patronatem” („*Halka*” *krzepi*, „Dziennik Zachodni” 1995, nr 115: 3). Były to jednak okoliczności bardziej istotne dla pięćdziesięciolecia istnienia Opery Śląskiej niż dla narracji kształtującej i podtrzymu-

jącej specyfikę górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki.

Rzeczowy i sprawozdawczy styl przeważał nie tylko w recenzjach (w 17 przeanalizowanych), ale także w większości artykułów tematycznych (6), z których żaden nie był w całości utrzymany we wzniosłym narodowo-patriotycznym tonie. Teksty te rozpatrywały *Halkę* pod kątem rzemiosła kompozytorskiego, a łączenie tego dzieła z polskością miało charakter sprawozdawczy i nie wskazywało na proces nadawania utworowi pozamuzycznych sensów. Tylko w dwóch artykułach tematycznych, których fragmenty dość szczegółowo opisywały pierwszą inscenizację *Halki* na katowickiej, a później bytomskiej scenie z 1945 roku, występowała narracja mitologizująca interesujący mnie wytwór kulturowy na symbol polskości Górnego Śląska. Przykładowo Regina Górzewska w kwartalniku „Opcje”, kreśląc dzieje górnośląskiej recepcji *Halki*, napisała: „W repertuarze Opery Śląskiej w Bytomiu szczególną pozycję zajmuje »Halka« Stanisława Moniuszki. [...] Historię Opery Śląskiej rozpoczęła »Halka« St. Moniuszki. Tradycją stało się więc wystawianie jej nowych realizacji co 10 lat, z okazji kolejnych jubileuszy. »Halka« ma dużo dłuższą tradycję na Śląsku. Jeszcze przed wojną, w okresie walki o polskość Śląska, wystawiano ją siłami zespołów amatorskich. W czasach plebiscytu przyjechała z »Halką« Opera Warszawska”. Wynika z tej wypowiedzi, że siódma inscenizacja *Halki* w Operze Śląskiej to kolejny etap w górnośląskiej tradycji recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki.

Inscenizacja ta przyniosła ze sobą nie tylko zmianę sposobu opisywania tego dzieła przez prasę śląską, ale również zmniejszenie częstotliwości jego wykonywania. W dziesięcioleciu dzielącym od siebie jubileusz pięćdziesięcio- i sześćdziesięciolecia tej placówki *Halka* została wykonana tylko 46 razy². Stanowi to liczbę prawie czterokrotnie mniejszą w porównaniu z wcześniej-

² Obliczenia dokonane na podstawie analizy rocznych repertuarów Opery Śląskiej przechowywanych w archiwum tej placówki.

szymi dziesięcioleciami. Niemniej jednak siódmą inscenizację *Halki* artyści bytomscy zaprezentowali z powodzeniem w Ostrawie (9 stycznia 1996 roku), a dotyczące tego wydarzenia relacje prasowe rozpowszechniały narrację odnoszącą postać kompozytora do relacji etnicznej śląskość – czeskość. Natomiast postać kompozytora była kojarzona z rolą społeczną narodowego twórcy w muzyce i ukazywana jako symbol polskości w ramach wystawień *Halki* w Bytomiu w dziesiątą rocznicę śmierci dyrektora tej placówki, Napoleona Siessa.

Obchody pięćdziesięciolecia Opery Śląskiej stały się okazją do realizacji górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej. Podkreślano, że konsekwentne wystawianie kolejnych inscenizacji dzieł Moniuszkowskich w ramach obchodów następnych jubileuszy tej placówki to z jednej strony dbałość o obecność dziedzictwa przeszłości, zarówno tej polskiej, jak i górnośląskiej, we współczesnej kulturze, z drugiej zaś – sposobność do wypracowania wokół bytomskiej *Halki* mitu założycielskiego Opery Śląskiej, rozumianej jako realizacja pewnej idei – integracji kulturowej górnośląskości z polskością.

3.5.3. Jubileuszowe przesłania *Halki* i *Straszego dworu* na początku XXI wieku

Rok 2000 to rok pięćdziesiątej piątej rocznicy działalności Opery Śląskiej. Wydarzeniem, które zainaugurowało jubileuszowe obchody, było wystawienie *Halki* w Bytomiu 12 czerwca, dokładnie 55 lat od jej pierwszej inscenizacji w tym mieście, co w symboliczny sposób podkreślało ważność tego scenicznego melodramatu dla Opery Śląskiej i jej publiczności. Jubileuszowy nastrój 2000 roku podtrzymywało również dwukrotne wykonanie *Straszego dworu* w bytomskim teatrze muzycznym. Oba wydarzenia artystyczne odnotowano w prasie o zasięgu zarówno regionalnym, jak i ogólnopolskim. W wypowiedziach prasowych dotyczących *Straszego dworu* występowały treści przypisujące Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną narodo-

wego twórcy w muzyce i czyniące z tego wytworu kulturowego symbol polskości. Było to jednak powiązane z podkreśleniem, że jest to dzieło radosne, skomponowane „ku pokrzepieniu serc” (*To bardzo „Straszny dwór”*, „Trybuna Śląska” 2000, nr 292). Zauważono, że podczas jednego z przedstawień tej opery zwiększono jej komizm poprzez zastosowanie podwójnej obsady w tym samym przedstawieniu. Natomiast w dokumentach dotyczących jubileuszowej *Halki* przypominano rok 1945, gdy jej pierwsza powojenna inscenizacja stała się zaczynem do późniejszego uformowania się Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu. Rozpowszechnianie w górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej tego typu informacji służyło promocji moniuszkowskiego mitu założycielskiego instytucji. Tego typu narracja występowała również w wydanej dwa lata po jubileuszu obszernej publikacji książkowej *Pół wieku Opery Śląskiej* pod redakcją Tadeusza Kijonki i w artykule tematycznym o tym samym tytule autorstwa Małgorzaty Komorowskiej, opublikowanym w 13. numerze „Ruchu Muzycznego” z 23 czerwca 2002 roku.

Ósma inscenizacja *Halki*, której z okazji jubileuszu sześćdziesięciolecia Opery Śląskiej reżyserii podjął się Marek Weiss-Grzebiński, a choreografię opracowała Izydora Weiss, to wydarzenie artystyczne szeroko komentowane na łamach śląskiej i ogólnopolskiej prasy. We wszystkich przeanalizowanych przeze mnie wypowiedziach prasowych dominowały treści podkreślające uniwersalność i współczesność przedstawionej w operze problematyki. Doceniono zabieg reżyserski oczyszczenia *Halki* z przymiotów, które stereotypowo łączyły ją z polskością, a więc z „bagażu zakopiańsko-krupówkowego”, z patyny w tańcach narodowych, sztampy plastycznej i inscenizacyjnej, ludowej otoczki w postaci sztucznych świerków, kierpców i ciupag. W informacjach prasowych dominowały treści odnoszące *Halkę* i jej twórcę do współczesności, przy jednoczesnym zaznaczaniu uwikłania tych wytworów kulturowych w proces integracji śląskości i polskości. Recenzje z tego przedstawienia zawierały narrację, w której Stanisława Moniuszkę ukazywano jako twórcę

dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Jednocześnie w dokumentach tych występowały fragmenty, w których kompozytora odnoszono do polskości i przypisywano mu rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce. Wy tłumaczenie tego faktu odnajdujemy w zamieszczonym w książce programowej pt. *Halka* wywiadzie, który z reżyserem przedstawienia, Markiem Weissem-Grześnińskim, przeprowadził redaktor Tadeusz Kijonka: „Żadne arcydzieło nie może być wyłącznie barwnym widowiskiem. [...] Pewne dzieła tak jednak zrosły się w świadomości odbiorców z kliszami określonych obrazów, że inscenizacja bez nich stanowi poważne ryzyko odrzucenia przez widownię tak rozwiązanego spektaklu. Swoista góralska »cepelia« w kolejnych realizacjach »Halki« jest przez publiczność pożądana i oczekiwana, mimo że ludzie zdają sobie sprawę, że sarmacko-folklorystyczne widowisko upraszcza i fałszuje intencje Moniuszki. Kiedy korci nas, by dotrzeć do głębszych pokładów ludzkiej psychologii i swoistej metafizyki przebaczenia, trzeba mieć odwagę odrzucenia gotowych schematów i wypróbowanych już wielokrotnie wzorów” (*Opera narodowa...*, 2005: 11).

Stanisława Moniuszkę ukazano jako kompozytora dzieł o uniwersalnym znaczeniu oraz jako narodowego twórcę w muzyce, którego dziełom stereotypowo przypisuje się pewne rozwiązania inscenizacyjno-choreograficzne. Z kolei w recenzjach ze spektakli ósmej inscenizacji *Halki* w wykonaniu bytomskich artystów przypomniano również, że Moniuszko pisał *Halkę* z zamiarem stworzenia dzieła światowego. Pozostaje ona dziełem wielkiego formatu dlatego, że opowiada historię tragicznej miłości, co jest tematem ponadczasowym. Chwalono ósmą z kolei inscenizację *Halki* prezentowaną przez zespół Opery Śląskiej w Bytomiu za ukazanie aktualnego sensu dzieła, które w polskiej literaturze operowej obrosło narodową tradycją, a więc również stereotypami.

Doceniono, że wyeksponowanie stanów emocjonalnych głównych bohaterów pozwoliło widzom na przeżycie swoistego katharsis podczas przedstawienia (KONOPELSKA, 2005: 68). W dopełniany artyzmem i głębią psychologicznego przekazu Moniuszkowskiej



FOTOGRAFIA 8. Afisz. Ósma inscenizacja *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej. Spektakl premierowy odbył się 18 czerwca 2005 roku

ŹRÓDŁO: Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Halki jubileuszowy nastrój obchodów sześćdziesięciolecia Opery Śląskiej wymownie wpisuje się artykuł tematyczny *Historyczna premiera. Katowickie narodziny Opery Śląskiej* (KIJONKA, 2005a: 48–52). Wyczerpująco i z zastosowaniem mitologizującej narracji opisano w nim pierwszą powojenną polską premierę *Halki*, która miała miejsce na scenie Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach 14 czerwca 1945 roku. Służyło to wyartykułowaniu i upublicznieniu mitu założycielskiego Opery Śląskiej rozumianej jako realizacja idei kulturowej integracji polskości ze śląskością. Pierwszą przestrzeń kulturową uosabiali lwowscy śpiewacy ze słynnym basem Adamem Didurem na czele, którzy w czynie społecznym, za przysłowiową miskę strawy, zrealizowali spektakl *Halka*; drugą – muzycy ze Śląskiego Teatru Muzycznego, którzy zaangażowani byli w realizację tego widowiska, oraz publiczność, czyli górnośląski lud. Znamienne, że już w pierwszych słowach omawianego przeze mnie tekstu jego autor sięga po narrację mitologizującą: „I stało się, co mogło nie mieć miejsca: z przedstawienia skomponowanego w warunkach niewiarygodnej mobilizacji, narodził się i rozwinął z miejsca prawdziwy teatr operowy, stworzony dosłownie z czystej woli twórczego i patriotycznego czynu, do tego bez ministerialnego przyzwolenia, a nawet wbrew wyraźnym dyspozycjom stołecznym, skoro jeszcze w połowie marca 1945 roku stanowisko było jednoznaczne i wykluczało możliwość powołania opery w Katowicach” (KIJONKA, 2005a: 48). W dalszej części autor opisuje przygotowania, samo premierowe przedstawienie i późniejszy proces kreowania jego recepcji w prasie o zasięgu regionalnym i ogólnopolskim jako działania służące rozpowszechnianiu narracji, w ramach której Stanisław Moniuszko funkcjonuje jako symbol polskości Górnego Śląska i odniesiony jest do procesu integracji kulturowej śląskości z polskością. Tego typu treści były również charakterystyczne dla artykułów tematycznych zamieszczonych w książce programowej wydanej z okazji premiery jubileuszowej ósmej inscenizacji *Halki* na scenie bytomskiego teatru muzycznego. Warto jeszcze zaznaczyć, że w roku 2005 zespół Opery Śląskiej w Bytomiu wykonał tę operę 13 razy. Do końca

2009 roku wystawiono ją 36 razy³, czyli prawie dwukrotnie więcej w porównaniu do lat 1995–2004, co znaczy, że inscenizacja ta zyskała akceptację publiczności.

W 2010 roku Opera Śląska w Bytomiu obchodziła jubileusz sześćdziesięciopięciolecia. W roku tym instytucja ta zaczęła również wydawać swój miesięcznik „Opera Cafe”, w którym publikowano wypowiedzi prasowe kreujące zgodną z jej linią programową recepcję dzieł scenicznych na Górnym Śląsku. Już w pierwszym, styczniowym numerze tego tytułu prasowego podkreślano, że pod koniec stycznia 2010 roku artyści bytomskiego teatru muzycznego dadzą ostatnie spektakle piątej inscenizacji *Straszego dworu*, a 5 czerwca 2010 roku odbędzie się premiera szóstej inscenizacji tego dzieła. Natomiast 14 czerwca 2010 roku, dokładnie w 65 lat od historycznej premiery *Halki*, nawiązując do tradycji jubileuszu, zamierzano uczcić go wystawieniem pierwszej opery Moniuszkowskiej. W tekstach dotyczących opery komicznej podkreślano, że jest to arcydzieło narodowego twórcy w muzyce zawierające wiele symbolicznych odniesień do polskości, charakterystycznych dla procesu budowania tożsamości narodowej w minionych wiekach. Doceniano zarówno funkcję estetyczną, jak i doniosłość społeczną, jakie mogą towarzyszyć recepcji *Straszego dworu*. Interesującym dokumentem jest wywiad przeprowadzony przez Reginę Gowarzewską z Wiesławem Ochmanem – śpiewakiem, reżyserem, malarzem, inscenizatorem jubileuszowego przedstawienia, który zapytany o nie, odpowiedział: „Jeśli ktoś chce uszanować kompozytora i librecistę, to musi zrobić spektakl prawdziwy. Nie może Zbigniew chodzić w dżinsach, a po scenie nie mogą jeździć kibitki. To bzdura i prostactwo. Do opery ludzie przychodzą, by przeżyć pewną ułudę. Chcą wierzyć, że to, co śpiewa na scenie ten facet, jest prawdziwe. Sięgnijemy do polskiej tradycji szlacheckiej, tak jak tego chciał Moniuszko. Cała trudność polega na tym, by historię, która wydarzyła się w XVIII czy XIX wieku, przedstawić

³ Obliczenia dokonane na podstawie analizy ksiąg przedstawień znajdujących się w archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

tak, aby ludzie z XXI wieku, wychowani na niewymagających samodzielnego myślenia serialach, mieli łezkę w oku lub serdecznie uśmiechali się. Postaramy się z Jankiem Polewką, scenografem, zwrócić uwagę na to, że ludzie powinni być dumni z tego, że są Polakami” (*Artysta narodzony w Operze Śląskiej...*, 2010: 3). W wypowiedzi tej Stanisław Moniuszko został ukazany odpowiednio jako narodowy twórca w muzyce, a jego komiczne dzieło sceniczne – jako symbol polskości. Zaznaczono tu, że intencją kolejnej bytomskiej inscenizacji opery Moniuszkowskiej jest nie tylko wierność jej kompozytorowi i libreciście, ale również dotarcie z tym tradycyjnym dla kultury polskiej przekazem do współczesnego odbiorcy. Jednak drogą do osiągnięcia tego celu ma być nie eksperymentowanie z tekstem kulturowym, tylko jego odczytanie jako świadectwo pewnej epoki i stylu uprawiania teatru muzycznego, rozumiane jako dziedziczony i przyjmowany w procesie socjalizacji własny fragment intersubiektywnej polskiej przestrzeni kulturowej. W sporządzonych i rozpowszechnionych przez Operę Śląską materiałach promujących *Straszny dwór* podkreślano, że utwór tworzony przez Stanisława Moniuszkę w latach 1861–1863 charakteryzuje się na tyle silnym zabarwieniem patriotycznym, że jego warszawska prapremiera 28 września 1865 roku, a więc dwa i pół roku po upadku powstania styczniowego, zakończyła się wielką manifestacją narodową. Konsekwencją recepcji tego dzieła jako symbolu polskości był zakaz cenzury carskiej jego wystawiania. Jednocześnie zwrócono uwagę na cechy romantyczne i komediowe tej opery.

W materiałach promujących premierę szóstej inscenizacji *Straszego dworu* w wykonaniu artystów Opery Śląskiej (5 czerwca 2010 roku) obiecywano publiczności: idylliczny obraz z życia polskiego dworu szlacheckiego oraz deklarację realizacji patriotycznego obowiązku w razie konieczności zbrojnego wystąpienia przeciw wrogom ojczyzny, a także etos tradycyjnej szlacheckiej rodziny polskiej, w której realizuje się tradycyjne obyczaje oraz honorową postawę. Wszystkie te doznania oparte są na melodyczności polskich śpiewów oraz dziarskości mazura i dostojności poloneza. Taki sposób kreowania recepcji postaci Stanisława

Moniuszki przyczynia się do pielęgnowania obecności polskości w intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej.

W recenzjach napisanych po premierze szóstej inscenizacji *Strasznego dworu* przez dziennikarzy z tego regionu zaznaczano, że był to tradycyjny teatr muzyczny na bardzo wysokim poziomie, wyróżniając kreacje stworzone przez Arnolda Rutkowskiego jako Stefana i Adama Szerszenia w roli Miecznika (WACH-MALICKA, 2010). Doceniono zharmonizowaną z akcją opery wierność autorskim didaskaliom i zapisowi partyturowemu (CZOPEK, 2010). Nade wszystko podkreślano jednak panującą podczas spektaklu atmosferę radosnej, przystępnej polskości, co dobitnie odnotował Marcin Mońka: „Najnowszy »Straszny Dwór« jest na wskroś polski, ale oglądany już z perspektywy XXI wieku. Symboliczna scenografia, a wraz z nią nawiązanie do narodowych mitów to całkiem niezła lekcja historii dla najmłodszego pokolenia” (MOŃKA, 2010, cyt. za: *O premierze napisali*, „Opera Cafe” 2010, nr 4: 7). Przytoczone fragmenty recenzji świadczą o podjęciu i dalszym rozpowszechnianiu przez dziennikarzy zaproponowanego przez artystów bytomskiej sceny operowej sposobu recepcji interesującego mnie wytworu kulturowego. Zachwyt i zaduma nad tak interpretowanym *Strasznym dworem* mógł nakłaniać jego odbiorców do ujmowania polskości jako wartości autotelicznej. Jednakże był to tylko jeden z motywów górnośląskiej recepcji moniuszkowskiej, którą podczas obchodów sześćdziesięciopięciolecia współwyznaczała działalność Opery Śląskiej. Innym, również ważnym wątkiem tego procesu było upowszechnianie mitu założycielskiego tej instytucji. Miało to miejsce w artykułach tematycznych wspominających katowicką premierę *Halki* z 1945 roku i mitologizujących Stanisława Moniuszkę na patrona procesu kulturowej integracji śląskości z polskością. Warto zaznaczyć, że wątek ten eksponowano w tytule prasowym wydawanym pod auspicjami Opery Śląskiej w Bytomiu „Opera Cafe” z 2010 roku, jeszcze zanim doszło do czerwcowego, jubileuszowego wystawienia *Halki*. Często towarzyszyło mu ukazywanie Moniuszki jako twórcy dzieł o uniwersalnym znaczeniu, które mogą być zrozumiane i serdecznie przyjęte rów-

niez przez zagraniczną publiczność zarówno z kręgu kultury europejskiej, jak i spoza niej.

Wydarzeniem godnym uwagi było plenerowe wykonanie *Halki* 21 czerwca 2010 roku podczas Bytomskiej Nocy Świętojańskiej z okazji objęcia przez Polskę przewodnictwa w Unii Europejskiej (*Zaczynamy nowy sezon...*, 2010: 2). W ten sposób obiektywizuje się proces redefinicji *Halki* z dzieła symbolizującego polskość, następnie – tekstu kulturowego będącego nośnikiem sprzeciwu wobec uwarunkowanej nierównościami społecznymi krzywdy ludzkiej na skierowane do współczesnego umasowionego widza dzieło – apel o obronę osobistych wartości każdej jednostki ludzkiej.

3.6. Od narodowego twórcy w muzyce

do twórcy dzieł o uniwersalnym przesłaniu

Ewolucja treści przypisywanych Stanisławowi Moniuszce

w ramach górnośląskiej recepcji scenicznych

dzieł tego kompozytora w latach 1920–2010

Analiza drukowanych w górnośląskich tytułach wypowiedzi prasowych dotyczących występów artystów opery warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego w okresie plebiscytów i powstań śląskich (1920), którzy w górnośląskich miastach wystawiali *Halke*, *Verbum nobile* i suitę *Tańce narodowe*, służyła opisaniu asymilacji wytworu kulturowego – postaci Stanisława Moniuszki i jego dzieł – do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Już wtedy w ramach górnośląskiej recepcji Moniuszkowskiej *Halki* dochodziło do społecznej redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z kompozytorem – symbolem polskości należącym do kanonu polskiej kultury narodowej, która mitologizowała postać Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Proces ten był podtrzymywany przez działalność sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach (1922–1932) i gościnne występy artystów Opery Warszawskiej (1932–1939).

W okresie II wojny światowej zawieszono działalność wszelkich popolskich instytucji kulturalnych. Podjęte w pierwszej po-

łowie 1945 roku działania mające na celu zorganizowanie sceny operowej na Górnym Śląsku przyczyniły się do reaktywacji procesu mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Był to przykład budowania polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Powołana do formalnego istnienia po historycznej premierze „śląskiej *Halki*” z 14 czerwca 1945 roku w gmachu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach Opera Katowicka z siedzibą w Bytomiu/Państwową Opera Śląska/Opera Śląska we właściwy dla siebie sposób kontynuowała kult Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska. W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej, gdy miały miejsce pierwsza i druga inscenizacja *Halki* oraz pierwsza inscenizacja *Strasznego dworu* w wykonaniu bytomskich artystów, górnośląska recepcja postaci Stanisława Moniuszki przyczyniała się do krzewienia polskości wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska. W latach 50. wykonywaniu Moniuszkowskich dzieł scenicznych, zwłaszcza *Flisa*, którego bytomscy artyści przygotowali, pracując ponad normę, aby jego wystawieniem uczcić II Zjazd PZPR, odbywający się w dniach 10–17 marca 1954 roku w Katowicach, ale również trzeciej inscenizacji *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej (1955), przypisywano socjalistyczne treści. Był to okres propagowania takiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w ramach której zachodził proces remitologizacji narodowego twórcy w muzyce polskiej na piętnującego antagonizm społeczny prekursora polskiego socjalizmu. Jednak kolejne okrągłe jubileusze bytomskiego teatru muzycznego: dwudziesto-, dwudziestopięcio-, trzydziestopięcio- i czterdziestopięciolecie istnienia tej instytucji, były okazją do zaniechania kreowania górnośląskiej recepcji Moniuszkowskich dzieł przez pryzmat peerelowskiej nowomowy na rzecz powrotu do tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Dokonujące się wówczas za sprawą działalności Państwowej Opery Śląskiej kultywowanie twórczości Stanisława Moniuszki na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska stanowiło alternatywę wobec realizacji socjalistycznych treści.

Po 1989 roku zmienił się kontekst sytuacyjny funkcjonowania wytworów artystycznych w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Wraz z rozwojem gospodarki wolnorynkowej i wpływem procesów globalizacyjnych spowodowało to konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły z jednej strony zapotrzebowanie na odrodzenie dawnych, autentycznych treści kultury, z drugiej – na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej jednostki, zbiorowości lokalnej, regionalnej czy narodowej. W ramach kreowanej przez Operę Śląską w latach 90. i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku górnośląskiej recepcji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonował jako przejaw odrodzenia dawnych, autentycznych treści kultury górnośląskiej, jak również miał miejsce proces mitologizacji kompozytora na twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu, zrozumiałych nie tylko dla górnośląskiej publiczności, ale także dla odbiorców z europejskiego kręgu kulturowego, a nawet, w przypadku *Halki*, spoza niego. Wykonywanie moniuszkowskiego repertuaru scenicznego, a zwłaszcza prezentowanie kolejnych inscenizacji *Halki* bądź *Strasznego dworu* w związku z następnymi jubileuszami Opery Śląskiej, z jednej strony było przykładem czynności artystycznej w funkcji czynności społecznej chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie, z drugiej – służyło obiektywizacji moniuszkowskiego mitu założycielskiego Opery Śląskiej rozumianej jako realizacja idei integracji śląskości z polskością. Co prawda motyw ten był obecny w jubileuszowych programach bytomskiej *Halki* i okolicznościowych wydawnictwach tej instytucji operowej od lat 70., jednak dopiero zmiany społeczno-polityczne po 1989 roku pozwoliły na powrót do jego artykulacji bez odniesień do socjalistycznej ideologii, czyli na powrót do tych znaczeń, które „śląskiej *Halce*” z 1945 roku nadawali jej odbiorcy.

Kontekst sytuacyjny wykonywania i recepcji oper w poszczególnych dziesięcioleciach II Rzeczypospolitej Polskiej, Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i III Rzeczypospolitej Polskiej na Górnym Śląsku powodował, że charakterystycznemu dla polskości wytworowi kulturowemu – postaci i twórczości Stanisława Moniuszki – nadawano treści czyniące zeń symbol polskości Górnego Śląska w pierwszych latach powojennych, prekursora polskiego socjalizmu w okresie PRL bądź twórcy dzieł o uniwersalnym przesłaniu. Po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej wytwór kulturowy naznaczony polskością zaczęto nakierowywać na europejskość rozumianą jako przestrzeń wolności dla realizacji uniwersalnych wartości.

Zakończenie

Przeprowadzone analizy obecności wytworu kulturowego charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej, takiego jak postać Stanisława Moniuszki i jego twórczość w ramach górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej w latach 1945–2010, unaocznily wpływ kontekstu sytuacyjnego, wyznaczanego przez zmieniający się system polityczny państwa przynależności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska, w którym zachodziła recepcja postaci kompozytora i jego twórczości, na charakter tożsamościowej narracji właściwej dla polskiej grupy narodowej i górnośląskiej grupy etnicznej. Z badań wynika, że wykonywaniu Moniuszkowskich utworów oraz ich recepcji, jak i postaci Stanisława Moniuszki towarzyszyło nadawanie pozamuzycznych treści, społecznie istotnych w danym okresie historycznym dla jednostek należących do polskiej grupy narodowej bądź górnośląskiej grupy etnicznej. Sprzyjało to tworzeniu bądź uaktywnianiu i rozpowszechnianiu mitotwórczych narracji moniuszkowskich, jak również ich osłabianiu.

Celem badań zaprezentowanych w drugim rozdziale było ukazanie podwójnej narracji moniuszkowskiej na Górnym Śląsku w czasach Polskiej Republiki Ludowej. Na kartach „Życia Śpiewaczego”/„Życia Muzycznego” z lat 1948–1984 oraz w dokumentach archiwalnych Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewających – drukowane były zarówno wypowiedzi prasowe, które wskazywały na zachodzenie w analizowanym okresie recepcji socjalistycznej inter-

pretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, jak i dokumenty wskazujące na kultywowanie po II wojnie światowej na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości kompozytora jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści. Na kartach analizowanego czasopisma próbowano prze-forsować proces redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z postacią i twórczością Moniuszki jako symbolu polskości lub ikony polskości Górnego Śląska na symbol polskiego socjalizmu. Służyło temu publikowanie wypowiedzi prasowych, w których Moniuszkę odnoszono do ideologii socjalistycznej realizowanej na różnym poziomie, od regionalnego (historyczno-geograficzny obszar Górnego Śląska) po ponadnarodowy (kraje bloku wschodniego), bądź w których przypisywano mu wprost rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu. Proces ten był wspierany przez rozpowszechnianie artykułów tematycznych, w których operę *Halka*, za sprawą zawartej w treści jej libretta krytyki nierówności klasowych panujących na dziewiętnastowiecznej feudalnej ziemi polskiej, mitologizowano na dzieło, w którym kompozytor wyraził swoje zaangażowanie w walce o sprawiedliwość społeczną.

Obchodzone w 1958 roku stulecie warszawskiej premiery czteroaktowej *Halki* było na kartach „Życia Śpiewaczego” opisywane w taki sposób, aby w intersubiektywnej przestrzeni kulturowej Polskiej Republiki Ludowej, w tym na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, upowszechnić narrację przypisującą Stanisławowi Moniuszce rolę społeczną prekursora polskiego socjalizmu, pomimo że w rozszerzonej wersji dzieła złagodzone zostało ostrze krytyki nieludzkich stosunków panujących pomiędzy chłopami i szlachtą w ramach feudalnego ustroju gospodarczo-państwowego charakterystycznego dla pierwszej, dwuaktowej wersji opery. Wypowiedzi prasowe zawierające tego typu kontekst słowny były charakterystyczne zwłaszcza dla dziesięciu roczników „Życia Śpiewaczego” z lat 1949–1958, które również działalność śląskich zrzeszonych amatorskich zespołów śpiewaczych i instrumentalnych wprzęgły w centralnie sterowany proces kształtowania nowego socjalistycznego narodu pol-

skiego. Mająca miejsce we wrześniu 1959 roku oficjalna uroczystość odsłonięcia odbudowanego monumentu usytuowanego na placu Karola Miarki w Katowicach na cokole z napisem: „MONIUSZCE – ŚPIEWACY ŚLĄSCY” miała taki charakter, aby jej przeżywanie i opisywanie służyło rozpowszechnianiu kontekstu słownego czyniącego z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Znamienne jest jednak to, że w kolejnych latach działacze, śpiewacy i instrumentalisci zrzeszonych śląskich amatorskich zespołów muzycznych obchodzili rocznicę wybudowania tego monumentu w 1930 roku, a nie jego odbudowy, oraz czcili pięćdziesiątą i kolejne rocznice istnienia swojej organizacji, uznając za jej początek rok 1910. Wskazuje to na proces kultuwowania tradycji Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, a w jego ramach – twórczości Stanisława Moniuszki jako alternatywy wobec realizacji socjalistycznych treści.

Przez cały okres 1948–1984 na kartach analizowanych dokumentów donoszono o realizacji takich cyklicznych imprez muzycznych jak Miesiąc Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, Festiwal Muzyki Rosyjskiej i Radzieckiej, pierwszomajowe Święto Pracy, podczas których wykonywano zarówno Moniuszkowską twórczość, jak i robotnicze czy rewolucyjne pieśni i kantaty (zgodnie z zasadami socrealizmu w muzyce). Ponadto drukowanie na kartach „Życia Śpiewaczego” informacji o uroczystościach odsłonięcia pomników Stanisława Moniuszki w Częstochowie (1958) bądź Raciborzu (1961), które nie konotowały skojarzeń z wypracowaną w pierwszej połowie XX wieku górnośląską tradycją recepcji postaci i dzieł tego kompozytora, gdyż miały miejsce na obszarach, które nigdy nie należały do Górnego Śląska, ale za sprawą reform administracyjnych ludowego państwa polskiego działające na nich amatorskie zespoły śpiewacze i instrumentalne formalnie włączono okresowo do organizacji – spadkobiercy Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, sprzyjało rozpowszechnianiu w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej narracji czyniącej z tego wytworu kulturowego symbol polskiego socjalizmu. Dodatkowo tego typu wydarzenia i rozpowszechnianie opisujących je wypowiedzi praso-

wych przyczyniało się do zacierania się górnośląskiej tożsamości kulturowej.

Na kartach analizowanego czasopisma i wydawnictw opartych na archiwalnych dokumentach dzisiejszego Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, pierwotnie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, dotyczących lat 1948–1984 dominowały wypowiedzi prasowe, które zawierały kontekst słowny odnoszący postać i twórczość kompozytora do socjalizmu. Jednak przez cały ten okres we wspomnianych materiałach obecna była również narracja przypisująca kompozytorowi rolę społeczną narodowego twórcy w muzyce, a obcowanie z tym wytworem kulturowym określająca jako kontakt z symbolem polskości bądź symbolem polskości Górnego Śląska/ikoną polskości Górnego Śląska. Interesujące jest, że Jan Fojcik w pracy dokumentującej działalność śląskiego ruchu śpiewaczego z lat 1945–1974 (1983) stosuje wyłącznie określenie: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Sprawozdawczy, rzeczowy styl publikacji nie zawiera określeń charakterystycznych dla socjalistycznej nowomowy. W dokumencie tym działania na rzecz odbudowy katowickiego pomnika Stanisława Moniuszki, uroczystość jego odsłonięcia i obchody rocznic jego powstania jawią się jako nawiązanie do wypracowanej w pierwszej połowie XX wieku w ramach Związku Śląskich Kół Śpiewaczych górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej. Funkcjonowanie owej narracji wśród działaczy, dyrygentów, chórzystów i instrumentalistów amatorów świadczy o nawiązywaniu do tradycji „złotego wieku śpiewactwa śląskiego” i jako takie może być interpretowane jako alternatywa wobec realizacji socjalistycznych treści w realiach Polskiej Republiki Ludowej. Hipoteza ta znajduje również potwierdzenie w *Kronice Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975–1986* autorstwa Leona MARKIEWICZA (1998), opartej na archiwalnych dokumentach tej organizacji. Narracja kroniki wyraźnie nawiązuje do retoryki wypracowanej w dwudziestoleciu międzywojennym na kartach „Śpiewaka Śląskiego”/„Śpiewaka”. Jest to istotne, gdyż pracę wydano w wolnej Polsce, co pozwala przypuszczać, że autor, nieskrępowany cenzurą w interpretacji opisywanych faktów, celowo nadał publi-

kacji właśnie taki charakter. W żadnej z tych pozycji nie podjęto się jednak dokonania socjologicznego studium górnośląskiej narracji moniuszkowskiej. Poza tym, nawet gdy poruszano ten wątek, to nigdy nie stanowił on głównej osi, wokół której konstruowana jest całość pracy.

Sądzę, że charakterystyczną cechą zdziśiatkowanego w okresie ludowego państwa polskiego śląskiego społecznego ruchu śpiewaczego i instrumentalnego było kultywowanie na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska twórczości Stanisława Moniuszki i mitotwórczej narracji wiążącej jego postać z dwudziestowiecznymi zmaganiem o przynależność państwową regionu. Można to interpretować jako działania alternatywne wobec sterowanego centralnie włączania postaci kompozytora w proces budowania socjalistycznego narodu polskiego.

W materiałach publikowanych we wznowionym „Śpiewaku Śląskim” z lat 1985–2010 (zob. podrozdział 2.6.) nie podtrzymywano procesu recepcji socjalistycznej interpretacji postaci i twórczości Stanisława Moniuszki ani w ostatnich latach Polskiej Republiki Ludowej, ani w okresie późniejszym. Jedynie sporadycznie w sprawozdawczy sposób we fragmentach dłuższych wypowiedzi prasowych o charakterze historycznym wspominało, że w przeszłości chóry śląskie były „odgórnie” zaangażowane w tego typu działalność. Od pierwszego numeru wznowionego „Śpiewaka Śląskiego” opisom postaci i twórczości Stanisława Moniuszki coraz częściej towarzyszyły takie relacje etniczne jak polskość lub polskość = śląskość, które świadczyły o aktywizowaniu górnośląskiego kultu moniuszkowskiego.

Zmiany systemowe związane z wyborami w 1989 roku pośrednio wpłynęły na zmianę sposobu obecności interesującego mnie wytworu kulturowego w ramach intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej. Przede wszystkim w 1993 roku zainicjowano cykliczne, coroczne Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski”, a w 1996 roku powołano Kapitułę Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu wspierania śląskiej kultury muzycznej rozwijanej w Polsce i Czechach. Były to przedsięwzięcia, których realizacja nie była

możliwa w ramach totalitarnego państwa socjalistycznego. Podjęta dbałość o Moniuszkowską spuściznę muzyczną spowodowała, że tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej nadano nowe znaczenia, umożliwiające jej funkcjonowanie w ramach górnośląskości definiowanej jako przestrzeń wielokulturowa. Postawiona przeze mnie hipoteza, że w ramach gospodarki wolnorynkowej „śląskiego Moniuszkę” można traktować jako emblemat strategii rozwojowej Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, może stanowić przedmiot odrębnych badań. Oprócz tego zaistniała po wyborach z 1989 roku zmiana systemu politycznego państwa polskiego w bezpośredni sposób wzmocniła proces przywracania intersubiektywnej górnośląskiej przestrzeni kulturowej tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej wypracowanej w ramach działalności Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w pierwszej połowie XX wieku. Sądzę, że można to interpretować jako dbałość o spuściznę Stanisława Moniuszki przez związaną z amatorskim ruchem muzycznym ludność zamieszkałą na historyczno-geograficznym obszarze Górnego Śląska, co miało służyć ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie.

Role społeczne, z jakimi na łamach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1985–2010 łączono postać Stanisława Moniuszki, z jednej strony obrazują zachodzący za sprawą recepcji tego kompozytora proces podtrzymywania wykreowanej w okresie międzywojennym górnośląskiej tradycji moniuszkowskiej, z drugiej – wskazują na asymilację tego pierwotnie charakterystycznego dla polskiej tożsamości narodowej wytworu kulturowego do górnośląskości rozumianej jako przestrzeń zawierająca w sobie elementy pochodzące z różnych kultur państw przynależności historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska.

Częstym zabiegiem kreatorów śląskiego zrzeszonego amatorskiego ruchu muzycznego było publikowanie w „Śpiewaku Śląskim” wypowiedzi prasowych, w których Stanisława Moniuszkę ukazywano jako narodowego twórcę w muzyce polskiej. Świadczy to o dbałości o dalszą transmisję kulturową wypracowanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych w latach 1920–1939 gór-

nośląskiej narracji moniuszkowskiej jako czynności artystycznej pełniącej, poza funkcją estetyczną, również funkcję społeczną, wyrażającą się w ochronie obecności polskiej kultury w tym regionie. Szczególnie interesujące były te wypowiedzi prasowe na kartach „Śpiewaka Śląskiego” z lat 1990–2010, w których kompozytorowi przypisywano rolę społeczną druha śląskiej drużyny śpiewaczej. Oznacza to, że tradycyjna górnośląska narracja moniuszkowska została przekształcona w taki sposób, aby odpowiadała specyfice współczesnej górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Treści moniuszkowskie aktywizowano przy okazji organizacji kolejnych edycji Święta Śląskiej Pieśni Chóralnej „Trojok Śląski” bądź uroczystości wręczenia Międzynarodowej Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki za zasługi na polu krzewienia śląskiej kultury muzycznej w Polsce i Czechach.

Zaprezentowane przeze mnie w drugim rozdziale wyniki empirycznych analiz wpisują się w problematykę badawczą podejmowaną przez Andrzeja Wójcika i Rajmunda Hankego. Pierwsza z tych osób jest autorem raportu sporządzonego na potrzeby Kongresu Kultury Polskiej w 2010 roku *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku* (WÓJCIK, 2010: 31). W dokumencie tym autor, odwołując się do prac kulturoznawczych, podejmuje próbę całościowego ujęcia zagadnienia, dzięki czemu raport ma nie tylko wartość empiryczną, ale również naukową. Nie stanowi on jednak próby zinterpretowania fenomenu śląskiego zorganizowanego amatorskiego ruchu muzycznego z perspektywy socjologicznej. Podobny charakter ma publikacja *Śląski społeczny ruch muzyczny: wczoraj, dziś, jutro: 70 lat Polskiego Związku Chórów i Orkiestr* (HANKÉ, 1996) wydana z okazji siedemdziesięciolecia Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. W żadnej z tych pozycji nie uczyniono górnośląskiej narracji moniuszkowskiej głównym przedmiotem badań, czym również różnią się one od mojego ujęcia. Ponadto ani Wójcik, ani Hanke nie definiują w podanych pracach kreowanej przez śląskie zrzeszone amatorskie zespoły muzyczne górnośląskości jako przestrzeni wielokulturowej, co zostało przeze mnie zaproponowane w artykule *Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu*

relacji pomiędzy polską tożsamością narodową a wielokulturowością Górnego Śląska (DRZAZGA-LECH, 2013b: 97–114) i jest wykorzystywane w tej pracy.

W rozdziale trzecim ukazałam proces kształtowania tożsamości narodowej poprzez muzykę na przykładzie górnośląskiej recepcji twórczości operowej Stanisława Moniuszki. Opery Moniuszki zostały włączone w proces budowania tożsamości narodowej na Śląsku już w 1920 roku, gdy miały miejsce zmagania polityczne i walki o przynależność państwową tego regionu. Analiza zgromadzonych wypowiedzi prasowych dotyczących występów artystów Opery Warszawskiej pod dyрекcją Emila Młynarskiego w okresie plebiscytów i powstań śląskich (1920 – na Śląsku wystawiono *Halkę*, *Verbum nobile* i suitę *Tańce narodowe*) służyła opisaniu asymilacji wytworu kulturowego – postaci Stanisława Moniuszki i jego dzieł – do górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. W ramach górnośląskiej recepcji *Halki* dochodziło do społecznej redefinicji znaczeń tradycyjnie łączonych z kompozytorem – symbolem polskości, która mitologizowała postać Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska, co było podtrzymywane przez kreowany w prasie proces recepcji moniuszkowskiej działalności sceny operowej w Teatrze Polskim w Katowicach (1922–1932) i gościnne występy artystów Opery Warszawskiej (1932–1939).

Wybuch II wojny światowej spowodował zawieszenie działalności wszelkich propolskich instytucji kulturalnych. Działania mające na celu zorganizowanie sceny operowej na Górnym Śląsku podjęto w pierwszej połowie 1945 roku. Wiązało się to z reaktywacją procesu mitologizacji postaci Stanisława Moniuszki na symbol polskości Górnego Śląska. Po historycznej premierze „śląskiej *Halki*” z 14 czerwca 1945 roku w gmachu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach formalnie powołano Operę Katowicką z siedzibą w Bytomiu/Państwową Operę Śląską/Operę Śląską. Instytucja ta kontynuowała kult Stanisława Moniuszki jako symbolu polskości Górnego Śląska. Narracja moniuszkowska rozpowszechniana w górnośląskiej prasie w ramach pierwszej i drugiej inscenizacji *Halki* oraz pierwszej insceniza-

cji *Strasznego dworu* w wykonaniu bytomskich artystów przyczyniała się do krzewienia polskości wśród mieszkańców historyczno-geograficznego obszaru Górnego Śląska włączonego do Polski po zakończeniu zmagania wojennych. W latach pięćdziesiątych wykonywaniu Moniuszkowskich dzieł scenicznych, zwłaszcza *Flisa*, którego bytomscy artyści przygotowali, pracując ponad zatwierdzony plan, aby jego wystawieniem uczcić II Zjazd PZPR w Katowicach (10–17 marca 1954 roku), ale również trzeciej inscenizacji *Halki* w Państwowej Operze Śląskiej (1955), przypisywano socjalistyczne treści. W okresie tym propagowano taką recepcję postaci i twórczości Stanisława Moniuszki, w ramach której ukazywano go jako piętnującego antagonizm społeczny prekursora polskiego socjalizmu. Jednak kolejne jubileusze bytomskiego teatru muzycznego: dwudziestopięcio-, trzydziestopięcio- i czterdziestopięciolecie istnienia tej instytucji były okazją do powrotu do tradycyjnej górnośląskiej narracji moniuszkowskiej, co interpretuję jako alternatywę wobec realizacji socjalistycznych treści.

Rekonstrukcje systemowe, które rozpoczęto wolnymi wyborami w 1989 roku, wpłynęły również na kontekst sytuacyjny funkcjonowania wytworów artystycznych w polskiej i górnośląskiej intersubiektywnej przestrzeni kulturowej. Na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej ukształtowały się warunki sprzyjające procesom demokratyzacji oraz tworzenia się społeczeństwa obywatelskiego. Rozwój gospodarki wolnorynkowej i wpływ procesów globalizacyjnych spowodowały, że zaczęto artykułować konieczność wyraźnego samookreślenia się jednostek i społeczności na płaszczyźnie dziedzictwa kulturowego. Procesy te uwypukliły zapotrzebowanie z jednej strony na odrodzenie dawnych treści kultury, z drugiej – na rozwijanie nowych symboli służących manifestacji własnej tożsamości kulturowej na różnych jej poziomach. W ramach kreowanej przez Operę Śląską w latach 90. i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku narracji moniuszkowskiej interesujący mnie wytwór kulturowy funkcjonował jako przejaw odrodzenia dawnych, autentycznych treści kultury górnośląskiej, jak również miał miejsce proces eksponowania ele-

mentów o uniwersalnym przesłaniu w twórczości kompozytora, zrozumiałych nie tylko dla górnośląskiej publiczności, ale także dla odbiorców z europejskiego kręgu kulturowego, a nawet, w przypadku *Halki*, spoza niego. Wykonywanie moniuszkowskiego repertuaru scenicznego, a zwłaszcza prezentowanie kolejnych inscenizacji *Halki* bądź *Strasznego dworu* w związku z następnymi jubileuszami Opery Śląskiej, z jednej strony było przykładem czynności artystycznej w funkcji czynności społecznej chroniącej obecność polskiej kultury w tym regionie i służyło obiektywizacji moniuszkowskiego mitu założycielskiego Opery Śląskiej rozumianej jako realizacja idei integracji śląskości z polskością. Z drugiej strony w ramach kolejnych inscenizacji *Halki* dążono do uwypuklenia uniwersalnego przesłania tej opery, co zostało w dobitny sposób zaprezentowane w inscenizacji zrealizowanej z okazji uroczystości sześćdziesięciopięciolecia Opery Śląskiej.

Kontekst sytuacyjny wykonywania twórczości Stanisława Moniuszki oraz recepcji jego postaci charakterystyczny dla poszczególnych dziesięcioleci Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i III Rzeczypospolitej Polskiej na Górnym Śląsku powodował, że interesującemu mnie wytworowi kulturowemu nadawano treści czyniące zeń ikonę polskości Górnego Śląska (przywoływanie narracji charakterystycznej dla dwudziestolecia międzywojennego), prekursora polskiego socjalizmu w okresie PRL bądź twórcę dzieł o uniwersalnym przesłaniu (współczesna narracja moniuszkowska).

Bibliografia

- ASSMANN J., 2008: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- BABIŃSKI G., 1998: *Metodologiczne problemy badań etnicznych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- CHAŁASIŃSKI J., 1964: *Społeczno-kulturalny awans prowincji*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 1.
- DRZAZGA-LECH M., 2011: *Reception of Stanisław Moniuszko and his music in Upper Silesia during The Interwar Period as an illustration of the cultural integration of Upper Silesians with Poland*, [in:] O. KOZLOVA, A. KOŁODZIEJ-DURNAŚ (Eds.), *Cultural Diversity as a Source of Integration and Alienation – Nations, Regions, Organizations*, University of Szczecin, Szczecin.
- DRZAZGA-LECH M., 2013a: *Budowanie polskiej tożsamości narodowej poprzez muzykę. Analiza kreowanej w prasie śląskiej recepcji Halki Stanisława Moniuszki w inscenizacjach Opery Śląskiej w Bytomiu w latach 1945–2005*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Nowa Seria” t. 4.
- DRZAZGA-LECH M., 2013b: *Rola Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w kształtowaniu relacji pomiędzy polską tożsamością narodową a wielokulturowością Górnego Śląska*, [w:] L. DYCZEWSKI, K. JUREK (red.), *Rzeczywistość wielokulturowa*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin–Warszawa.
- DRZAZGA-LECH M., 2017: *Mity moniuszkowskie w górnośląskiej kulturze. Socjologiczna analiza XX-wiecznej recepcji postaci kompozytora kreowanej przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Zaranie Śląskie” Seria Druga, nr 3.

- DRZAZGA-LECH M., 2018: *Śląski Moniuszko. Recepcja postaci i twórczości kompozytora na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- DYCZEWSKI L., 1993: *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- DYCZEWSKI L., 2011: *Kultura w całościowym planie rozwoju*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- DYCZEWSKI L., 2013: *Tożsamość w domowej wielokulturowości*, [w:] L. DYCZEWSKI, K. JUREK (red.), *Tożsamość w wielokulturowym kontekście*, Wydawnictwo KUL, Centrum Europejskie Natolin, Lublin–Warszawa.
- FARUGA A., 2004: *Czy Ślązacy są narodem? Przemilczana historia Górnego Śląska*, Radzionków.
- FISH S., 1997: *Boutique Multiculturalism or Why Liberale Are Incapable of Thinking about Hale Speech*, "Critical Inquiry" 23, 2, www.jstor.org/stable/1343988 [dostęp: 15.04.2013].
- GŁADKIEWICZ R., SOŁDRA-GWIŹDŹ T., SZCZEPAŃSKI M.S., 2012: *Uwagi wprowadzające*, [w:] R. GŁADKIEWICZ, T. SOŁDRA-GWIŹDŹ, M.S. SZCZEPAŃSKI (red.), *Granice Śląska w interdyscyplinarnej perspektywie*, Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski, Opole–Wrocław.
- GOFF J., LE, 2007: *Pamięć i historia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- JABŁOŃSKA B., 2014: *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- KIJONKA J., 2016: *Tożsamość współczesnych Górnoślązaków. Studium socjologiczne*, Stowarzyszenie Thesaurus Silesiae – Skarb Śląski, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice.
- KŁOSKOWSKA A., 2005: *Kultury narodowe u korzeni*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- KORZENIOWSKI B. (red.), 2007: *Przemiany pamięci zbiorowej a teoria kultury*, Instytut Zachodni, Poznań.
- LINERT A., 2001: *Teatr w kampanii plebiscytowej*, „Śląsk” nr 3.
- MORCINEK G., 1933: *Śląsk*, Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, Poznań.
- MUCHA J. (red.), 1999: *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- PROKOP J., 1990: *Polskie uniwersum*, [w:] A. KŁOSKOWSKA (red.), *Oblicza polskości*, Biblioteka Dialogu, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.

- SMOLIŃSKA T., 2006: *W poszukiwaniu symboliki śląskiej tożsamości*, [w:] J. JANECZEK, M.S. SZCZEPAŃSKI (red.), *Dynamika śląskiej tożsamości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- STOKOWY B., 1946: *Góra św. Anny. Zarys historii ośrodka kultu religijnego na Górnym Śląsku*, nakład: OO. Franciszkanie, Wrocław.
- STOMMA L., 2006: *Polskie złudzenia narodowe*, Poznań, Wydawnictwo Sens.
- STOPCZYŃSKA K., 2016: *Kreowanie wizerunku marki przy wykorzystaniu nowoczesnych form komunikacji marketingowej*, Wydawnictwo SIZ, Łódź.
- SWADZBA U., 2001: *Śląski etos pracy. Studium socjologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- SWADZBA U., 2009: *Etos pracy na Górnym Śląsku. Tradycja, współczesne oblicze i zmiany*, „*Studia Socjologiczne*” nr 4.
- SZACKA B., 2006: *Czas przeszły – pamięć – mit*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- SZARANIEC L., 2007: *Wielokulturowość Górnego Śląska*, Muzeum Śląskie, Katowice.
- SZCZEPAŃSKI M.S., ŚLĘZAK-TAZBIR W., 2009a: *Górnośląskie metamorfozy. Region przemysłowy w procesie zmian: od fasady fabrycznej do metropolii?*, „*Studia Socjologiczne*” nr 4 (195).
- SZCZEPAŃSKI M.S., ŚLĘZAK-TAZBIR W., 2009b: *Kulisi naszych czasów. Między ciągłością i zmianą – metamorfozy tożsamości indywidualnych i zbiorowych*, [w:] L.M. NIJAKOWSKI (red.), *Etniczność, pamięć, asymilacja. Wokół problemów zachowania tożsamości mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa.
- SZRAMIEK E., 1934: *Śląsk jako problem socjologiczny*, „*Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku*”, t. 4.
- ŚWIĄTKIEWICZ W., 2005: *Spory o symbole. Wielokulturowość Górnego Śląska*, [w:] L. DYCZEWSKI (red.), *Kultura grup mniejszościowych i marginalnych*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- ŚWIĄTKIEWICZ W., 2006: *Społeczny świat sztuki in statu nascendi (kilka refleksji)*, [w:] A. KOWALCZYK-KLUS (oprac. i red. katalogu), *Czas na interdyscyplinarność: człowiek wybiera medium*, Instytut Sztuki Uniwersytetu Śląskiego, Wydział Artystyczny, Katowice–Cieszyn.
- ŚWIĄTKIEWICZ W., 2011: *Tożsamości narodowe w górnośląskiej przestrzeni kulturowej*, [w:] O. KOZLOVA, A. KOŁODZIEJ-DURNAŚ (red.), *Kulturowe zróżnicowanie narodowych, regionalnych i organizacyjnych*

- tożsamości*, Wydawnictwo Economicus, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin.
- WADOWSKI D., 2009: *Tożsamościowa funkcja polskich mitów narodowych*, [w:] L. DYCZEWSKI, D. WADOWSKI (red.), *Tożsamość polska w odmiennych kontekstach*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- WÓDZ J., WÓDZ K., 1999: *Czy Ślązacy są mniejszością kulturową?*, [w:] J. MUCHA (red.), *Kultura dominująca jako kultura obca. Mniejszości kulturowe a grupa dominująca w Polsce*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Ustawa z dnia 4 marca 2010 r. o narodowym spisie powszechnym ludności i mieszkań w 2011 r., Dz. U. z 2010 r., Nr. 47, poz. 277.
- Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2002, http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/raport_z_wynikow_nsp_ludnosci_i_mieszkam_2002.pdf [dostęp: 1.08.2012].
- Wyniki Narodowego Spisu Powszechnego Ludności i Mieszkań 2011. Podstawowe informacje o sytuacji demograficzno-społecznej ludności Polski oraz zasobach mieszkaniowych, http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/lu_nps2011_wyniki_nsp2011_22032012.pdf [dostęp: 2.08.2012].
- ZNANIECKI F., 1990: *Współczesne narody*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- ZNANIECKI F., 2008: *Metoda socjologii*, Biblioteka Socjologiczna, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

Materiał wykorzystany do analizy empirycznej

- 40-lecie Związku Śląskich Kół Śpiewaczych. *Pieśń Orężem Pokoju*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 5.
- 95 lat Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, „Śpiewak Śląski” 2005, nr 4 (359).
- Akcja koncertowa oddziału katowickiego, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 4.
- Amatorski chór radiowy, „Dziennik Zachodni”, 18.03.1945, nr 36.
- BEKANOWSKI J., 1971: *Przed rokiem moniuszkowskim*, „Życie Śpiewacze” nr 12.
- BOGUSZEWSKA M., 1996: *Śląska pieśń ponad granicami*, „Śpiewak Śląski” nr 3–4 (304–305).
- BORKOWSKI T., 1971: *W przyszłym roku*, „Życie Śpiewacze”, nr 10.

- BURZYK J., 1970: *Jubileusze śląskie*, „Życie Śpiewacze” nr 5.
Bytom. 45-lecie pracy chóru mieszanego „Halka”, [w:] *Co słysząc w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1959, nr 1.
Bytom (P.K.P), „Głos Śląski” 1918, nr 88.
- CZOPEK A., 2010, cyt. za: *O premierze napisali*, „Opera Cafe” nr 4.
Dwa wspomnienia, „Życie Śpiewacze” 1956, nr 2–3.
„Echo” śpiewa 65 lat, „Życie Muzyczne” 1975, nr 3.
- FABRY W., 1972a: „*Premiera*”, fragment powieści „*Moniuszko: powieść biograficzna*”, „Życie Śpiewacze” nr 1.
- FABRY W., 1972b: „*Ślubowanie*”, fragment powieści „*Moniuszko: powieść biograficzna*”, „Życie Śpiewacze” nr 2.
- Filharmonia i radio leningradzkie [...]*, [w:] *ZSRR i Kraje Demokracji Ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 5.
- FOJCIK J., 1950: *Imprezy śpiewacze na Śląsku*, „Życie Śpiewacze” nr 1.
- FOJCIK J., 1951a: *Imprezy chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 1–2.
- FOJCIK J., 1951b: *Imprezy chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 5–6.
- FOJCIK J., 1951c: *Udział Śląska w II etapie Festiwalu Muzyki Polskiej*, „Życie Śpiewacze” nr 10/11/12
- FOJCIK J., 1952: *Przegląd działalności chórów śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 6.
- FOJCIK J., 1959: *Jubileuszowy Zjazd Śpiewaków Śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 9.
- FOJCIK J., 1965a: *Na Śląsku*, [w:] *Festiwal Chórów Amatorskich o Laur XX-lecia*, „Życie Śpiewacze” nr 7–8.
- FOJCIK J., 1965b: *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 12.
- FOJCIK J., 1966: *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 7–8.
- FOJCIK J., 1967a: *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 9.
- FOJCIK J., 1967b: *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 12.
- FOJCIK J., 1969a: *Amatorski ruch teatralny*, „Życie Śpiewacze” nr 7–8.
- FOJCIK J., 1969b: *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 8.
- FOJCIK J., 1970a: *Śląskie Zjazdy Śpiewacze*, „Życie Śpiewacze” nr 3.
- FOJCIK J., 1970b: *Śląskie Zjazdy Śpiewacze*, „Życie Śpiewacze” nr 5.
- FOJCIK J., 1973: *Notatnik Śląski*, „Życie Śpiewacze” nr 1.
- GABRYŚ R., 1996, [w:] H. CIERPIOŁ (red.), *Magazyn Muzyczny Res Musica*. Polskie Radio Katowice, 4.06.1996. „*Śpiewak Śląski*” nr 3–4 (304–305).
- HANKE R., 1992: *Witamy braci śpiewaków zza Olzy*, „*Śpiewak Śląski*” nr 1–2 (282–283).

- HANKE R., 1993: *Zajaśniata nam jutrzeńka*. „Trojok Śląski”, „Śpiewak Śląski” nr 3 (288).
- HANKE R., 1998: „Trojok Śląski” dotarł do Opawy, „Śpiewak Śląski” nr 3–4.
- HANKE R., 1999: *Nasz Euroregion*, „Śpiewak Śląski” nr 3 (322).
- HANKE R., 2001: *Jubileusz i nowe nadzieje*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (332).
- HANKE R., 2005: *95 lat Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (356).
- HEL W., 1983: *Katowickie „Ogniwo”*, „Życie Muzyczne” nr 7–8.
- Katowice, [w:] *Co słychać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 2.
- Katowice-Piotrowice [...], [w:] *Związek Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze” 1961, nr 5.
- KIEŁPIŃSKI A., 1951: *Warszawska Premiera*, „Życie Śpiewacze” nr 3–4.
- KIEŁPIŃSKI A., 1969: *Moniuszko wiecznie żywy*, „Życie Śpiewacze” nr 5.
- KNAPCZYK I., 1973: *60 lat w służbie pieśni*, „Życie Śpiewacze” nr 9.
- KOBICA M., 1981: *Notatnik Śląski*, „Życie Muzyczne” nr 7–8.
- KOSEWSKI M., 1969: *Orkiestry dęte na Śląsku*, „Życie Śpiewacze” nr 4.
- Kronika, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 4.
- LISSA Z., 1949: *Adam Mickiewicz a muzyka*, „Życie Śpiewacze” nr 1–2.
- Miesiąc Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, „Życie Śpiewacze” 1951, nr 1–2.
- Na dzień 15 czerwca [...], [w:] *Co słychać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 6.
- Na Śląsku, „Życie Śpiewacze” 1965, nr 6.
- Nad Odrą i Nysą, „Trybuna Robotnicza” 21.05.1946.
- NIESTRÓJ B., 1974: *Jubileusz katowickiego „Ogniwa”*, „Życie Muzyczne” nr 2.
- Nowa radiostacja w Katowicach, „Dziennik Zachodni”, 2.03.1945, nr 22.
- Nowy sezon operowy w Katowicach [...], [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1926, nr 8–9.
- O programie artystycznym z okazji 50-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 6.
- Obchody ku czci Stanisława Moniuszki, „Życie Śpiewacze” 1951, nr 1–2.
- Oddział Stalinogrodzki, „Życie Śpiewacze” 1956, nr 18–19.
- Odezwa do śpiewaków, „Życie Śpiewacze” 1948, nr 1.
- Opera katowicka [...], [w:] *Varia*, „Śpiewak” 1927, nr 5.

- Opera katowicka* [...], [w:] *Varia*, „Śpiewak” 1927, nr 6.
- Opera Teatru Polskiego w Katowicach* [...], [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1929 nr 7.
- Opole. Zjazd Śpiewaczy w Raciborzu*, [w:] *Co słyszać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1960, nr 4.
- Państwowa Opera im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu*, [w:] *Co grają w naszych operach*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 2.
- Pismo Dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki z dnia 26.03.1945.*
- Plan pracy*, „Życie Śpiewacze” 1971, nr 2.
- Powrót Pana Stanisława*, „Dziennik Zachodni” 20.09.1959, przedruk w: „Życie Śpiewacze” 1959, nr 11.
- Program Uroczystości Moniuszkowskich i ogólno-śląskiego Zjazdu Śpiewaczego*, „Śpiewak” 1930, nr 3.
- Proklamacja śląskich śpiewaków i muzyków amatorów na koniec XX wieku*, „Śpiewak Śląski” 2001, nr 1 (332)
- PROSNAK J., 1961: *Trzy rocznice*, „Życie Śpiewacze” nr 10.
- Referat kol. Józefa Grzyba*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 5.
- REGINEK A., 1995: *Kazanie wygłoszone podczas uroczystej Mszy Św. z okazji 85-lecia Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katedrze Chrystusa Króla w Katowicach dn. 17.06.1995*, „Śpiewak Śląski” nr 2–3 (297–298).
- REISS J., 1948: *Polska pieśń artystyczna*, „Życie Śpiewacze” nr 2.
- Regulamin Nagrody Imienia Stanisława Moniuszki*, „Śpiewak Śląski” 1995, nr 5 (300).
- RENIK A., 1949: *Opera robotnicza*, „Życie Śpiewacze” nr 1–2.
- SACHSE F., 1930: *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków Śląskich i Uroczystości Moniuszkowskich*, „Śpiewak” nr 6–7.
- Sprawy Śląska. Śpiewactwo – w górę serca!*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 4.
- Stanisław Moniuszko, rocznica urodzin*, „Życie Śpiewacze” 1959, nr 6.
- Sto lat temu – dnia 17 października 1849 roku – zmarł w Paryżu Fryderyk Chopin*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 1–2.
- STOIŃSKI S.M., 1929: *Pomnik Moniuszko w Katowicach (Na marginesie projektu)*, „Śpiewak” nr 5.
- STOIŃSKI S.M., 1930: *O pomnik Moniuszki w Katowicach*, „Śpiewak Śląski” nr 1.
- STOKOWSKA M., 1965: *Licząc na dobrą wolę zacnych amatorów*, „Życie Śpiewacze” nr 1.

- Straszny Dwór. Opera narodowa Stanisława Moniuszki [...]*, [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1929, nr 8–9.
- STUŁA E., 1974: *Lata górniczego śpiewu*, „Życie Muzyczne” nr 2.
- SURÓWKA B., 1970 [w:] KIJONKA T. (red.), *Opera Śląska 1945–1970*, Katowice.
- Sztandar powstańców śląskich, sztandar robotników i chłopów – jest dziś sztandarem Odrodzonej Polski*, „Trybuna Robotnicza”, 20.05.1946.
- ŚWIERC P., 1963: *Złoty Śpiewacze na Opolszczyźnie*, „Życie Śpiewacze” nr 10.
- ŚWIERC P., 1965a: *XV-lecie „Moniuszki” w Krzanowie*, „Życie Śpiewacze” nr 10.
- ŚWIERC P., 1965b: *Amatorski ruch muzyczny na Opolszczyźnie*, „Życie Śpiewacze” 1965, nr 4.
- ŚWIERC P., 1974: *Przegląd orkiestr dętych*, „Życie Muzyczne” nr 1.
- ŚWIERC P., 1975a: *Amatorska Orkiestra Symfoniczna*, „Życie Muzyczne” nr 6.
- ŚWIERC P., 1975b: *Festiwal Chórów Kolejowych*, „Życie Muzyczne” nr 9.
- Święto Pieśni Polskiej na Zaolziu*, „Życie Śpiewacze” 1965, nr 1.
- Teatr Polski [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1937, nr 2.
- Teatr Polski w Katowicach [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1933, nr 9.
- Teatr Polski w Katowicach [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1935, nr 3.
- Teatr Polski w Katowicach [...]*, [w:] *Varia*, „Śpiewak” 1927, nr 9.
- Teatr Wielki ZSRR w Moskwie*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 7–8.
- Towarzystwo Śpiewacze „Kasyno” z Siemianowic [...]*, [w:] *Kronika*, „Życie Śpiewacze” 1952, nr 1–2.
- Trzecia polska opera [...]*, [w:] *Opera i koncerty*, „Śpiewak” 1926, nr 4.
- Unia Europejska szansą rozwoju regionów*. Broszura wydana przez Ruch Autonomii Śląska [b.m.w., b.d.w.].
- Uptywa między jubileuszami szybko czas*, „Śpiewak Śląski” 2005, nr 6 (361).
- WACH-MALICKA H., 2010 [w:] „Polska Dziennik Zachodni” 2010, cyt. za: *O premierze napisali*, „Opera Cafe” 2010 nr 4.
- WARMBRAND S., 2001: *Między Odrą a Ostrawicą*, „Śpiewak Śląski” nr 3 (334), dodatek: „Pamiętnik »Trojoka Śląskiego« i Nagrody im. Stanisława Moniuszki”.
- W Moskwie, w Teatrze Wielkim [...]*, [w:] *ZSRR i Kraje Demokracji Ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1.

- W ramach Święta Pracy [...]*, [w:] *Co słyszać w Zjednoczeniu*, „Życie Śpiewacze” 1958, nr 5.
- W Teatrze Opery i Baletu im. Nawoi w Taszkencie [...]*, [w:] *ZSRR i kraje demokracji ludowej*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1.
- W uroczystościach moniuszkowskich [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 11.
- W związku z premierą „Halki” w Kijowie [...]*, [w:] *ZSRR*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 2.
- Walny Zjazd Delegatów Związku Śląskich Kół Śpiewaczych*, „Życie Śpiewacze”, 1958, nr 4.
- We Wrocławiu powstała pierwsza w Polsce opera robotnicza [...]*, [w:] *Kronika. Wiadomości z kraju*, „Życie Śpiewacze” 1948, nr 2.
- Wiadomości ze Śląska*, „Życie Śpiewacze” 1952, nr 12.
- WILCZEK S., 1991: *O jubileuszu po jubileuszu*, „Śpiewak Śląski” nr 1 (278).
- WROŃSKA I., 1965: *Słowo o Stoińskim*, „Życie Śpiewacze” nr 2.
- WROŃSKI W., 1949: *Idziemy naprzód*, „Życie Śpiewacze” nr 5.
- WROŃSKI W., 1950a: *Na marginesie Zjazdu Śpiewaków Śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 5.
- WROŃSKI W., 1950b: *Po zjeździe Śpiewaków Śląskich*, „Życie Śpiewacze” nr 51.
- WROŃSKI W., 1958: *W setną rocznicę*, „Życie Śpiewacze” nr 1.
- Wystawienie opery „Halka” w Opolu [...]*, [w:] *Kronika Muzyczna*, „Śpiewak” 1929, nr 5.
- Z okazji Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej [...]*, [w:] *Kronika. Z kraju*, „Życie Śpiewacze” 1950, nr 1.
- ZAWADZKI A., 1946: *Lud śląski – współgospodarzem Ojczyzny. Przemówienie wojewody gen. Zawadzkiego*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.
- ZIĘTEK J., 1946: *Powstańcy – wzywam was na front pracy dla demokratycznej Polski*, „Trybuna Robotnicza” 20.05.

Przeanalizowane czasopisma

- „Śpiewak Śląski” z lat 1985–2010.
- „Śpiewak Śląski”/„Śpiewak” z lat 1920–1939, 1946–1948.
- „Życie Śpiewacze”/„Życie Muzyczne” z lat 1948–1984.

Przeanalizowana literatura sygnowana przez Związek Śląskich Kół Śpiewaczych

- FOJCIK J., 1983: *Śląski ruch śpiewaczy 1945–1974*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice.
- HANKE R., 1991: *Śląsk Śpiewa. Dzieje polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Związek Chórów i Orkiestr, Zarząd Główny w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice.
- HANKE R., 1996: *Śląski społeczny ruch muzyczny: wczoraj, dziś, jutro: 70 lat Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*, Śląska Biblioteka Muzyczna, PZChO Oddział Śląski, Katowice–Warszawa.
- HANKE R., 2003: *Śpiewacy Śląscy – fotografia XX wieku*, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice.
- MARKIEWICZ L., 1998: *Kronika Śląskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr 1975–1986*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice.
- Okólnik nr 1/1982 wydany przez Zarząd Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr.
- Statut Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr, http://szchio.sileman.net.pl/images/statut_2010.pdf [dostęp: 10.10.2011].
- Ulotka-zaproszenie na Jubileuszowy Koncert Chórów i Orkiestr organizowany 7.06.1981, aby upamiętnić 70. rocznicę I Zjazdu na Zadolu.
- WÓJCIK A., 2010: *Kondycja społecznego ruchu muzycznego na Śląsku. Raport zrealizowany ze środków Samorządu Województwa Śląskiego i Narodowego Centrum Kultury*, www.regionalneobserwatoriumkultury.pl/woj.html?file=tl_files/... [dostęp: 10.10.2011].
- WÓJCIK A., 2012: „Cześć Pieśni”. *Z dziejów śląskiego życia muzycznego i śpiewaczego. Szkice i materiały źródłowe. Część II od 1939 do 1989 r.* Związek Śląskich Kół Śpiewaczych – Śląski Związek Chórów i Orkiestr, Śląska Biblioteka Muzyczna, Katowice.

Dokumenty archiwizowane przez Operę Śląską w Bytomiu, udostępnione na potrzeby pracy doktorskiej

- 26 sierpnia dano przedstawienie „Halki”, „Dziennik Zachodni” 6.09.1948.

- Artysta narodzony w Operze Śląskiej. Z Wiesławem Ochmanem, śpiewakiem, reżyserem, malarzem, inscenizatorem jubileuszowego „Straszneho Dworu” rozmawia Regina Gowarzewska*, „OperaCafe” 2010, nr 3.
- Opera narodowa nie jest pojęciem z innej epoki. Z reżyserem „Halki”, Markiem Weiss-Grzebińskim rozmawia Tadeusz Kijonka*, [w:] „Halka”. *Opera w 4 aktach. Realizacja jubileuszowa z okazji 60-lecia Opery Śląskiej*, 2005.
- BORZĘCKI M., 1946: *Opera Śląska w Warszawie*, „Rzeczpospolita”, 5–8.08.
- BRZEŹNIAK M., 1990: *Już po kryzysie? Opera Śląska*, „Trybuna Robotnicza”, 22.06, nr 147.
- BUDZYŃSKA E., 1990: *Znikają cywilizacje, kultura – pozostaje. Rozmowa z dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu – Tadeuszem Serafinem*, „Katolik” nr 30.
- BUKOWSKI R., 1945: „Halka” w Katowicach, „Dziennik Zachodni”, 16.06, nr 120.
- DYGACZ A., 1955: *Pochwała „Halki” i troska o rozwój Opery Śląskiej*, „Trybuna Robotnicza”, 7.07.
- DYGACZ A., 1960: „Paria” w Operze Śląskiej”, „Trybuna Robotnicza”, 28.03, nr 74.
- DYGACZ A., 1963: *Wokół „Straszneho Dworu”*, „Trybuna Robotnicza”, 8.01, nr 15.
- DYGACZ A., 1965: *Opera. Jubileuszowa „Halka”*, Trybuna Robotnicza, 1.07.
- DZIEDUSZYCKI W., 1985: *Od „Halki” do „Halki”*, „Życie Literackie” nr 27 (1737).
- DZIEDUSZYCKI W., 1995: *Listy*, „Wieczór”, 12–13.07, nr 140 (7752).
- GADZIŃSKI W., 1945: *Przed premierą „Halki”*, „Dziennik Zachodni”, 13.06, nr 117.
- „Halka” krzepi, „Dziennik Zachodni”, 16–18.06.1999, nr 115.
- Jubileuszowa „Halka” Opery Śląskiej*, „Dziennik Zachodni”, 18.05.1955.
- KAŃSKI J., 1979a: *Eksperyment ze „Strasznym Dworem”*, „Ruch Muzyczny” nr 16.
- KAŃSKI J., 1979b: *Nowy „Straszny Dwór”*, „Trybuna Ludu” nr 159.
- KAŃSKI J., 1985: *Opera Śląska ma 40 lat*, „Ruch Muzyczny” nr 18.
- KARKOSZKA J., 1975: *Nowa „Halka”. Po raz piąty w Operze Śląskiej w Bytomiu*, „Trybuna Robotnicza”, 24.06, nr 141.
- KIJONKA T. (red.), 1970: *Opera Śląska 1945–1970*, Katowice.

- KIJONKA T. (red.), 1986a: *Od pierwszej „Halki”. Opera Śląska w latach 1945–1985*, wydano dzięki pomocy finansowej Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach oraz Władz Miasta Bytomia.
- KIJONKA T., 1986b: *Śląska nie tylko z nazwy*, [w:] KIJONKA T. (red.), *Od pierwszej „Halki”. Opera Śląska w latach 1945–1985*, wydano dzięki pomocy finansowej Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach oraz Władz Miasta Bytomia.
- KIJONKA T., 1995, [w:] *Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995.*
- KIJONKA T. (oprac. i red.), 2003: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*, Bytom.
- KIJONKA T., 2005a: *Historyczna premiera. Katowickie narodziny Opery Śląskiej*, „Śląsk” nr 6.
- KIJONKA T., 2005b: [w:] *W rytmie tradycji*, [w:] *Program ósmej inscenizacji „Halki” wystawionej przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu po raz pierwszy 18.06.2005.*
- KONOPELSKA W., 2005: *Dzieło prawdziwie światowe*, „Śląsk” nr 8.
- KORECKI J., 1965: *Od „Halki” do „Halki”*. „Panorama. Śląski Tygodnik Ilustrowany” nr 26.
- Melodramat... i arcydzieło narodowe. Rozmowa Tadeusza Kijonki ze Sławomirem Żerdzickim*, [w:] *Stanisław Moniuszko, „Halka”. Program siódmej inscenizacji dzieła w wykonaniu artystów Opery Śląskiej w Bytomiu 14.06.1995.*
- MICHAŁOWSKI J.M., 1954: *„Hrabina” w Państwowej Operze Śląskiej*, „Dziennik Zachodni”, 20.01.
- MICHAŁOWSKI J.M., 1960a: *„Hrabina” znowu czaruje. Cieszymy się z jej powrotu*, „Dziennik Zachodni”, 24–25.07, nr 175.
- MICHAŁOWSKI J.M., 1960b: *„Paria”. Opera Stanisława Moniuszki*, „Dziennik Zachodni”, 13–14.03, nr 62.
- MIKA B., 1992: *Widownia nuciła arie*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Katowicka”, 27.09, nr 211.
- MOŃKA M., 2010: *„Halka” cała w bieli*, „Gazeta Wyborcza Katowice”, cyt. za: *O premierze napisali*, „Opera Cafe” nr 4.
- Na Śląsku przed II Zjazdem PZPR. „Flis” St. Moniuszki – przedzjazdową propozycją repertuarową Państwowej Opery Śląskiej*, „Dziennik Zachodni”, 22.02.1954.

- Nie ma jednej „Halki”. Z Marią Fołtyn rozmawia Tadeusz Kijonka, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2014_11/64198/halka___s___moniuszko__opera_slaska__bytom_1985.pdf [dostęp: 10.11.2017].
- Otwarcie sezonu Opery Śląskiej, „Gazeta Robotnicza”, 20.09.1946.
- Pismo Dyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, 26.03.1945.
- Program ósmej inscenizacji „Halki” wystawionej przez artystów Opery Śląskiej w Bytomiu po raz pierwszy 18.06.2005.
- PRYNDA K., 1979: *Arcypolska opera w dobrym wydaniu. Na bytomskiej scenie*, „Wieczór”, 1–3.06.1979, nr 121.
- Stanisław Moniuszko „Straszny Dwór”, *Opera Śląska w Bytomiu*, materiał promujący szóstą inscenizację dzieła z 5.06.2010.
- To bardzo „Straszny dwór”, „Trybuna Śląska” 2000, nr 292.
- Uroczysta premiera „Halki”. Trzydziestolecie Opery Śląskiej, „Dziennik Zachodni”, 16.06.1975, nr 135.
- WYBRANIEC E., 1975: „Adama Didura spuścizna wspaniała”. XXX lat Opery Śląskiej, „Poglądy”, 15–30.06.1975, nr 12.
- WYBRANIEC E., 1979: *Muzyka. Uroki odkryć artystycznych*, „Poglądy” 1–14.07.1979, nr 13.
- Z okazji zbliżającej się setnej rocznicy śmierci Stanisława Moniuszki, [w:] *Z muzyki*, „Poglądy” 1/15.06.1972, nr 11.
- Z Opery Śląskiej. „Straszny Dwór” – opera w IV aktach St. Moniuszki, „Dziennik Zachodni”, 25.06.1946.
- Zaczynamy nowy sezon. Z Tadeuszem Serafinem, dyrektorem naczelnym i artystycznym Opery Śląskiej w Bytomiu rozmawia Regina Goważewska, „Opera Cafe” 2010, nr 4.

Indeks osobowy

Assmann Jan 12, 15–16

Babiński Grzegorz 12

Bekanowski J. 54

Bernas Jan 157

Belina-Skupiewski Stefan 123

Birukow Nicolay 68

Boguszevska Maria 100

Bończa-Tomaszewski Kazimierz
117

Borkowski T. 54

Borzęcki M. 124

Brzeźniak Marek 157

Budzyńska Elżbieta 157

Bukowski Ryszard 121–122

Burzyk Jacek 52

Calma Victoria 160, 165

Chałasiński Józef 18–19

Chopin Fryderyk 10, 58

Chorembalski Wincenty 33

Cierpiot Henryk 101

Czempiel Lidia 165

Czopek Adam 174

Dante Alighieri 10

Didur Adam 118–119, 123, 140,
154–155, 164–165, 171

Drzazga-Lech Maja 107, 186

Duda Antoni 143, 146

Dyczewski Leon 12, 15

Dygacz Adolf 132, 135, 137, 139

Dzieduszycki Wojciech 154, 165

Dziemba Piotr 26–27

Fabry Władysław 54, 63, 72

Fojcik Jan 26, 48, 49, 52–53, 59,
61–63, 77

Fołtyn Maria 145, 151, 153

Gabryś Ryszard 100–101

Gadziński W. 122

Gierek Edward 72

Gładkiewicz Ryszard 12

Goethe Johann Wolfgang, von 10

Goff Jacques, Le 24

Gowarzewska Regina 166, 172

Grottger Artur 148

Gryglewski Tadeusz 143

Grzyb Józef 47

Hadyna Stanisław 53

Hanke Rajmund 28–29, 81, 95,
98, 102–105, 185

Hel W. 56–66

- Hiolski Andrzej 160, 165
Hiolski-Lwowicz Włodzimierz 165
- Jabłońska Barbara 11
- Kański Józef 148, 154
Karkoszka Janusz 144
Kiełpiński Andrzej 53, 63, 69
Kijonka Justyna 12, 19
Kijonka Tadeusz 126, 132, 141, 154–155, 160, 162–163, 168–169, 171
Kilian Adam 151
Kirczowski Antoni 31
Kłoskowska Antonina 15
Kobica M. 55–56, 66
Komorowska Małgorzata 168
Konopelska Wiesława 169
Konwiński Henryk 151, 153, 157
Kopernik Mikołaj 10
Korecki J. 140
Kosewski M. 53
Kozak Czesław 132
Kunińska Maria 128
- Lachetówna Jadwiga 160, 165
Lange Wiesław 151
Ligoń Kazimierz 110
Ligoń Stanisław 109
Linert Andrzej 112
Lissa Zofia 58
- Majak Antoni 132
Markiewicz Leon 77, 79, 182
Michał Anioł 10
Michałowski Józef 119, 127–128, 134–135
Mickiewicz Adam 10, 48, 58
- Mika Bogumiła 158
Młynarski Emil 109, 112, 129, 175, 186
Młynek Władysław 97
Moniuszko Stanisław 10, 12–14, 25, 28, 31–32, 34–35, 40–44, 47–48, 53–62, 67–70, 72–76, 78–79, 84–86, 88–94, 96, 99, 105, 107, 109–116, 118–119, 121, 123–125, 127–128, 130, 132, 134, 136, 138–139, 141, 145, 149, 153, 155–156, 159–161, 163, 165–169, 174, 176, 178–180, 183
Moniuszko-Jankowska Danuta 160, 165
Mońka Marcin 174
Morcinek Gustaw 85
- Niestrój Benedykt 55, 64
- Oleksy Józef 165
- Paprocki Bogdan 62, 165
Polewka Jan 173
Prokop Jan 15
Prosnak Jan 52
Prynda K. 149
Pyzik Zdzisław 66
- Rafael 10
Reginek Antoni 99–100
Reiss Józef 58
Renik A. 59, 67
Rutkowiak Arnold 174
Rybkowski Jan 69
- Sachse Feliks 117,
Schiller Leon 70, 132
Siess Napoleon 167

- Skawecka Antonina 165
Smolińska Teresa 21–23
Sobota Adolf 112
Sołdra-Gwiżdż Teresa 12
Stankiewicz Janina 165
Stoiński Stefan 52, 55, 61, 64,
94, 97, 99, 115
Stokowacka Natalia 160, 165
Stokowska Magdalena 71
Stoma Ludwik 15
Stopczyńska Agata 96
Stryja Karol 55, 62
Stula E. 64
Surówka B. 142
Szacka Barbara 15
Szamborowska Olga 160, 165
Szczepański Marek S. 12, 20
Szerszeń Adam 174
Szramek Emil 18
- Ślęzak-Tazbir Weronika 20
Śliwski Walenty 118
Świątkiewicz Wojciech 12, 19, 23
Świerc Piotr 52, 55, 63–65
Świętochowicz Tadeusz 143
- Tomaszewski-Bończa Kazimierz
117
- Wach-Malicka Henryka 174
Wadowski Dariusz 15
Wagner Richard 10
Warmbrand Stanisława 104–105
Weiss Izydora 168
Weiss-Grzesiński Marek 168–
169
Wieczyńska Wanda 165
Wilczek S. 94, 97
Wolski Włodzimierz 69, 127
Wódz Jacek 20
Wódz Kazimiera 20
Wójcik Andrzej 81–82, 185
Wrońska I. 52
Wroński Witold 31, 47, 59, 70
Wybraniec E. 145, 149
- Zawadzki Aleksander 118
Ziętek Jerzy 38
Znaniński Florian 9–10, 12
- Żeleński Władysław 160

Maja Drzazga-Lech

The Silesian Moniuszko

The reception of the figure and the output of the composer
in Upper Silesia
A sociological study

Volume 2

Mythopoeic Moniuszko narratives in Upper Silesian culture

A sociological analysis of the activities of the Silesian Association
of Choirs and Orchestras and the Silesian Opera
in the second half of the 20th century

Summary

The book which is devoted to the mythopoeic Moniuszko narratives featured in Upper Silesian culture is the second and the final volume of the publication entitled *Silesian Moniuszko. The reception of the figure and the output of the composer in Upper Silesia. A sociological study*, which is based in its entirety on the PhD dissertation of the author entitled *The construction of national identity through music. The reception of the figure and the output of Stanisław Moniuszko in Upper Silesia in the 20th century. A sociological study*, which was defended at the Department of Social Sciences of the University of Silesia in 2015.

The book presents the results of an analysis associated with the process of the assimilation of the figure and the selected works of Stanisław Moniuszko, approached to as a cultural artefact peculiar to the intersubjective space of Polish cultural identity, to the Upper Silesian culture. What is significant is the fact that along with the transformations of Upper Silesianness which occurred in the 20th century, and especially after the Second World War, also the content which was attributed by the activists of Silesian associated amateur circles of songsters and the creators of the reception of the stage works of the composer presented in Silesia to Stanisław Moniuszko changed. The post-war Upper Silesian reception of Moniuszko formed by the authors of press statements which described the activity of the Silesian amateur choirs and instrumental ensembles – the heirs to the Association of Silesian Circles of Singers – manifested features of double-track mythologisation. On the one hand, sometimes one ascribed to Moniuszko the role of a precursor of

Polish socialism, which was consistent with the agenda of the socialist Polish state. On the other hand, one maintained the narrative which rendered the figure of the composer a symbol of the Polishness of Upper Silesia, created by the Association of Silesian Circles of Songsters in the inter-war period. A particularly interesting fact is that within the framework of the activities of this amateur musical association realised after 1989 one disseminated a new Moniuszko narrative – a narrative about the friend of the Silesian team of songsters. This is interpreted as an indicator of a change of the relation which gradually came into being between Silesian culture and the cultures of other nationalities which influenced Silesianness. In the modern documents signed by the Silesian Association of Choirs and Orchestras – the heir to the Association of Silesian Circles of Songsters – Silesianness is presented not only as a value but also as a subjective space, which contains references to other nationalities, including references to Polishness.

An analysis of the reception of the figure of Stanisław Moniuszko and his stage works, especially his first opera, *Halka*, created on the basis of a narrative which refers, respectively to: the performances of Warsaw artists conducted by Emil Młynarski in the plebiscite area in 1920, the activities of the opera stage in Teatr Polski im. Stanisława Wyspiańskiego in Katowice in 1922–1931, guest performances of Moniuszko's works in Teatr Polski in Katowice in 1932–1939, the activities of Opera Śląska in 1945–2010, also revealed that there is a Moniuszko narrative, peculiar to this region, which refers to the first opera of the composer – “the Silesian *Halka*”. Another interesting thing has to do with the evolution of the content ascribed to this opera by the creators of the instances of reception which refer to the particular performance of Moniuszko's work staged in Opera Śląski in Bytom. On the one hand, one constantly mentions the events which constitute the “Silesian heritage” of this work, on the other hand, one ascribes to the author of this work the fulfilment of social roles, whose relevance is dictated by the context of reception: a national artist in Polish music, a precursor of Polish socialism or the creator of works of universal significance.

Keywords: Polishness, Upper Silesianness, cultural identity, cultural artefact, symbol

Maja Drzazga-Lech

Der schlesische Moniuszko

Rezeption der Person und des Werkes des Komponisten
in Oberschlesien
Soziologische Studie

Band 2

Mythenschöpfende Präsenz Moniuszkos in oberschlesischer Kultur

Soziologische Analyse der Tätigkeit des Schlesischen Chor-
u. Orchesterbundes und der Schlesischen Oper
in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Das Buch über mythenschöpfende Präsenz des Komponisten Stanisław Moniuszko in oberschlesischer Kultur stellt den zweiten und zugleich letzten Band der Publikation *Der schlesische Moniuszko. Rezeption der Person und des Werkes des Komponisten in Oberschlesien. Soziologische Studie* dar, die voll und ganz auf die im Jahre 2015 in der Fakultät für Sozialwissenschaften der Schlesischen Universität in Kattowitz verteidigten Dissertationsarbeit der Verfasserin *Die Schaffung der Volksidentität mittels Musik. Rezeption der Person und des Werkes von Stanisław Moniuszko in Oberschlesien im 20. Jahrhundert. Soziologische Studie* basiert.

Das Buch beinhaltet Ergebnisse der Untersuchungen zum Prozess der Assimilation an oberschlesische Kultur der Person und ausgewählter Werke Stanisław Moniuszkos, die hier als ein für intersubjektiven Raum der polnischen Kulturidentität kennzeichnendes Kulturprodukt aufgefasst sind. Bezeichnend, dass mit den in Oberschlesien im 20. Jahrhundert, und namentlich nach dem zweiten Weltkrieg stattfindenden Umwandlungen auch die Änderungen der dem Moniuszko von den Aktivisten der schlesischen vereinigten Amateurgesangvereine und der Schöpfer von den in Schlesien aufgeführten Bühnenwerken des Komponisten beigemessenen Inhalte einhergingen. Die von den Autoren der Pressemitteilungen über die Tätigkeit der schlesischen Amateurchors und Amateurmusikgruppen – Erben des Bundes der Schlesischen Gesangsvereine – kreierte Rezeption der Werke Moniuszkos in

Oberschlesien in den Nachkriegsjahren hat einige Merkmale der zweigleisigen Mythologisierung offenbart. Dem Moniuszko wurde zeitweise die Rolle des Wegbereiters für den dem politischen Programm des sozialistischen polnischen Staates entsprechenden polnischen Sozialismus zugeschrieben. Andererseits aber bemühte man sich, das vom Bund der Schlesischen Gesangsvereine in den Zwischenkriegsjahren kreierte Bild des Komponisten als Symbols der polnischen Wesensart in Oberschlesien zu pflegen. Interessanterweise wurde im Rahmen der Tätigkeit des Musikbundes nach 1989 eine neue Vorstellung von Moniuszko verbreitet, nämlich – Freund der schlesischen Gesangsgruppe, was auf allmähliche Änderung der Wechselbeziehung zwischen schlesischer Kultur und den sie beeinflussenden Kulturen anderer Völker hinweisen sollte. In den heutzutage vom Schlesischen Chor- und Orchesterbund – dem Erben des Bundes der Schlesischen Gesangsvereine – signierten Dokumenten wird polnische Wesensart nicht nur als ein Wert, sondern auch als ein subjektiver Raum dargestellt, in den die Anknüpfungen an andere Nationen, darunter an die polnische hineinpassen.

Die Analyse der Rezeption Stanisław Moniuszkos und dessen Bühnenerwerke, insbesondere seiner ersten Oper *Halka*, in Bezug auf: Darbietungen der Warschauer Musiker unter Emil Młynarskis Leitung im Jahre 1920 in Volksbefragungsgebieten; Tätigkeit der Oper im Stanisław Wyspiański – Polnischen Theater in Kattowitz (Katowice) in den Jahren 1922–1931; Moniuszko-Gastspektakel im Polnischen Theater in Kattowitz im Zeitraum 1932–1939; Tätigkeit der Schlesischen Oper in den Jahren 1945–2010 hat im Übrigen offenbart, dass die erste Oper des Komponisten – die „schlesische“ *Halka* in oberschlesischer Region ganz spezifisch betrachtet wird. Es ist übrigens interessant, wie sehr sich die der Oper von den Schöpfern der aufeinanderfolgenden *Halka*-Inszenierungen auf der Bühne der Schlesischen Oper in Beuthen (Bytom) beigemessenen Inhalte veränderten. Einerseits ruft man immer noch die Ereignisse in Erinnerung, welche die „schlesische Abstammung“ des genannten Opernwerkes bestätigen, andererseits aber schreibt man seinem Schöpfer solche gesellschaftlichen Rollen zu, deren Ausübung dem Kontext der Rezeption: nationaler Schöpfer der polnischen Musik, Wegbereiter des polnischen Sozialismus oder Schöpfer von universalen Werken Rechnung tragen muss.

Schlüsselwörter: polnische Wesensart, oberschlesische Wesensart, Kulturidentität, Kulturprodukt, Symbol

Na okładce wykorzystano fragment afisza z ósmej inscenizacji *Halki*
w Państwowej Operze Śląskiej pochodzący
z Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu

Redaktor: Mariola Massalska

Projekt okładki: Jakub Dziewit

Redaktor techniczny: Małgorzata Pleśniar

Korektor: Lidia Szumigała

Łamanie: Grażyna Szewczyk

Copyright © 2019 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3441-7

(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3442-4

(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,25. Ark. wyd. 12,0.
Papier Alto 90 g. vol 1.5 Cena 28 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin



ISSN 0208-6336
Cena 28 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3441-7



9 788322 634417

Więcej o książce

