

## Stanisław Moniuszko jako wieszcz narodowy<sup>1</sup>

Wieloletnia praktyka artystyczna i edukacyjna pokazuje, że obecność Stanisława Moniuszki w kulturze polskiej nastęrcza, zwłaszcza dziś, wiele problemów. Kontrowersje towarzyszyły pojawieniu się kompozytora w polskim pejzażu muzycznym właściwie od początku, a z biegiem lat, wraz z kolejnymi zmianami sytuacji politycznej i ustrojów, dawne problemy nie uległy rozwiązaniu, a jeszcze się utrwaliły. Obecności Moniuszki w panteonie polskich wieszczów pozostaje niewolna od wątpliwości i dziś, jako przykład z galerii muzycznych osobliwości, dryfuje w prawie niezmienionym od XIX wieku stanie.

Etykietowanie Moniuszki mianem czołowego polskiego kompozytora narodowego i narodowego wieszca zakłada postawę afirmatywną i docenienie jego wkładu w kulturę polską. Jak się jednak okazuje, posługiwanie się powyższymi określeniami nie zawsze idzie w parze z faktyczną aprecjacją jego twórczości. Wątpliwości te przez lata pozostawały niewyrażone, ostatnio kilku badaczy pozwoliło sobie na zwerbalizowanie odczuwanego dyskomfortu w tej sprawie. Interesującą tezę postawił m.in. Rafał Ciesielski, mówiąc, iż ocena dorobku Moniuszki opiera się w polskim piśmiennictwie dwudziestolecia międzywojennego przede wszystkim na kryteriach socjologicznych<sup>2</sup>. Zauważył, że prawie cała literatura moniuszkowska, obejmująca czy to teksty prasowe, czy publikacje książkowe, pozostawia

---

<sup>1</sup> Tekst oparty jest na fragmentach rozprawy doktorskiej autorki pt. *Mit Stanisława Moniuszki jako wieszca narodowego. Studium na podstawie polskiego piśmiennictwa w latach 1858-1989* (Instytut Muzykologii UW 2012).

<sup>2</sup> Zob. R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej Dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2005.

na boku zagadnienia muzyczne<sup>3</sup>. Chociaż Ciesielski oparł się w swych badaniach jedynie na wycinku piśmiennictwa moniuszkowskiego, jego intuicję można rozciągnąć i na inne okresy, czyniąc z niej ogólną zasadę. Podnoszone hasła o narodowości muzyki Moniuszki i jej doniosłej roli w kształtowaniu polskości opierają się na zagadnieniach odnoszących się do społecznej funkcji twórcy. Jeszcze w 2003 r. czytać możemy jakby prosto z romantyzmu czerpane frazy:

Moniuszko nie należał do kompozytorów, którzy w swojej twórczości główny nacisk kładą na środki muzyczne. Dla niego od formy o wiele ważniejsza była treść. Głęboko wierzył, iż obowiązkiem twórcy jest służebna rola względem Narodu. Toteż zarówno opery Moniuszki, jak i jego *Śpiewniki domowe* pełnią rolę podobną do mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* czy historycznego malarstwa Jana Matejki. Podnoszą poziom świadomości narodowej i budzą uczucia patriotyczne. Powstały bowiem »ku pokrzepieniu serc«...<sup>4</sup>

Nadal bez zmian wygląda ta sprawa nawet i w 2010 r. Cytowane są te same, znane od lat opinie, mechanicznie przywoływane są dawne sformułowania, abstrahujące od aktualnego stanu badań i omijające możliwość skonfrontowania wyników analizy z interpretacjami. Towarzysząca przeglądowi oper Moniuszki w Szczecinie publikacja zawierała jedynie cytaty z pism dawnych autorów zawarte w wydawnictwie okolicznościowym, informując odbiorców XXI wieku o aluzyjności „chłopskiego mazura” w uwerturze *Hrabiny* i o jednoznacznej, patriotycznej wymowie fanfar („A gdy nagle ozwał się w orkiestrze motyw bojowy, wszyscy rozpoznali w nim fanfary, które grano w wojsku Księstwa Warszawskiego”<sup>5</sup>).

Sprawdzając tezy Ciesielskiego, prędzej czy później trafimy na grunt socjologii. Jak się okazuje, może ona zaoferować świeże, nowoczesne spojrzenie na pozycję Moniuszki w kulturze i dostarczyć ciekawych wniosków. Myśląc o Moniuszce w kontekście socjologii, konieczne staje się wyjście w stronę społecznych ram pamięci. Zapoczątkowane w początkach XX wieku studia nad pamięcią okazują się poręcznym zestawem narzędzi do badania koncepcji narodowości w odniesieniu do twórczości tego kompozytora. Sprzężone z wprowadzonymi przez koło francuskich mediewistów – określonych szkołą „Annales” – zmianami w obrębie definicji źródła historycznego pozwalają na poszukiwanie przejawów pamięci zbiorowości w zjawiskach odrzucanych dotąd przez klasyczną historiografię<sup>6</sup>. Ponieważ kategoria narodowości łączy się w polskim kontekście nierozzerwalnie z Moniuszką i wykształconym wiele lat wstecz pojęciem szkoły narodowej, współczesne teorie pamięci mogą stać się ważnym impulsem do odświeżenia dyskusji o sprawach, które dziś jest już bardzo trudno interpretować

---

<sup>3</sup> Wśród szerszych opracowań analizom muzykologicznym najwięcej miejsca poświęcił Zdzisław Jachimecki w swej książce *Stanisław Moniuszko* (Warszawa 1921). Pozostałe publikacje koncentrują się przede wszystkim na biografii kompozytora.

<sup>4</sup> St. Bukowski, *Stanisław Moniuszko i jego „Straszny dwór”*, „Jazz&Classics” 2003, nr 1, s. 38-39.

<sup>5</sup> W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1988, s. 81-82, cyt. za: *Hrabina – tragedia rozdartej spódnicy*, w: *Dzieła operowe Stanisława Moniuszki w sezonie artystycznym 2009/2010*, książka programowa, Opera na Zamku w Szczecinie, Szczecin 2009.

<sup>6</sup> Sztandarowe prace szkoły „Annales” to: C. Ginzburg, *Ser i robaki. Wizja świata pewnego młynarza z XVI wieku*, przeł. R. Kłos, PIW, Warszawa 1989 (tytuł org. *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976); E. Le Roy Ladurie, *Mountaillou – wioska heretyków 1294-1324*, przeł. E. D. Żółkiewska, PIW, Warszawa 1988 (tytuł org. *Mountaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, Paris 1985).

według dawnych kryteriów. Sposób pisania, formułowane wnioski, istotne dla autorów fakty i ich interpretacja dają się na nowo analizować dzięki zdobyczom socjologów pamięci.

Cóż to jednak znaczy – społeczny wymiar pamięci w odniesieniu do Stanisława Moniuszki? Program szkół narodowych w muzyce polskiej, jak i ogólniejsza kategoria sztuki narodowej powstały w XIX wieku, szybko zapuszczając korzenie w mentalność Polaków. Do dziś echa tamtych ustaleń powracają w toczących się w przestrzeni publicznej dyskusjach politycznych. Z tego punktu widzenia ważne wydaje się pytanie o sposób wykształcenia i późniejszego funkcjonowania pojęcia narodowości w odniesieniu do dzieł Moniuszki oraz to, jak idiom narodowy wpływa na obecność kompozytora w kulturze. Ponownie stawiać można pytania o to, co przesądziło o sukcesie Moniuszki i nadaniu mu zaszczytnego tytułu ojca polskiej opery. Co ugruntowało jego pozycję w panteonie naczelnych polskich twórców i zdecydowało o obecności w nim do dnia dzisiejszego? Jak postrzegany był Moniuszko i jego twórczość z perspektywy dziesięciu, dwudziestu i kolejnych lat po śmierci?

Pytania można by mnożyć. Zjawisko popularności tego kompozytora jest kwestią o tyle ciekawą, co problematyczną. Nie jest bowiem tak, jak z Chopinem, dla którego uwielbienie wyrażane jest niezmiennie od czasów, gdy tworzył w Warszawie i potem w Paryżu. Z Moniuszką polska kultura radzi sobie słabo. Pokazują to liczne zaniedbania, jakie w kwestii obecności jego muzyki w repertuarze wykonawczym i refleksji naukowej istnieją do dnia dzisiejszego<sup>7</sup>. Ujawnia to częste, choć zwykle niewerbalizowane lekceważenie, którym darzą jego twórczość zawodowi muzycy. Odkrywa to wreszcie opieszałość wydawnicza i fonograficzna. W czym zatem tkwi problem? Dlaczego twórca uznany powszechnie za czołowego kompozytora narodowego jest mało znany i traktowany z pobłażaniem?

Za tym paradoksem wydają się stać właśnie czynniki natury społecznej, a nie muzycznej, choć przeciwnicy Moniuszki tłumaczyli kontrowersje wokół jego twórczości niedostatkiem warsztatu kompozytorskiego. Czyniono tak zwłaszcza w dobie modernizmu, gdy starano się ukazać bezpodstawność pozytywnych ocen formułowanych pod adresem kompozytora<sup>8</sup>. Przywoływano wówczas zarzuty natury muzycznej, mówiono o epigoństwie i zachowawczości. Zbliżenie się do zagadnienia zbiorowej pamięci Polaków i pełniącego w procesie identyfikacji centralnego pojęcia narodowości umożliwia zdiagnozowanie tego problemu.

Szkoła „Annales”, zaprzeczywszy wizji historii wydarzeniowej lansowanej przez Leopolda von Rankego i spadkobierców jego myśli, stworzyła jej alternatywną definicję. W myśl założycieli ruchu, Marka Blocha i Luciena Febvre'a:

---

<sup>7</sup> Wiele kompozycji Moniuszki do dziś nie posiada redakcji krytycznej. Druga, równie popularna, co *Halka*, opera *Straszny dwór* wykonywana jest według partytury zredagowanej przez Emila Młynarskiego w 1926 r., podczas gdy pierwotna wersja pozostaje nieznaną ogółowi. Zob. E. Młynarski, *O nowej redakcji op. „Straszny dwór”*: „Muzyka” 1926, nr 2, s. 69-70. Warto podkreślić zasługi Ewy Hauptman-Fischer dla uporządkowania kwestii chronologii rękopisów *Halki* i zmian wprowadzanych do wileńskiej wersji opery podczas przygotowań do premiery dzieła w Warszawie w 1858 r. Zob. E. Hauptman-Fischer, *Analiza źródłoznawcza „Halki” Stanisława Moniuszki: hipotezy dotyczące rękopisu WTM 627/M*: „Res Facta Nova” 2010, nr 11 (20), s. 375-385.

<sup>8</sup> Zob. M. Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 461-464.

Historię uprawia się bez wątplenia za pomocą dokumentów pisanych. Kiedy one istnieją. Jednak można i trzeba ją uprawiać bez dokumentów pisanych, jeśli ich w ogóle nie ma; za pomocą wszystkiego, co pomysłowość historyka pozwala mu wykorzystać do wytworzenia jego miotu przy braku zazwyczaj używanych kwiatów. A zatem za pomocą słów, znaków, pejzaży i przykrych niespodzianek. Za pomocą wyglądu pola i chwastów; zaćmieni księżycy i chomąt zaprzęgowych. Za pomocą geologicznych ekspertyz kamienia i chemicznych analiz metalowych mieczy. Jednym słowem, za pomocą wszystkiego, co, należąc do człowieka, zależąc od niego, służąc mu, wyrażając go, oznacza jego obecność, aktywność, upodobania i sposób bycia<sup>9</sup>.

Rozważywszy propozycję Annalistów, stwierdzić można, że skoro status źródła nie jest zarezerwowany wyłącznie dla tekstu, lecz wszystko, co istnieje wokół badacza, posiada taką samą wartość poznawczą, to postulować można, by podobnie rozumiane było zarówno to, co zostało napisane, jak i to, czego autor tekstu nie wyraził. A zatem w odniesieniu do postaci i dzieła Moniuszki ważne byłoby nie tylko to, co się w źródle znajduje, lecz i to, czego w nim nie ma. Warto dopuścić do głosu, korzystając z możliwości, jaką daje odwołanie się do nowej definicji źródła i Febvre'owskiej koncepcji *mentalité*, to, czego o Moniuszce nie napisano – świadomie bądź nie.

Transmisja treści kulturowych odbywa się w ramach grup społecznych, a jej głównym medium jest pamięć owych grup. Z nią sprzężone są instytucje kultury, na niej też opiera się, jak głoszą współczesne teorie, poczucie tożsamości narodowej<sup>10</sup>. Kwestię pamięci poruszyli już w swych pismach Friedrich Nietzsche i Henri Bergson, a postacią, która rozwinęła myśl tego ostatniego, jest Maurice Halbwachs<sup>11</sup>, jeden z pierwszych, którzy związali kategorię psychologiczną z terenem badań społecznych. Jego obecność w kontekście znaczenia socjologii dla badań historycznych jest nieprzypadkowa. To właśnie on był jedynym przedstawicielem socjologii zasiadającym w Komitecie redakcyjnym powstałego w 1929 r. rocznika „*Annales d'histoire économique et sociale*”<sup>12</sup>, od którego nazwę wzięła szkoła francuskich mediewistów i któremu historiografia zawdzięcza nową koncepcję źródła oraz zdarzenia historycznego. Idąc tym tropem, twierdzić można, że klimat epoki, wymogi ustroju, przekonania własne autorów – to wszystko sprawia, że niektóre kwestie zostały w literaturze moniuszkowskiej do-

---

<sup>9</sup> L. Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris 1933, s. 428, cyt. za: J. Le Goff, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007, s. 254.

<sup>10</sup> Zob. B. Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso London 1983.

<sup>11</sup> Zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, PWN Warszawa 1969. Koncepcje Halbwachsa znalazły później wielu komentatorów i stały się punktem wyjścia do dalszych poszukiwań badawczych. Zob. *Kultur und Gedächtnis*, red. J. Assman, T. Hölscher, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988; J. Assman, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008; A. Assman, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999; P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006. W Polsce m.in.: *Wobec przeszłości: pamięć przeszłości jako element kultury współczesnej*, red. A. Szpociński, Warszawa 2005; B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.

<sup>12</sup> Zob. P. Burke, *Historia i teoria społeczna*, przeł. M. Łamacz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 2000, s. 29-33.

bitnie wyrażone, inne zaś pominięte, wpływając na kształt wizerunku kompozytora jako wieszcz narodowego.

Korzystając ze zdobyczy antropologów historycznych, możliwa staje się refleksja nad tym, co w dyskusji o Moniuszce wyrażane jest *implicite*. Do takich treści należą postawy recepcyjne transmitowane przez język krytyki. Trzy kręgi Moniuszkowskich mitotwórców – jak pisał Jarosław Mianowski – obejmują apologetów, krytyków i socrealistów<sup>13</sup>. W ich ocenie niektóre fakty odgrywają rolę pierwszorzędną, pozostawiając w dalszym planie inne, mniej znaczące wydarzenia. Jeśli przyjrzeć się bliżej retoryce tych tekstów, widać, że poza modernistami, których sprzeciw wobec dokonań Moniuszki był totalny i bezwzględny, zarówno współcześni kompozytorowi entuzjaści, jak i przywołujący romantyczną apologię wzbogaconą socrealistyczną ideologią powojenni komentatorzy swoje stanowisko wykładali często w luźnym związku ze źródłami, postępując się trudną do zweryfikowania kategorią ducha i „przecucia”:

Różne są koleje, którymi Opatrzność prowadzi dzieci swoje. Jedne od powicia skazane są na nieustanną walkę z przeciwnościami, okupując każdy krok w życiu cierpieniem i boleścią. Inne wchodzą od razu na drogę usłaną kwieciami, rozpoczynają pochód pośród ciągłego uroku, nie doznając zawodów śmiało podążają do celu, jaki w ich duszy się rozпали. Do rzędu tych szczęśliwych dzieci policzyć można Stanisława Moniuszkę. (...) Dodajmy, że tłem, na którym rozwijało się to wewnętrzne życie, było piękne, smętnej barwy ustronie wiejskie, a zrozumiemy, skąd wysokie pomysły naszego mistrza owiane są zawsze niewypowiedzianej słodczy rzewnym uczuciem. (...) Tu [w Berlinie – przyp. A.T.] dojrzała jego dusza, poczuła rozkosz w tworzeniu; polały się iskrzące piosenki by promienie jutrenki, budząc ze snu do życia, roniąc wszędzie światło i dźwięki [sic!]. Nastąpiła cisza, chwila modlitwy: ku otwartym niebiosom wzniosły się uroczyste hymny i ozwały się uwielbieniem dla Przedwiecznego Stwórcy i Boga-Rodzicy. Świętość uczucia przejęła namaszczeniem duszę artysty i wskazała jego przyszłe przeznaczenie<sup>14</sup>.

Kluczowe dla europejskiego romantyzmu i wchłonięte do dziwiwnastowiecznej refleksji o Moniuszce propozycje Johanna Gottfrieda Herdera – gloryfikujące artystę jako wybitną jednostkę, której twórczość i życiorys wzajemnie siebie tłumaczą, a jej geniusz rozumiany jest jako duchowe wniknięcie w naturę zbiorowości – pozwoliły na stworzenie przestrzeni dla rozumienia wolnej wypowiedzi artystycznej jako realizacji postawy rzecznika narodu. Indywidualny artysta stał się wieszczem obdarzonym zdolnością tworzenia wizji dziejów na mocy „wtajemniczenia w ducha wiary i mądrości”<sup>15</sup>.

Sytuacja polityczna, w jakiej znalazła się Polska pod koniec XVIII wieku, spowodowała, że idee romantyzmu zostały tu przyjęte w nieco innej niż u sąsiadów formie. Idee wieku światła przenikały jeszcze przez pewien czas do polskiej myśli politycznej i społecznej, nadając recepcji postaw romantycznych szczególny kształt. Wielka debata „starych” z „młodymi” firmowana nazwiskami Śniadeckiego, Mochnackiego i Mic-

---

<sup>13</sup> Zob. J. Mianowski, *O trzech kręgach moniuszkowskiej mitologii. Apologeci, krytycy i socrealiści*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stęszewski, J. Tatarska, Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2000, s. 147-156.

<sup>14</sup> A. Kuczyński, *Stanisław Moniuszko*, „Kalendarz Ilustrowany dla Polek” 1861, s. 190-193, cyt. za: W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*, t. II, PWM, Kraków 1960, s. 203-204.

<sup>15</sup> M. Dziadek, *op. cit.*, s. 116-135.

kiewiczza wpłynęła na ukształtowanie się polskiego pejzażu mentalnego XIX stulecia, w którym sprawa narodowa z naczelną kwestią odzyskania niepodległości znalazła wyraz w konstrukcji, jaką jest postać wieszczka narodowego.

O charakterze tej figury kulturowej zadecydowały mechanizmy społeczne, o których pisze Eric Hobsbawm w swej sztandarowej pracy pt. *Tradycje wynalezione*. Zgodnie z jego koncepcją, społeczne zapotrzebowanie na potwierdzenie słuszności obranej drogi politycznej wymusza pojawienie się zjawiska pełniącego rolę emblematu, symbolu, który legitymizowałby podjęte decyzje i dokonane wybory. Takim symbolem stał się w polskiej kulturze wieszcz narodowy – postać wykreowana, swoisty – słowami Hobsbawma – „invented hero”<sup>16</sup>. Przywołując tezy tego autora, Magdalena Micińska pisze:

„Wymyślona tradycja” (...) oznacza poczucie ciągłości z taką przeszłością historyczną, którą uznaje się za stosowną do bieżących okoliczności (...). Tytuł ten nie implikuje przekonania, że możliwa jest rekonstrukcja wizerunku bohatera »prawdziwego«, izomorficznego, w opozycji do bohatera »wymyślonego«. Opozycja ta wyraża się raczej w zestawieniu bohatera celowo wymyślanego z bohaterem podobnym, z założenia przynajmniej usiłującym nawiązać do pierwowzoru. Decydującym kryterium stają się więc intencje i metody kreowania postaci bohaterskich. (...) W obrazie „wymyślonego bohatera” wielkość nie była jednak najważniejszym wymaganiem. Szukano w nim raczej słuszności i konsekwencji, prawidłowości i potwierdzenia obranego kierunku<sup>17</sup>.

O tym, że postać wieszczka narodowego jest konstrukcją społeczną, świadczy przebiegający w czasie, społecznie uwarunkowany proces krystalizacji jego cech charakterystycznych i uściślenia definicji<sup>18</sup>. Wyrosły z przemian prowadzących do ustanowienia współczesnej definicji narodu jako wspólnoty obywatelskiej<sup>19</sup>, nawiązuje on do praktyki personifikacji narodów i upostaciowań idei<sup>20</sup>. Jest, jak pisze Jacques Cabau, „przejawem transcendencji i wcieleniem swych czasów. Właśnie ta dwoista natura czyni zeń mesjasza – jest on jednocześnie »wysłany« i »otrzymany«”<sup>21</sup>.

Wieszcz narodowy – kategoria zarezerwowana dla artystów<sup>22</sup>, początkowo wahająca się pomiędzy poetą jako takim a „wieszczcem” w rozumieniu wróżbity, jasnowiedza<sup>23</sup> – wprowadzona w obszar postaw romantycznych prowadzi do szybkiego ustanowienia znanej trójcy: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. „Poetocentryzm”<sup>24</sup> przełożył się w Pol-

---

<sup>16</sup> Zob. E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 1.

<sup>17</sup> M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890 – 1914)*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1995, s. 126.

<sup>18</sup> Zob. H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: idem, *Świadomość literatury*, PIW, Warszawa 1985, s. 180-224; K. Wyka, *Matejko i Słowacki*, Warszawa 1953, s. 60-66.

<sup>19</sup> Zob. B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New-York 1983.

<sup>20</sup> Niemiecka Germania, Marianna jako personifikacja Francji – przyp. A.T.

<sup>21</sup> J. Cabau, *Thomas Carlyle o ule Prométhée Enchainé. Essai sur la genèse de l'oeuvre de 1795 à 1834*, Paris 1968, s. 358-359, cyt. za: M. Micińska, *op. cit.*, s. 34.

<sup>22</sup> Zob. M. Micińska, *op. cit.*, s. 163-274.

<sup>23</sup> Zob. H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 181-187.

<sup>24</sup> Zob. I. Bittner, *Poetocentryzm: romantyczna antropologia osobowości twórczej*, w: idem, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1993, s. 94-104.

sce i na recepcję literatury romantycznej, i na sposób pojmowania zadań artysty. Poeta stał się w tym ujęciu „kreatorem światów i ewokatorem mitów”, „poszukiwaczem prawdy absolutnej i jej rewelatorem”, „mężem charyzmatycznym i Bożym pomazańcem”, a wreszcie „wieszczem narodu i wyrazicielem prawd ludu”<sup>25</sup>. Model mesjanistyczny, typowy dla polskiej mentalności, korzysta dodatkowo z arsenału symboli religijnych, by zaprogramować wieszca jako duchowego przewodnika-chrześcijanina. Zasada literackiej trójcy powstała w łonie krytyki literackiej w 1859 r., kazała widzieć w postaciach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego zwiastunów dobrej nowiny niepodległościowej.

W muzyce pojmowanej w tych samych kategoriach, co literatura romantyczna, a więc jako ekspresja wybitnej jednostki tworzącej dzieło opatrzone funkcją społeczną (jednoczące, krzepiące, podnoszące na duchu i zwiastujące nadejście lepszego jutra), analogiczny dla poety-wieszca staje się w XIX wieku wieszcz-kompozytor narodowy. Koncepcje tych postaci zbliżyły się do siebie dzięki mechanizmom obecnym w polskiej krytyce muzycznej, która z racji swej niedługiej tradycji korzystała w dużej mierze z narzędzi krytyki literackiej<sup>26</sup>. Zestaw wielkich twórców zaczęto też poszerzać o przedstawicieli innych dziedzin. Witold Rudziński dołączył do tej grupy Jana Matejkę i Artura Grottgera<sup>27</sup>, a w muzyce – zaczęto z czasem posługiwać się mianem wieszca w odniesieniu do postaci Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki.

Istotną rolę w procesie utożsamienia odegrała nieostrość znaczeniowa przymiotnika „narodowy”. W przedromantycznej krytyce rozumienie narodowości w muzyce opierało się na ocenie wykorzystanych chwytów kompozytorskich jako decydujących o przynależności dzieła do konkretnej formacji narodowej. Zastosowanie języka własnego narodu w warstwie literackiej dzieła (libretcie, tekście pieśni) czy pochodzenie kompozytora zostało w latach 20. XIX wieku poszerzone o rozumienie indywidualnej wypowiedzi artystycznej jako głosu jednostki w imieniu zbiorowości. Być twórcą narodowym oznaczało wówczas „wcielenie poczucia poetyckiego całego narodu”, oznaczającego zbiorowe wzruszenie przepełniające odbiorców w trakcie obcowania ze sztuką wieszca<sup>28</sup>. Na owo wzruszenie wpływać mogły różnorakie czynniki: od aplikacji łatwo rozpoznawalnych rytmów tańców uznawanych za narodowe, które przywoływać miały charakter muzyki wiejskiej (ludowej), a zatem najbardziej (w romantycznym rozumieniu) narodowej, bo pierwotnej, nieskażonej wpływem innych kultur<sup>29</sup>, przez dekodowanie kontekstu historycznego przywoływanego za pomocą elementów przeszłych epok, aż po odnajdywanie systemu wartości i określonych typów nastrojowości, zachowań, charakterów<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 99-100.

<sup>26</sup> I. Poniatowska, *Chopin – czwarty wieszcz*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna, 20-21 XI 2006, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 257-271.

<sup>27</sup> Zob. W. Rudziński, *Pozycja Moniuszki w kulturze polskiej XIX wieku*, w: *Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Warszawa, Zamek Królewski, 29-30 XI 1995, Związek Kompozytorów Polskich, s. 95-101.

<sup>28</sup> Zob. M. Demska-Trębacz, „*Nastrojona na rodzimą nutę*”. *Polska muzyka skrzypcowa w pierwszej połowie XIX wieku*, w: *Topos narodowy...*, op. cit., s. 239-253.

<sup>29</sup> J. Sikorski, *Halka, opera w 4ech aktach, słowa Wł. Wolskiego, muzyka St. Moniuszki*, w: „*Ruch Muzyczny*” 1858, nr 1, s. 1-5.

<sup>30</sup> Zob. B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko i sztuka muzyczna narodowa*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1874.

Wizja kompozytora narodowego splata się z wizją wieszczca. Pisze Stanisław Tarnowski:

Mimowolnie, mając do czynienia z naszą poezją XIX wieku, myśli się o Chopinie, słyszy się w duszy jego polonez, jak żeby akompaniament do końcowego obrazu *Pana Tadeusza* (...). A kiedy tamci trzej [wieszczce – przyp. A.T.] z archangielskimi skrzydłami strzegli narodowego pamiątek kościoła, ten czwarty był jak ów słowik Wajdeloty, co brzmącą piersią nad zgliszczą i groby nuci podróżnym piosnkę żałoby<sup>31</sup>.

Chopin ma być w tym ujęciu „widzącym poprzez śpiew” drogowskazem dla narodu. Podobnie postrzegali autorzy miejsce Moniuszki w kulturze polskiej:

Dziś Moniuszko w oczach naszych spotężniał, wznosił się w sferach sztuki naszej muzycznej tak wysoko, że wszystkie drobne zawiści, emulacje itp. ustać powinny, bo to talent wielki, genialny prawie! Lecz zarazem ogromna dziś na nim ciężka odpowiedzialność, gdyż przyszłość zażąda kiedyś od niego rachunku za użytek, jaki zrobi dla współrodaków i sztuki naszej muzycznej<sup>32</sup>.

Takie przedstawienie podatne jest z gruntu na proces mitologizacji<sup>33</sup>, w którym poetyckie opisy i przedstawienia ikonograficzne stanowią istotny mechanizm wspomagający konstyтуowanie się znaczeń.

Język narracji historycznej opiera się na zasadach analogicznych do reguł języka mitu, którego cech poszukiwać można w stylu wielu tekstów o polskich wieszczach<sup>34</sup>. Ich przedstawienia podlegają procesom mitologizacyjnym, w wyniku których wzmocnione zostają wybrane aspekty postaci, powstaje swoisty destylat jej cech i podejmowanych w życiu działań, a wszystko to podporządkowane zostaje zewnętrznej, mniej lub bardziej uświadomionej tezie, zgodnie z którą wieszcz pełni określoną rolę w społeczeństwie. Mitologizacja przebiega przede wszystkim w warstwie językowej, która oddziałuje następnie na formowanie pamięci zbiorowej. Zabiegi, polegające na transpozycji narracji historycznej w obszar porządku opowieści mitycznej, opisuje definicja Czesława Robotyckiego:

(...) narracje o przeszłości przenosi się na poziom metatekstowy, przy czym przekształcanie ciągu faktów w teksty dokonuje się poprzez wybór, rekompozycje lub swoiste ich „zapoznanie” w zgodzie z regułami kodów organizujących kulturę<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> S. Tarnowski, *Chopin i Grottger*, cyt. za: I. Poniatowska, *Chopin – czwarty wieszcz, Topos narodowy...*, *op. cit.*, s. 263-264.

<sup>32</sup> M. Krasowski, *Przegląd muzyczny*, w: „Kronika Wiadomości” 1858, nr 4.

<sup>33</sup> Zob. J.T. Pekacz, *Deconstructing a „National Composer”: Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49*, „19<sup>th</sup>-Century Music”, Vol. 24, No. 2, Special Issue: Nineteenth-Century Pianism. (Autumn 2000), s. 161-172.

<sup>34</sup> Hayden White twierdził, że język tekstów historiograficznych jest sam w sobie interpretacyjny. Zob. H. White, *Przedmowa*, do: idem, *Proza historyczna*, Universitas, Kraków 2009, s. 9-18.

<sup>35</sup> Cz. Robotycki, *Ludowe i amatorskie pisanie historii*, w: „Konteksty” 2011, rok LXV, nr 1 (292), s. 40.



Wieszcz narodowy – jako konstrukcja społeczna nosząca cechy zjawiska nazwanego przez Pierre’a Norę „miejscem pamięci” (*lieu de memoire*)<sup>36</sup> – sam funkcjonuje jako tekst, mimo że zwykle bywa przedstawiany jako element wyższego porządku syntaktyczno-semantycznego. Jak pisze dalej Robotycki, w przypadku mitologizacji mieszane są poziomy logiczne, a relację prezentowanych treści w obu przestrzeniach określa jedynie związek aksjologiczny. Wymieszanie uzyskuje się poprzez transformacje w obszarze metajęzyka i zamianę związków metaforycznych na metonimiczne, typowe dla mitu. Metafora, służąca w narracji historycznej poszerzeniu środków obrazowania, odczytywana jest w micie w sposób dosłowny, co oznacza, że w miejscu luźnej analogii pojawia się dokładny, jednoznaczny odpowiednik<sup>37</sup>.

Poznańska realizacja [*Strasznego dworu* – przyp. A.T.] przejdzie do historii jako wzorzec wydobycia na światło dzienne wszystkich zawartych w operze idei patriotycznych, zgodnie z intencjami librecyisty i kompozytora, który w słynnym liście do przyjaciela nazwał ją „bieżących klęsk pocieszycielką”<sup>38</sup>.

Wiele dyskusji przetoczyło się nad wspomnianym wyżej sformułowaniem zapisanym przez Moniuszkę w liście do przyjaciela, Edwarda Ilcewicza<sup>39</sup>. Podobne jak powyższa wypowiedzi odsłaniają mechanizm mitologizacji. Określenie przez Moniuszkę powrotu do pracy po uciążliwym okresie zastoju nie tylko przez Kaczyńskiego zostało odczytane jako zapowiedź patriotycznego programu wpisanego w treść *Strasznego dworu*<sup>40</sup>. Sława Moniuszki jako wieszcz-patrioty mogła spokojnie się rozwijać, choć opinie odwołujące się do tego zdarzenia opierają się na luźnej interpretacji faktów.

W perswazyjności tekstów realizuje się postulat kształtowania zbiorowej pamięci – zakreślenie wspólnego obszaru wspomnień, kreowanie łączących wszystkich członków narodu postaw wobec wspólnej przeszłości i tradycji kulturowej. Jak pisał Halbwachs: „pamięć przekształca wydarzenia publiczne w doświadczenia osobiste”, co powoduje, że historia w ujęciu makro zaczyna sprzęgać się z mikrohistorią jednostki. W tym ujęciu Stanisław Moniuszko jako wieszcz staje się wspólnotowym doświadczeniem Polaków. Zgodnie wykorzystywane przez instytucje (kulturalne, edukacyjne) formuły „ojca polskiej opery narodowej” i czołowego krzewiciela polskości w trudnych czasach zaborów sprawiają, że, trafiając do ogółu, Moniuszko staje się w tej postaci także częścią każdego jednostkowego pamiętania. I na odwrót – zasymilowana wiedza (pamięć) o wieszczu narodowym przekształca się na fali porównywalności danych w doświadczenie grupowe.

---

<sup>36</sup> Naczelną figurą organizującą, według Nory, relacje pamięci i historii są „miejsca pamięci” (*lieux de memoire*), których głównym zadaniem jest wstrzymanie czasu, blokowanie procesu zapominania. Zob. P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, w: „Representations” 1989, nr 26, s. 7-24.

<sup>37</sup> Zob. J. Barański, *Epos historyczno-ideologiczny. Gazetowa historia w służbie stanu wojennego*, w: „Konteksty” 1997, nr 1-2, s. 94-104.

<sup>38</sup> T. Kaczyński, *Opera narodowa w Poznaniu*, w: „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 13-14.

<sup>39</sup> List Stanisława Moniuszki do Edwarda Ilcewicza z dn. 27 listopada 1863 r., w: S. Moniuszko, *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, PWM, Kraków 1969, s. 453.

<sup>40</sup> Por. A. Spóz, *O dacie powstania „Strasznego dworu”*, w: *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, PWM, Kraków 1984, s. 339-346.

Elementy wieszczcze w tekstowych przedstawieniach Moniuszki wypunktował wyraźnie Rüdiger Ritter. Pisał on o obowiązku spoczywającym na muzyce kompozytora – odpowiedzialności za przyszłość narodu i jego aktualny stan emocjonalny, którą to powinność wmontowano z dystansu czasowego w postawę artystyczną i społeczną Moniuszki<sup>41</sup>. Jak zauważył, najbardziej znaczące w konstruowaniu mitu wieszczka były w przypadku tego twórcy publikowane po jego śmierci nekrologi i artykuły wspomnieniowe:

(...) Moniuszko wcześniej napawał się tradycjami umysł uszlachetniającymi – chętnie czytywał się w stare kroniki, i w dzień swojej nagłej śmierci zaglądał jeszcze podobno do Długosza<sup>42</sup>.

Był w nich przede wszystkim zestawiany z Chopinem, choć pojawiały się też porównania do wieszczów literackich, przede wszystkim do Mickiewicza, a w ślad za tym wypowiedzi podnoszące kwestię roli, jaką pełni *Straszny dwór* lub *Hrabina* względem *Pana Tadeusza*:

Jakkolwiek Moniuszko nie brał osobiście udziału w powstaniu styczniowym, to jednak głęboko go przeżywał. Czuł, że musi się zdobyć na dzieło, które pokrzepiłoby całe polskie społeczeństwo. (...) Moniuszko – gorący wielbiciel Mickiewicza, do którego tekstu napisał szereg swoich utworów – w *Strasznym dworze* chciał swoją muzyką oddać klimat *Pana Tadeusza*<sup>43</sup>.

Wielokrotnie pojawiało się w tekstach porównywanie postaci Chopina i Moniuszki przy odwoływaniu się do metafory lirnika, podkreślano lokalną wielkość tego ostatniego przy użyciu symbolu liry, podczas gdy Chopina symbolizowała „międzynarodowa” luteria<sup>44</sup>. Bolesław Wilczyński pisał o Moniuszce:

odtworzył lirnik całą galeryą obrazków, od życia wiejskiego, od rozmowy chłopka z naturą, aż do hymnu i ballady<sup>45</sup>.

Konstrukcja wieszczka jest terenem podniesionego ryzyka – podatnym na przekształcenia, a nawet ich w pewien sposób wymagającym. Łatwo można dać się uwieść – konstrukcję cechuje słaba koherencja z porządkiem narracji historycznej, która jako taka chce być przedstawiana, przyjmując, że dosłownie czytane metafory stanowią wykładnik obiektywnej, sprawdzalnej wiedzy.

Niespodzianki te biorą się ze zmian dokonywanych w obrębie języka. Środki w nim wykorzystywane mają w tym przypadku zadanie perswazyjne czy wręcz propagandowe. Ścieranie się intencji politycznych ze stanem faktycznym widoczne jest bardzo wyraźnie w historii odsłonięcia pomnika Moniuszki w Katowicach. Postawiony w 1930 r.

---

<sup>41</sup> Zob. R. Ritter, *Moniuszko als Nationalprophet (wieszcz narodowy)?*, w: *idem, Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819-1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Mein 2005, s. 114-121.

<sup>42</sup> J. Kleczyński, *Stanisław Moniuszko*, w: „Bluszcz” 1872, nr 25, s. 194.

<sup>43</sup> T. Przybylski, *Stanisław Moniuszko 1819-1872*, PWN, Kraków 1975, s. 25.

<sup>44</sup> Zob. H. Marczewski, artykuł bez tytułu, w: „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 39.

<sup>45</sup> B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko i sztuka narodowa polska*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1874, s. 43.

w niedługi czas po śląskich plebiscytach stał się symbolem zjednoczenia Śląska z resztą kraju. VI Ogólnos Śląski Zjazd Śpiewaków – otwarty uroczystością odsłonięcia pomnika na placu Karola Miarki i wspólnym koncertem wielotysięcznego zespołu połączonych sił uczestniczących w wydarzeniu kół śpiewaczych – komentowany był w prasie regionalnej:

W historii życia duchowego narodu polskiego, szczególnie na szlaku prowadzącym po utracie wolności do nowego życia narodu, ukazuje nam się dziś (...) postać Stanisława Moniuszki w podwójnej roli – jako genialnego twórcy nieśmiertelnych dzieł wokalnych i jako wychowawcy i wodza narodu, co obok Mickiewicza, który słowem, i Matejki, który pędzłem krzepił ducha narodu swego pieśnią, to jest tem, co naród wielki lubiący śpiewać potrzebował w latach niewoli i co potrzebować będzie zawsze na drodze do swej wielkiej przyszłości<sup>46</sup>.

Wkomponowany więc w linię wieszczów narodowych Moniuszko przywdziewa w wypowiedziach recenzentów płaszcz profety, który swoją sztuką w małym stopniu bawi, przede wszystkim zaś uczy i wychowuje naród:

Śląsk spłaca dług wdzięczności swemu mistrzowi pieśni, który wpajał w lud ten otuchę i wytrwałość, kiedy Śląskowi odbierano powoli wszystko, wolność, mienie, mowę i pacierz<sup>47</sup>.

W tym samym numerze czytamy jednak sprzeczne z powyższą wypowiedzią słowa:

Obydwa koncerty posiadają dla naszego życia kulturalnego doniosłe znaczenie, ponieważ poraz [sic!] pierwszy dały okazję śląskiemu społeczeństwu, by zapoznać się z wspaniałą spuścizną twórczą Moniuszki i rozwiązać złośliwe legendy szerzone przez Niemców, jakoby Moniuszko był małą lokalną wielkością<sup>48</sup>.

Nie ma to już w zasadzie wpływu na misternie utkany wizerunek o charakterze propagandowym. Perswazyjność, impresyjność języka, nastawienie na wywołanie określonej emocji, na wzmocnienie w mieszkańcach problematycznego narodowościowo i kulturowo Śląska poczucia przynależności do narodu polskiego odbywa się na fali zabiegów językowych, przenoszących zestaw luźnych porównań w rejony dosłowności, skalując je w relacji jeden do jednego. Na czoło wysuwa się zadanie organizowania pamięci zbiorowej za pomocą pozornie transparentnego przekazu.

Jak podkreśla w swoich komentarzach do tez Halbwachsa Jeffrey Olick, zbiorowy wymiar pamięci przejawia się przede wszystkim w naszej umiejętności rozumienia/odczytywania mitologii, tradycji lub dziedzictwa<sup>49</sup>. Mechanizm ten zauważyć można w łączeniu idei wieszczów z postacią Moniuszki przy pomocy argumentów, mających potwierdzić znaczne pochodzenie kompozytora. Przywoływane w kontekście jego biografii, niemożliwe do zweryfikowania i ujęte w formę anegdot przykłady szlacheckiego postępowania jego przodków (dziada, stryjów) kształtują historię Moniuszki na wzór

---

<sup>46</sup> S.M. Stoiński, *Moniuszce – śpiewacy śląscy*, w: „Śpiewak” 1930, nr 5, s. 65.

<sup>47</sup> Przemówienie Ks. Inf. Kasperlika, w: *Przemówienia powitalne przy otwarciu Zjazdu i Uroczystości Moniuszkowskich*, w: „Śpiewak” 1930, nr 6/7, s. 92.

<sup>48</sup> F. Sachse, *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich*, w: „Śpiewak” 1930, nr 6/7, s. 90.

<sup>49</sup> Zob. J.K. Olick, *Collective Memory: The Two Cultures*, w: „Sociological Theory” 17:3, November 1999, s. 333-348.

mitu. Niezwiązane bezpośrednio z postacią samego twórcy, ale ogólnie powiązane przez biografów z jego życiem i twórczością, poszerzają wizerunek kompozytora o tzw. święte początki:

Pan Stanisław [dziadek kompozytora – przyp. A.T.], istny typ bohaterów starożytnych, mógłby na scenie życia odegrać rolę epicką, lecz do komedyi salonowej ani też do idylli mdłej i nijakiej nie nadawał się wcale. To była postać posągowa, jasna, widna i wielce czynna, rada zamieszkiwać państwo własne, chociażby z trudem niezmiernym, byle przez się stworzone<sup>50</sup>.

Podobne wypowiedzi wpisują kompozytora w szerszy kontekst historyczny (poprzez zakotwiczenie w szlacheckiej przeszłości), a zarazem w tradycję wieszczów, których cechą charakterystyczną jest wyśmienity rodowód. Dzięki temu kreowany w piśmienictwie obraz Moniuszki łatwo dopasowuje się do ogólnych zasad konstrukcji profety:

Bardzo szybko opowiedział się [Moniuszko – przyp. A.T.] po stronie społeczeństwa mieszczańskiego, z zapałem oddawał się poznawaniu i badaniu sztuki ludowej. To spowodowało, że wiernie towarzysząc narodowi polskiemu w jego ciężkich dziejach pomiędzy dwoma powstaniem – stał się jednym z tych, którzy wytyczali kierunek wyobraźni narodowej, stał się uświadomionym przez naród polski twórcą muzycznym<sup>51</sup>.

Poszukiwanie styczności ze wspomnieniami innych legitymizuje naszą własną opowieść. Jeśli nie znajdujemy oparcia we wspomnieniach innych, nasza historia traci na wiarygodności do tego stopnia, że sami możemy przestać w nią wierzyć. Z jednej strony jesteśmy świadomi niepowtarzalności naszych prywatnych wspomnień, a z drugiej poszukujemy punktów wspólnych ze wspomnieniami innych. Świadomość wspólnoty wspomnień wpływa na nas kojąco, decydując o poczuciu ciągłości. „Wiedza o tym, czym byliśmy, potwierdza to, czym jesteśmy” – pisze David Lowenthal w pracy o jakże znamiennej tytule *The Past is a Foreign Country*<sup>52</sup>. Wypływa z tych słów wnioski o warunku określenia tożsamości w oparciu o fundament pamięci. Jednostka pozbawiona pamięci nie byłaby w stanie określić swojego miejsca w rzeczywistości. A zatem wieszcz, obecny w dzisiejszej kulturze, ale pochodzący z przeszłości jest znacznikiem koniecznym zarówno do określenia tożsamości jednostkowej, jak i zbiorowej. Wchłonięty jako element pamięci wspólnoty pełni funkcję spoiwa zbiorowości. To, co warunkuje poczucie tożsamości, to, jak pisze autor pracy, „przebywanie w ujednoczającej sieci retrospekcji”. Stąd biorą się dzisiejsze rozbieżności w postrzeganiu dorobku Stanisława Moniuszki i jego faktycznej roli, jaką spełnia we współczesnym społeczeństwie polskim. Funkcjonujące nadal ramy pamięci zbiorowej, w której w polskich warunkach ważnym czynnikiem nadal pozostaje paradygmat romantyczny, z biegiem lat powodują coraz większy rozdźwięk między dawną a dzisiejszą wizją wolności i niepodległości. Zmieniające się warunki społeczno-polityczne doprowadziły, jak się wydaje, do rozminięcia się aktualnych oczekiwań wobec twórców z ich dotychczasowymi funkcjami opiekuńczo-wychowawczymi, których reminiscencje, jak udowodniły wcześniej przywołane przykłady, coraz słabiej, lecz jednak nadal odzywają się w społeczeństwie. Mieszanka

---

<sup>50</sup> B. Wilczyński, *Stanisław Moniuszko. Dziedzictwo, życiorys i muzyka*, Petersburg 1900, s. 18.

<sup>51</sup> W. Rudziński, *Moniuszko*, PWM, Kraków 1957, s. 14.

<sup>52</sup> D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, s. 10.

paradygmatów, nałożeniem wielu różnych perspektyw (od romantyczno-rewolucyjnej, przez pozytywistyczny organicyzm, modernistyczny kult nowości, socrealistyczny nawrót do tradycji i ludowości, na postmodernistycznych postawach skończywszy) tłumaczyć by można problem, jaki z Moniuszką ma dzisiejsza kultura polska. Dowodziłoby to, że pomimo faktu, że kompozytor nigdzie w pozostawionych po sobie pismach nie pretendował do roli duchowego przewodnika narodu, zastosowane przez potomnych zabiegi ustanawiają tradycję Moniuszki jako wieszczka, kompozytora narodowego i ojca polskiej opery. I choć upływ lat naruszył mocno jej fundamenty, a być może doprowadzi on w przyszłości do jej całkowitego schyłku, to z pozostałościami dawnej wizji Moniuszki jako narodowca i społecznika mamy do czynienia również dziś.

*Agnieszka Topolska*

---

*Summary*

Stanisław Moniuszko as a national bard

The presence of Stanisław Moniuszko in Polish culture has been variously assessed during different periods. Nineteenth-century reception immortalised him as a leading composer of Polish music and the father of Polish national opera, thereby influencing in varying measure the whole subsequent cultural and artistic reception of this preeminent figure. Moniuszko became a bard, whose work, as in the case of Chopin and Mickiewicz, was ascribed an educational programme. The figure of the bard as part of a socially constructed reality reflects the changes taking place in Poles' collective memory. The criteria of the creation and reproduction of national identity are of social provenance and as such may be perceived as a set of dependent variables. The sociology of memory enables us to take a scholarly look at changes in the reception of the figure and work of Stanisław Moniuszko, his role in culture, the phenomenon of national mythology and the influence exerted over the rhetorical form of critical texts by the current ideological-political climate.