

Ewa RZANNA-SZCZEPANIAK

<https://orcid.org/0000-0002-1413-8700>

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Metoda realizmu socjalistycznego w operze *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego

Streszczenie

Wprowadzenie metody realizmu socjalistycznego do twórczości muzycznej w Polsce w latach 50. ubiegłego stulecia, traktowane przez polityków jako jeden z kolejnych etapów budowania społeczeństwa socjalistycznego – wyzwolonego z konfliktów klasowych, implikowało praktyczne rozwiązania w zakresie warsztatu kompozytorskiego. Od kompozytorów oczekiwano:

- 1) przewartościowania hierarchii gatunków i form muzycznych (oparcia twórczości na formach wokalnych i programowych oraz formach muzyki użytkowej);
- 2) wykorzystania (w warstwie słownej lub programowej) aktualnej tematyki, wspierającej proces kształtowania nowego ustroju;
- 3) nawiązania w utworach do tradycji narodowej i europejskiej (z wyłączeniem elementów tradycji XIX-wiecznej) oraz polskiej muzyki ludowej.

Opera *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego była pierwszym dziełem operowym skomponowanym w Polsce po roku 1945. Jej twórcy zostali odznaczeni – w roku 1951 – Nagrodą Państwową I stopnia. Prapremiera dzieła, która odbyła się we Wrocławiu, oraz kolejne przedstawienia w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Moskwie i Dreźnie zostały entuzjastycznie przyjęte przez słuchaczy i krytyków muzycznych. Utwór przedstawiano jako wzór realizacji w twórczości muzycznej w Polsce metody realizmu socjalistycznego. Równocześnie wskazywano na wysokie walory artystyczne oraz dużą atrakcyjność widowiskową dzieła.

Artykuł stanowi próbę opisanie opery w kontekście polityki kulturalnej w Polsce w latach 1945–1956. Analiza dzieła wynika z przyjęcia założeń rosyjskiego narodowego dramatu muzycznego i obejmuje: fabułę opery – ze wskazaniem na źródła konfliktów, głównego bohatera, formę dramatyczno-muzyczną, elementy operowe, melodykę i harmonikę, teksty oraz motywy przewodnie.

Na podstawie przeprowadzonych analiz można stwierdzić, że realizacja wytycznych zgłaszanych kompozytorom przez polityków, działaczy partyjnych, odbywa się w analizowanym dziele na trzech poziomach: dramaturgicznym, językowym i muzycznym. Opera *Bunt żaków* stanowi swego

Data zgłoszenia: 24.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 28.03.2019/31.03.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 28.03.2019/09.04.2019

Data akceptacji: 29.04.2019

rodzaju odpowiedź jej twórców (kompozytora i librecisty) na (posługując się słowami ówczesnej propagandy) „zapotrzebowanie społeczne”. Tym samym utwór wpisuje się w proces ideologizacji kultury muzycznej zachodzący w Polsce w latach 50. XX wieku.

Słowa kluczowe: polityka kulturalna, realizm socjalistyczny w muzyce polskiej, Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*.

Ideologiczne podstawy genezy opery *Bunt żaków*

W ocenie polityków – działaczy partyjnych – realizm socjalistyczny stał się kryterium dojrzałości oraz lojalności ideologicznej kompozytorów polskich. Sprzeczny natury teoretycznej lub estetycznej były interpretowane jako akty ideologiczne, tym samym polityczne, i – co się z tym wiąże – odpowiednio represjonowane¹. Taka sytuacja prowadziła do zachowań konformistycznych, których podłożem mógł być lęk przed więzieniem i utratą pracy.

Wydaje się jednak, że przyczyny konformistycznych zachowań niektórych twórców (szczególnie starszego pokolenia) były bardziej złożone – akceptowali oni tezę o „historycznej konieczności”; po latach wojny i okupacji część środowiska twórczego chciała aktywnie włączyć się do procesu przeobrażeń i podejmować działania w takim zakresie, w jakim było to możliwe². Zaangażowanie wielu twórców kultury i sztuki w działalność polityczną, jak również akceptacja i realizacja w twórczości metody realizmu socjalistycznego – mogły być także wynikiem świadomego wyboru ideowego, wynikającego z wiary w słuszność założeń i zasad polityki kulturalnej prowadzonej po roku 1948³. Z czynników wpływających na wybory ideowe i polityczne wymienić należy jeszcze jeden – ekonomiczny; twórcy akceptujący system polityczny i politykę kulturalną partii mogli liczyć na przydział mieszkania, publikacje, płatne audycje w radio, koncerty, wyjazdy zagraniczne oraz nagrody artystyczne.

Józef Kański wyraża pogląd, iż charakter opery Szeligowskiego, jej forma i założenia ideowe wywodzą się z tradycji ludowego dramatu muzycznego zrodzonego w Rosji w II połowie XIX wieku⁴. Dlatego charakterystyka dzieła opiera się na założeniach rosyjskiego narodowego dramatu muzycznego przedstawionego w podręczniku Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej⁵.

¹ Szykany dotknęły między innymi kompozytora Stefana Kisielewskiego, którego usunięto z Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie oraz zakazano publikacji felietonów w „Tygodniku Powszechnym”.

² Zob.: A. Kłosowska, *Socjalistyczna polityka kulturalna a rozwój kultury*, „Kultura i Społeczeństwo” 1990, nr 3 (s. 47–65), s. 53.

³ Zob.: *Marxizm, chrześcijaństwo, totalitaryzm*, [w:] L. Kołakowski, *Wśród znajomych. O ludziach mądrych, interesujących i o tym, jak swoje czasy urabiali*, Kraków 2004, s. 97–99.

⁴ J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1978, s. 507. Z tą opinią zgadza się również Adrian Thomas. Zob.: A. Thomas, *Szeligowski Tadeusz*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, volume 4: *Roe–Z*, ed. by S. Sadie, London 1992, s. 623.

⁵ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Rosyjski narodowy dramat muzyczny*, [w:] *Opera i dramaty*, Kraków 1976, s. 274–282.

W opinii Zofii Lissy opera *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego stanowi zapowiedź zamknięcia pewnego etapu walki o styl realistyczny w muzyce polskiej po II wojnie światowej, wyraz stabilizacji ideologicznej kompozytorów polskich oraz znaczące osiągnięcie na ówczesnym etapie walki o realizację w twórczości muzycznej w Polsce metody realizmu socjalistycznego⁶.

Powyższe opinie stały się punktem wyjścia do określenia głównego celu badawczego, którym jest analiza opery w kontekście polityki kulturalnej w Polsce 1945–1956. Niniejszy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na następujące pytania: o wytyczne dla twórców wynikające z realizacji w twórczości muzycznej w Polsce założeń polityki kulturalnej opartej na realizmie socjalistycznym, oraz elementy wskazujące na ich realizację w dziele Szeligowskiego. Ponadto w artykule zostanie nakreślona sytuacja opery w Polsce w latach 1945–1956, jak również okoliczności powstania utworu.

Podstawę badań stanowi definicja polityki kulturalnej, rozumiana jako planowany przez władzę polityczną spójny system bieżących działań określających rozwój kultury, realizowanych w określonej rzeczywistości społecznej oraz koordynowanych przez centralny ośrodek decyzyjny władzy, na podstawie akceptowanych założeń i zasad⁷. Analiza dokumentów partyjnych pozwoliła na sformułowanie dwunastu założeń polityki kulturalnej realizowanej w latach 1945–1956⁸, w tym zidentyfikowano założenie o realizmie socjalistycznym leżące

⁶ Zofia Lissa pisała: „*Bunt żaków* Szeligowskiego i Brandstaettera jest [...] wyrazem wielu bardzo pozytywnych zmian w naszej kulturze muzycznej po wojnie: przede wszystkim jest wyrazem pewnej stabilizacji stylistycznej w naszej muzyce, symptomem zamknięcia pewnego etapu walki o styl realistyczny w muzyce polskiej, symbolem niewątpliwych, choć na pewno jeszcze nie ostatecznych osiągnięć na tym polu. [...] Powstanie dzieła zakrojonego na miarę dramatu ludowego, jakim niewątpliwie jest *Bunt żaków*, na miarę dramatu historycznego o ostrym jawnym konflikcie socjalnym, musi opierać się na pewnym i określonym poglądzie na daną epokę dziejową, na jej strukturę klasową i jej konflikty społeczne, musi opierać się na określonym emocjonalnym stosunku do tych konfliktów. Zakłada to skryształizowany aspekt ideologiczny twórców dzieła. A zatem powstanie *Buntu żaków* jest wyrazem pewnego okrzepnięcia ideologicznego w kręgu naszych kompozytorów. [...] *Bunt żaków* jest nie tylko zdecydowanym osiągnięciem na danym etapie naszej walki o nowy styl muzyki polskiej, o realizm socjalistyczny. Jest również osiągnięciem na odcinku rozwoju polskiej opery w ogóle”. Z. Lissa, *Pierwsza opera w Polsce Ludowej „Bunt żaków”*, [w:] *Muzykologia polska na przełomie. Rozprawy i artykuły naukowo-krytyczne*, Kraków 1952, s. 157–158.

⁷ Przedstawiona definicja uwzględniła założenia i zasady istotne dla socjalistycznej polityki kulturalnej, czyli: filozoficzno-ideologiczne podstawy (formułowane przez Marksa i Lenina odnosiły się do kierunków rozwoju kultury oraz jej funkcji), teoretyczno-polityczne założenia (zawarte w dokumentach partyjnych, określały cele, główne kierunki i właściwości rozwoju kultury) oraz aksjologiczno-pragmatyczne zasady (precyzowały sposoby realizacji w praktyce artystycznej teoretyczno-politycznych założeń polityki kulturalnej). Narzędzia teoretyczne wykorzystane w artykule zostały opracowane w trakcie badań nad kulturą muzyczną w Polsce 1944–1956; Zob. E. Rzanna-Szczepaniak, *Polityka kulturalna a rozwój kultury muzycznej w Polsce w latach 1944–1956*, Poznań 2009.

⁸ Analizie poddano następujące dokumenty:

1) rezolucję KC PPR (26 IX 1944),

u podstaw rozwoju twórczości muzycznej w Polsce. Pierwszą oficjalną wypowiedzią próbującą skierować sztukę polską w stronę akceptacji realizmu socjalistycznego było przemówienie Bolesława Bieruta z okazji otwarcia radiostacji wrocławskiej⁹, które „należy traktować, jako rozpoczęcie nowego etapu w polityce kulturalnej”¹⁰. Prezydent mówił o powinnościach twórcy wobec społeczeństwa – zobowiązywał artystów do czerpania natchnienia do pracy twórczej z życia narodu, z pracy mas ludowych. Istotą, głównym celem sztuki miało być dążenie do „podniesienia i uszlachetnienia poziomu życia tych mas”¹¹.

Radykalny zwrot w sytuacji nastąpił po sierpniowym plenum Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej, które negatywnie oceniło dotychczasowe stanowisko partii, uznające prawo twórców do swobody wypowiedzi¹².

Na kongresie zjednoczeniowym, zwołanym po wspomnianym sierpniowym posiedzeniu plenarnym, pojawił się po raz pierwszy termin „kultura socjalistyczna”. W deklaracji ideowo-programowej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej¹³ znalazły się założenia polityki kulturalnej mówiące o:

- etyce socjalistycznej¹⁴,
- nierozzerwalnym związku rozwoju kultury socjalistycznej z postępem demokracji i socjalizmu,
- aktywnym udziale mas w procesie tworzenia i rozwoju nowej świeckiej kultury.

We wszystkich krajach demokracji ludowej realizm socjalistyczny wprowadzany był do sztuki w podobny sposób – poprzez uchwały partyjne, uchwały związków twórczych lub naciski administracyjne. W Polsce momentem przeło-

2) przemówienie prezydenta RP Bolesława Bieruta z okazji otwarcia radiostacji we Wrocławiu (16 XI 1947),

3) deklarację ideowo-programową PZPR przyjętą na Kongresie Zjednoczeniowym 15 grudnia 1948 roku,

4) referat Bolesława Bieruta wygłoszony podczas plenum KC PZPR (20–21 IV 1949),

5) referat sprawozdawczy KC przyjęty przez II Zjazd PZPR (10–17 III 1954).

⁹ B. Bierut, *O upowszechnieniu kultury*, Warszawa 1948.

¹⁰ W prasie, m.in. na łamach „Kuźnicy”, ukazały się artykuły jednoznacznie interpretujące słowa Bieruta: „[...] należy traktować przemówienie wrocławskie Prezydenta jako rozpoczęcie nowego etapu w naszej polityce kulturalnej, [...] reforma naszej polityki kulturalnej stanie się bezpośrednim przedmiotem zainteresowania państwa”. S. Żółkiewski, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuźnica” 1947 nr 50, s. 1.

Główny wysiłek w walce o wprowadzenie realizmu socjalistycznego (jako metody twórczej) do kultury polskiej przypadł krytykom, działaczom i twórcom – o tym, że działali oni z inspiracji partii, napisał otwarcie Jerzy Putrament w swoich pamiętnikach. Zob.: J. Putrament, *Pół wieku*, Warszawa 1969, s. 12 i następane.

¹¹ B. Bierut, *O upowszechnieniu...*, s. 12.

¹² Zob.: tegoż, *O odchyleniu prawicowym i nacjonalistycznym w kierownictwie Partii i o sposobach jego przezwyciężenia*. Referat wygłoszony na Plenum Komitetu Centralnego PPR dn. 31 sierpnia 1948 roku, „Nowe Drogi” 1948, nr 11, s. 9–39.

¹³ *Deklaracja ideowo-programowa PZPR uchwalona na Kongresie Zjednoczeniowym*, [w:] PPR. *Dokumenty programowe 1942–1948*, Warszawa 1984, s. 614–628.

¹⁴ Jako fundament rozwoju kultury oraz podstawie kształtowania nowych stosunków społecznych.

mowym okazał się rok 1949, kiedy to w styczniu, w Szczecinie odbył się IV Zjazd Związku Zawodowego Literatów Polskich¹⁵, na którym Włodzimierz Sokorski przedstawił zasady nowej polityki kulturalnej¹⁶. Kwestię wprowadzenia do sztuki metody realizmu socjalistycznego poruszono także na ogólnopolskiej konferencji aktywu partyjnego na temat kultury. Obecny na konferencji wiceminister kultury i sztuki stwierdzał:

sztuka postępową może być tylko i wyłącznie sztuką walczącą, sztuką realizmu socjalistycznego¹⁷.

Wprowadzenie metody realizmu socjalistycznego do praktyki muzycznej (podobnie jak do innych typów praktyki artystycznej) przedstawiano jako jeden z kolejnych etapów budowania społeczeństwa wyzwolonego z konfliktów klasowych – czyli społeczeństwa socjalistycznego, co uzasadniano następująco:

- muzyka ma charakter ideologiczny;
- muzyka związana z siłami postępu (z klasą robotniczą) – wyraża się w twórczości realistycznej;
- muzyka realistyczna epoki socjalizmu przedstawia i wspiera proces kształtowania nowego ustroju socjalistycznego;
- upadek muzyki z poprzedniej formacji społecznej dokonał się z powodu dominacji formy nad treścią, przewagi rzemiosła kompozytorskiego i techniki nad przesłaniem ideowym i społecznym¹⁸.

Oficjalne stanowisko w sprawie realizmu i formalizmu w muzyce zostało przedstawione na IV Walnym Zejeździe Związku Kompozytorów Polskich (20–22 XI 1948). Artykuły polemiczne – Józefa Chomińskiego i Stefana Kisielewskiego, opublikowane na łamach „Ruchu Muzycznego” – stanowiły swego rodzaju zapowiedź zagadnień podejmowanych w ramach wspomnianego zjazdu¹⁹. Chomiński odnosił się negatywnie do zjawiska formalizmu, zarzucając mu:

elitaryzm, brak kontaktu z życiem, odosobnienie społeczne, odseparowanie od ogólnego podłoża ideologicznego²⁰.

Za wykładnik dalszego rozwoju muzyki uznawał zmianę stylu wynikającą z uproszczenia struktury tworzonych dzieł. Muzykolog krytykował przejawy for-

¹⁵ *Zjazd pisarzy w Szczecinie*, „Twórczość” 1949 nr 3, s. 6.

¹⁶ Sokorski mówił: „Jeżeli w Związku Radzieckim dokonano zasadniczego odkrycia w postaci metody realizmu socjalistycznego, to rzecz prosta jest ono w sensie naukowym obowiązujące nie tylko dla społeczeństwa i narodu, który odkrycia dokonał lecz także dla wszystkich innych narodów”. Zob.: W. Sokorski, przemówienie wygłoszone na IV Zejeździe ZZLP, PKF 1949.

¹⁷ W. Sokorski, *O sztukę realizmu socjalistycznego (na marginesie konferencji aktywu partyjnego w dniu 30 maja)*, „Nowe Drogi” 1949, nr 4, s. 132.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ J.M. Chomiński, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne w polskiej muzyce współczesnej na tle rozwoju muzyki światowej*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 20, s. 2–6; S. Kisielewski, *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 22, s. 2–6.

²⁰ J.M. Chomiński, *Zagadnienia formalizmu...*, s. 2.

malizmu w twórczości polskich kompozytorów współczesnych, czyli preferowanie form muzyki instrumentalnej. Równocześnie wskazywał rozwiązanie problemu, tj. dualizm formy i treści oraz zwrócenie się ku formom wokalnemu i wokально-instrumentalnym, o narodowym charakterze, z tekstem nawiązującym do aktualnych problemów życia społecznego.

Na IV zjeździe zostały określone przesłanki teoretyczno-ideologiczne leżące u podstaw twórczości muzycznej²¹:

- dzieło muzyczne należy rozumieć, jako „świadomy wysiłek” podejmowany przez kompozytora w celu „zawarcia ładunku treściowo-ideowego we właściwym odpowiedniku formalnym”;
- realizm socjalistyczny jest wyrazem „świadomego stosunku do własnego tworzywa muzycznego, będącego wytworem określonych potrzeb społeczeństwa, wyrażonych w określonym języku muzycznym”;
- poszukiwanie nowego wyrazu w muzyce oraz zastosowanie w twórczości muzycznej form, które najlepiej oddają treści zawarte w utworze.

Ostateczne uformowanie i ogłoszenie stanowiska partii w kwestii twórczości muzycznej nastąpiło w Łagowie Lubuskim – na konferencji poświęconej zagadnieniom realizmu i formalizmu w muzyce²². Wypowiedzi kompozytorów były ostrożne – jednakże za przejaw formalizmu twórcy uznali brak linii melodycznej, wyjście poza tonacje dur-moll, nazbyt częste alteracje, zbyt gęstą instrumentację. Pierwszą próbę syntetycznego ujęcia zagadnienia i zdefiniowania pojęcia formalizmu w twórczości muzycznej podjęła Zofia Lissa²³, która – chcąc sprostać oczekiwaniom Sokorskiego – skoncentrowała się w swojej definicji na pokazaniu właściwego kierunku poszukiwań:

- 1) nowatorstwo środków powinno wynikać z treści, jaką kompozytor chce przekazać słuchaczom;
- 2) treść winna odnosić się i – co ważniejsze – wspierać przemiany społeczno-gospodarcze zachodzące w kraju;

²¹ W. Sokorski, *Formalizm i realizm w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 23–24, s. 4.

²² *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949, 5, 14, s. 12–34.

²³ Lissa stwierdzała: „Formalizm to przede wszystkim [1] muzyka zdehumanizowana, tj. taka, która świadomie budowana jako abstrakcyjna, nie zawiera warstwy wyrazu jako czegoś organicznego, nie stara się o ten wyraz, jest aemocjonalna, a co gorzej – antyemocjonalna. [2] Jest to muzyka, w której nowatorstwo środków jest wynikiem spekulacji intelektualnych, a nie wynika z nowej treści tej muzyki; [3] jest to muzyka rezygnująca z żywych elementów folkloru, szukająca spekulatywnie nowych podstaw technicznych – stąd więc atonalna, w sensie rezygnacji ze stałych stosunków i centralizacji dźwiękowej; [4] muzyka wroga wszelkiej treści, a tym bardziej konkretyzacji treści w programowych wytycznych. Muzyka, której abstrakcyjność i emocjonalność każe zaniedbać element melosu i ograniczyć się do bardziej spekulatywnych form instrumentalnych. Innymi słowy – jest to muzyka wyrosła na bazie światopoglądu idealistycznego, na rodzących się z niej nastrojach pesymizmu, na poczuciu bezsensu istnienia, na estetyce uznającej formę dla formy, a w muzyce – tylko czystą konstrukcję”. Tamże, s. 16.

3) wykorzystanie folkloru jako źródła inspiracji miało służyć przewycięzeniu skłonności współczesnych twórców do rezygnacji z tonalności dur-moll.

Ponadto Lissa postulowała wykorzystanie w twórczości form wokalnie-instrumentalnych. Pomimo sprzyjających warunków kompozytorzy polscy nie wykazywali zainteresowania gatunkiem opery, tłumacząc swoją niechęć brakiem odpowiedniego libretta. Literaci traktowali libretto jako twórczość drugorzędną, dlatego – pomimo starań ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Związku Kompozytorów Polskich – niechętnie podejmowali się napisania fabuły do widowiska operowego²⁴. Cztery lata po skomponowaniu *Buntu żaków* Zofia Lissa napisała:

[...] w muzyce Polski Ludowej szło [...] o operę, która by podejmowała ten gatunek w sposób świadczący o nowym widzeniu i rozumieniu rzeczywistości, nowym spojrzeniu na rolę i sens społeczny tego gatunku. Szło o operę, która – jeśli nawet podejmuje stare treści, opisuje konflikty dawnych czasów – ukazywałaby ich problemy w świetle dzisiejszym²⁵.

W opinii Lissy dzieło Szeligowskiego spełniało wszystkie warunki.

Współpraca Tadeusza Szeligowskiego z Romanem Brandstaetterem

Tadeusz Szeligowski i Roman Brandstaetter poznali się w roku 1929 w Paryżu. Kompozytor odbywał wówczas studia u Nadii Boulanger, poeta pracował w Muzeum im. Adama Mickiewicza. Mieszkali w domu, który polskie władze przeznaczyły dla swoich stypendystów. W tym czasie rozpoczęła się ich przyjaźń. Do współpracy nad dziełem operowym namówiła artystów Zofia Lissa, która dowiedziawszy się, że Brandstaetter podjął pracę nad dramatem opartym na wydarzeniach, które miały miejsce w Krakowie w 1549 roku, uznała, iż temat jest odpowiedni do stworzenia libretta opery. Złożyła pisarzowi propozycję napisania dzieła na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki. Po latach Brandstaetter przyznawał, że niechętnie przystał na propozycję Lissy²⁶, jednak widząc dobre nastawienie i entuzjazm Szeligowskiego, postanowił wziąć udział w tym przedsięwzięciu, a ponieważ już wcześniej zgromadził wszystkie potrzebne materiały, praca nad librettem zajęła mu dokładnie 24 godziny. Dzieło zostało wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w roku 1951²⁷.

²⁴ W październiku 1951 roku ministerstwo ogłosiło konkurs na konspekt operowy, niestety żadna ze zgłoszonych prac nie została wyłoniona jako nadająca się do dalszego opracowania.

²⁵ Z. Lissa, *Bunt żaków T. Szeligowskiego*, Kraków 1955, s. 35.

²⁶ Zob.: R. Brandstaetter, *Moja współpraca z Tadeuszem Szeligowskim*, [w:] *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Bydgoszcz 1987, s. 171–176.

²⁷ Pierwsze publiczne wykonanie odbyło się 14 lipca 1951 roku we Wrocławiu.

Fabula opery – źródła konfliktów

14 maja 1549 roku rzecz poszła o trywialne insynuacje młodzieży zamieszkującej bursę szkoły przy parafii pod wezwaniem Wszystkich Świętych, jakoby wizyta na plebani dwóch „gamratek” – Julianny Cjanowskiej i Reginy Strzelimuszanki – wiązała się z osobą proboszcza tejże parafii²⁸. W obronie dobrego imienia księdza stanęli służący. Dokonali oni zbrojnej napaści na żaków, z których kilku odniosło poważne rany, a jeden stracił życie. Następnego dnia studenci, którzy winą za mord obarczyli księdza Czarnkowskiego, udali się ze skargą na Wawel. Niestety, zbyt nuchalność spowodowała, że nie zostali przyjęci przez Zygmunta Augusta, który jednak w krótkim czasie zarządził zebranie młodzieży. Król powierzył rozpatrzenie sporu instancji kościelnej. Studenci zbojkotowali proces w przeświadczeniu o jego stronniczości.

Późniejsze wypadki ostatecznie zradyzalizowały nastroje buntowników. W niedzielę 26 maja uczniowie ze szkół parafialnych, w akcji solidarności ze studentami, napadli na księdza Czarnkowskiego. Służba miejska zdołała schwytać jednego z uczestników zdarzenia, który po kilku dniach tortur złożył zeznanie obciążające studentów – atak na kanonika miał być zaplanowanym aktem samosądu na osobie Czarnkowskiego. W związku z powyższą sytuacją, 30 maja studenci podjęli decyzję o porzuceniu nauki na uniwersytecie. Próba ich powstrzymania, podjęta przez Zygmunta Augusta, okazała się bezskuteczna, 4 czerwca młodzież opuściła Kraków.

Libretto znacząco różni się od rzeczywistego przebiegu wydarzeń²⁹. Akcja opery rozpoczyna się w wigilię dnia św. Grzegorza: w grupie studentów zgromadzonych na rynku krakowskim znajduje się żak Łachmanek, który uciekł ze służby u Kurzelowity (syna burmistrza Krakowa) z powodu złych warunków pracy. Rozbawieni żacy udają się do winiarni, gdzie spotykają bakałarza Konopnego. Konopny obiecuje Łachmankowi pomoc i opiekę. Zabawę przerywa pojawienie się Kurzelowity z Łysakowskim – żakiem szlacheckiego pochodzenia. Próby wyjaśnienia sytuacji doprowadzają ostatecznie do bójki, w wyniku której (z rąk Kurzelowity i Łysakowskiego) ginie Łachmanek. Studenci próbują dochodzić sprawiedliwości przed gronem profesorskim i rektorem uniwersytetu – Mikołajem Prokopiadesem; wobec braku zainteresowania sprawą, postanawiają udać się na Wawel. Równocześnie rektor stara się namówić Konopnego (zakochanego w córce burmistrza) do rezygnacji z zamiaru reprezentowania buntowników przed królem. Władca rozumie oburzenie młodzieży, jednak bojąc się o utratę wsparcia ze strony możnowładców, skazuje Konopnego za obrazę królewskiego imienia; problemy żaków pozostają nierozwiązane. Konopny przekonuje studentów do ucieczki, do której przyłącza się również córka burmistrza – Anna.

²⁸ Rzeczywisty przebieg wydarzeń został opisany na podstawie artykułu: J. Kocznur, *Proces księdza Andrzeja Czarnkowskiego*, „Palestra” 1960, nr 4/9, s. 70–74.

²⁹ R. Brandstaetter, *Bunt żaków, widowisko operowe w czterech aktach*, Kraków 1951.

W strukturze libretta wyróżnić można dwie warstwy dramatyczne. Warstwa główna dotyczy walki żaków o prawo do nauki i walki z niesprawiedliwością społeczną. Warstwa poboczna odnosi się do wątku miłosnego, z dwiema parami bohaterów: Konopnym i Anną oraz Nosalem i Katarzyną. Szczególnie ważna jest historia pierwszej pary: Konopny staje bowiem przed poważnym dylematem moralnym – wybór ukochanej oznacza zdradę kolegów.

Główny bohater

Pomimo tego, jak ważna wydaje się być sylwetka Łachmanka (z jego tragiczną śmiercią), czy postawa Konopnego, żaden z tych bohaterów (podobnie jak inni uczestnicy dramatu) nie jest postacią „pierwszoplanową”. W operze wyraźnie zaakcentowana jest zbiorowość, z głównym bohaterem – społecznością żaków krakowskich, w związku z tym przebieg dramaturgiczny dzieła opiera się na scenach masowych, a muzycznie – na chórach. Oprócz tego w utworze zaznaczona jest wyraźnie symbolika dwóch postaci: króla Zygmunta Augusta, który reprezentuje warstwę uciskającą, oraz Konopnego, będącego w istocie symbolem uciemiężonej warstwy społecznej.

Forma dramatyczno-muzyczna

Forma opery *Bunt żaków* opiera się na modelu rosyjskiego narodowego dramatu muzycznego, dla którego charakterystyczne są dwie cechy: tematyka historyczna oraz tradycyjne podejście do formy dramatyczno-muzycznej. O nawiązaniu do tradycji świadczą następujące rozwiązania zastosowane przez kompozytora:

- podział utworu na akty,
- wprowadzenie prologu,
- obecność obrazów, które u Szeligowskiego zostały nazwane odsłonami: *Bunt żaków* składa się z czterech aktów, każdy akt dzieli się na dwie odsłony,
- wyraźne cezury dzielące (bądź zamykające) poszczególne sceny,
- „zamknięte” elementy operowe.

Szczególnego znaczenia nabierają elementy archaizacji, wprowadzane dla podkreślenia miejsca akcji oraz zobrazowania ważnych postaci opery.

Elementy operowe

Do elementów operowych składających się na omawiane dzieło należą partie wokalne, pieśni, partie zespołowe, partie orkiestrowe oraz balet (taniec). Partie wokalne obejmują arie, *quasi*-recytatywy – w partii Nosala³⁰, gościa³¹ i Konop-

³⁰ T. Szeligowski, *Bunt żaków*, PWM, Kraków 1951, s. 34–35 [I akt, I odsłona, t. 418–445].

³¹ Tamże, s. 64 I [akt, II odsłona, t. 835–845].

nego³², oraz chóry, na których opiera się plan muzyczny całego widowiska. W utworze występuje sześć chórów: chór żaków, profesorów, mieszczan, mieszczanek, kobiet i gości. Najbardziej charakterystyczny (ze względu na motyw „gregorianek”) jest chór żaków – pojawia się w przebiegu utworu najczęściej (przykład 1).

The musical score consists of three systems. The first system is for the 'Chór żaków' (Chorus of monks) and piano accompaniment. The second system is for the 'Chór' (Chorus) and piano accompaniment. The third system is for the 'Żak' (Monk) and 'Chór' (Chorus) with piano accompaniment. The score includes lyrics in Polish and Latin, such as 'Gre-go-rian-ki, gre-go-rian-ki a-gre-gorian-ki'. Performance markings include 'Tutti', 'molto rit.', and 'sub p'. The publisher's information 'P.W.M. 194' is at the bottom.

Przykład 1. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I odsłona, (t. 89–99), s. 13, fragment chóru żaków. Źródło: PWM 1951.

³² Tamże, s. 108–109 [I akt, I odsłona, t. 1190–1195].

W operze nie zostały wykorzystane oryginalne fragmenty polskich kompozycji XVI-wiecznych. Kompozytor zastosował natomiast archaizacje³³. Najbardziej zbliżona do autentycznej pieśni żakowskiej *Breve Regnum* z pierwszej połowy XV wieku jest pieśń na wyjście z Krakowa (przykład 2).

The musical score consists of three systems, each with vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are in Polish. The first system starts with a forte dynamic (f). The second system has a piano dynamic (p). The third system has a piano dynamic (p). The piano part is marked 'Tutti'.

System 1:
 T. *Cho- ciaz jes- tes dla nas, ja- ko zła ma- co- cha, zacię Res Pu-*
 B. *Cho- ciaz jes- tes dla nas, ja- ko zła ma- co- cha, zacię Res Pu-*
 Piano: *f Tutti*

System 2:
 T. *- bli- co, wdzięcznym ser- cem ko- cha! Nie- chaj nam ży- je,*
 B. *- bli- co, wdzięcznym ser- cem ko- cha! Nie- chaj nam ży- je,*
 Piano: *p*

System 3:
 T. *nie- chaj, nie- chaj ży- je Polska Res Pu- bli- ca, Polska Res Pu- bli- ca!*
 B. *nie- chaj, nie- chaj ży- je Polska Res Pu- bli- ca, Polska Res Pu- bli- ca!*
 Piano: *p*

PWN
594

Przykład 2. Tadeusz Szeliński, *Bunt żaków*, IV akt, VIII odsłona (t. 1358–1373), s. 378, pieśń żaków na wyjście z Krakowa. Źródło: PWM 1951.

³³ Zagadnienie archaizacji zostało opisane przez Iwonę Gertig w pracy pt.: *Problem archaizacji w operze „Bunt żaków” Tadeusza Szelińskiego*, Poznań 1978.

Twórca posłużył się tutaj wersją pieśni opublikowaną w roku 1959 z okazji Juwenaliów Uniwersytetu Jagiellońskiego, tzn. z pominięciem instrumentalnego wstępu. Szeligowski nie użył dosłownego cytatu, zaproponował ujęcie dostosowane do tekstu librecisty. Kompozycję wyróżniają dwa plany: wokalny oraz instrumentalny. Partia orkiestry stanowi tło harmoniczne partii wokalne; wprawdzie w poszczególnych głosach instrumentalnych dostrzec można linię melodyczną pieśni, jednak zestawienie w całość dźwięków poszczególnych instrumentów daje strukturę harmoniczną odmienną od chorałowo brzmiącej partii chóralnej³⁴.

Szeligowski sięgnął również po muzykę ludową – w artykule przygotowanym na prośbę redakcji czasopisma „Muzyka” napisał:

Zagadnieniem poważnym była sprawa wprowadzenia elementów ludowych do opery. [...] Trzeba było sięgnąć do tańca, który od razu charakterem swym nadałby rumieniec żywotności dla dzisiejszego słuchacza, sięgnąłem więc do krakowiaka. [...] Miałem muzykologiczne skrupuły, czy w XVI wieku tańczono krakowiaka. Ale rychło przeszedłem nad nimi do porządku dziennego. [...] Wierność historyczna byłaby na pewno groźnym niebezpieczeństwem dla żywotności i aktualności widowisk operowych³⁵.

Autor nie posłużył się jednak dosłownymi cytatami, do partii przekupki Katarzyny (przykład 3) – opartej na melodyce i rytmice krakowiaka – wprowadził interwały zwiększone, przesunięcia tonalne, dysonującą harmonikę oraz chromatykę.

W skład partii zespołowych wchodzi przede wszystkim duety – z najbardziej charakterystycznym duetem miłosnym Anny i Konopnego³⁶ (przykład 4), oraz tercety, kwartety i kwintety.

Jeżeli chodzi o partie orkiestrowe, każda z kolejnych odsłon rozpoczyna się instrumentalnym wstępem (przykład 5).

Uwertyury wprowadzają charakterystyczny materiał motywiczny, wykorzystany potem w następujących po nich partiach wokalnych. Wyjątek stanowi odsłona szósta w akcie trzecim, w której wstęp orkiestry zastąpiony jest chórem *a cappella*.

Ostatni element – balet (taniec) – umożliwia jednoznaczne określenie czasu akcji. Kompozytor wykorzystuje trzy XVI-wieczne tańce – *pavana*³⁷, *gagliarda*³⁸ i *gavotte*³⁹. Tańce zachowują charakterystyczne cechy melodyki oraz metro-rytmiki (zmiany dotyczą jedynie warstwy harmoniczej, nie wpływa to jednak na styl utworów – charakter epoki podkreśla Szeligowski za pomocą faktury oraz specyficznej instrumentacji).

³⁴ Pieśń śpiewana przez chór żaków zostaje powtórzona – tym razem w wykonaniu chóru mieszczan – w czterogłosowym układzie, z zachowaniem oryginalnej linii melodycznej w głosie najwyższym. Zob.: T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 379–380 [IV akt, VIII odsłona, t. 1374–1391].

³⁵ T. Szeligowski, *Jak komponowałem „Bunt żaków”*, „Muzyka” 1951, nr 12, s. 13.

³⁶ Melodyka duetu – jak wskazywał sam kompozytor – nawiązuje do typu melodyki obecnej w operach Monteverdiego. Zob.: tamże, s. 11.

³⁷ T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 22–23 [I akt, I odsłona, t. 218–235].

³⁸ Tamże, s. 24–26 [I akt, I odsłona, t. 236–270].

³⁹ Tamże, s. 250 [III akt, VI odsłona, t. 645–650].

Katarzyna

Je-steś tu, No - sa - lu, wło-czy - ki - ju prze-

Katarzyna

- kłę - ty, ru - szni - co zar-dze - wia - ła, ty garn - ku pę - knię - ty!

Katarzyna

Tys mi gło - wę za - wro - cił na kier - ma - sie o - - wym, a

Tr. c. sord.

Katarzyna

te - raz mnie u - ni - kasz kundlu po - dwóch - rzo - wy!

Przykład 3. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VIII odsłona, (t. 1040–1056), s. 354, fragment partii Katarzyny. Źródło: PWM 1951.

17 *allegro*

Anna *p* Lu - bo dzień na nie - bie, lu - bo noc zo - blo - ki, i wdzień, i wno - cy *mf*

Konopny *p* Lu - bo dzień na nie - bie, lu - bo noc zo - blo - ki, i wdzień, i wno - cy

w roznieniu

18

Anna *p* tra - piął głę - bo - ki. *Ach,*

konopny *p* tra - piął głę - bo - ki. *Ze - gnamię*

Anna *f* ze - gnaj, ach, ze - gnaj mi

konopny *f* śli - cznie - wczę, kwie - cie mój ró - za - - - - - ny.

Anna *p* ty, któ - ry je - steś pa - nem ser - ca, serca me - - go pa - - - - - nem. *rit.* *sf* *Ach*

konopny *p* Zmo - ichnął wy - rwa - ny, wy - rwa - - - - - ny, wy - rwa - - - - - ny. *Ach*

Archi *p*

Przykład 4. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VII odsłona, (t. 261–280), s. 304–305, fragment duetu miłosnego Anny i Konopnego. Źródło: PWM 1951.

(wewnętrzny dziedziniec w bursie dla ubogich żaków)

Allegretto misterioso ♩=100

Fortepian

pp *sempre staccatissimo* *pp*

Fig. Tr. Ar. C. J. P. S.

Pl. G.

4

crescendo molto *al.* *ff*

(dzwonki u bramy)

gva *ff* *Cmp.*

Przykład: 5. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VII odsłona, (t. 1–15), s. 288–289, instrumentalny wstęp. Źródło: PWM 1951.

Melodyka i harmonika

Melodyka w operze *Bunt żaków* jest zróżnicowana. W *Chórze Profesorów* (przykład 6) zwraca uwagę technika organalna.

10 a tempo

T. Chór prof. B.

Przez dzień - ty się tru - dzi - my, do - świad - czo - my, do - wo - dzi - my, że głu - pta - sem był Ko - per - nik

a tempo

Tri. con sord.

p scherzando

sempre staccato

T. Chór prof. B.

i że ku - la, nie jest zie - mia, że się w świe - cie nic nie zmie - nia! Zie - miasto - - - i!

Przykład 6. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, II akt, III odsłona, (t. 180–186), s. 160, fragment chóru profesorów. Źródło: PWM 1951.

Z kolei pieśń żaków idących na Wawel⁴⁰ jest nie jedynym, ale najobszerniejszym fragmentem opery, w którym stylizowana melodyka wykazuje podobieństwo do chorału protestanckiego. Utwór posiada 3-częściową budowę, z częściami skrajnymi o fakturze homofonicznej. Melodia chorałowa – oparta na skali eolskiej – początkowo prowadzona jest dwugłosowo *a cappella* w równoległych oktawach, następnie – po łączniku w partii orkiestry – rozrasta się do sześciu głosów, które: „operują podwójnie figurowanym w głosach górnym i środkowym, chorałem”⁴¹. Melodykę chorałową stosuje kompozytor także w krótszych fragmentach muzycznych. Linie melodyczne w poszczególnych głosach charakteryzują się małymi skokami interwałowymi, prowadzone są w długich warto-

⁴⁰ T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 240–247 [III akt, V odsłona, t. 492–613].

⁴¹ Tenże, *Jak komponowałem...*, s. 13. Zob.: tegoż, *Bunt żaków*, s. 240–244 [III akt, V odsłona, t. 492–558].

ściach, w parzystym metrum; harmonika nie posiada cech przedklasycznych, jednak faktura oraz melodyka zdecydowanie wskazują na związek z chórami (przykład 7).

The image shows a musical score for a choral fragment. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Chór żaków (Soprano I, Soprano II, Alto, Bass I, Bass II) and piano accompaniment. The lyrics are: "Świę - ty Grze - gorz, świę - ty Grze - gorz". The second system includes parts for Chór żaków (Soprano I, Soprano II, Alto, Bass I, Bass II) and piano accompaniment. The lyrics are: "o świ - ta - niu wsta - wał, ta - pał chłop - ców na jar - mar - kach". The piano accompaniment includes a section with a logo for PWM.

Przykład 7. Tadeusz Szeliński, *Bunt żaków*, I akt, II odsłona, (t. 882–889), s. 67, fragment chóru żaków. Źródło: PWM 1951.

W utworze wskazać można również odcinki, w których kompozytor wykorzystuje technikę imitacyjną (przykład 8).

t. 568

33 *d=d*

Łysak

Zaw - dy chłopska zimi-ja, zimi - - ja won - czas jest spo-ko-jna,

Kurzel

Za - wdy chłopska zimi-ja, zimi - - ja

Archi

t. 574

Łysak.

Zaw-dy chłopska zimi-ja, zimi - - ja, zaw-dy chłopska zimi-ja, zimi - - ja

Kurzel.

- ja zaw-dy chłopska zimi-ja zimi - - ja, zaw-dy chłopska zimi-ja

f *rit.* 35

Łysak.

Won-czas jest spo-ko-jna, won-czas jest spo-ko-jna, gdy po-czu-je ki-ja! Ki - - - -

Kurzel.

Won-czas jest spo-ko-jna, won-czas jest spo-ko-jna, gdy po-czu-je ki-ja. Ki - - - -

f *rit.* *Tutti*

Przykład 8. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I odsłona, (t. 568–570, 574–581), s. 43–44, fragment duetu Łysakowskiego i Kurzelowity. Źródło: PWM 1951.

Jeżeli chodzi o warstwę harmoniczną dzieła, Szeligowski stosuje połączenia harmoniczne charakterystyczne dla okresu harmoniki przedfunkcyjnej, na przykład łączy trójdźwięki w odległości sekundy wielkiej w kierunku opadającym, co w zapisie funkcyjnym daje połączenie D-S, wprowadza także kadencje o charakterze plagalnym⁴². Częstym zabiegiem stosowanym przez kompozytora jest przesuwanie zamkniętych struktur harmoniczych o kwartę czystą.

Madrygał rozpoczynający III akt opery (przykład 9) stanowi przykład połączenia współczesnego języka muzycznego z elementami polifonii oraz barokową melodyką. Kompozytor wykorzystuje tutaj technikę *nota contra notam*, w czterogłosowym układzie połączenia między kolejnymi akordami wykazują związki funkcyjne, z tendencją do przesuwania centrum tonalnego w kolejnych frazach⁴³.

t. 614

(Chór za sceną)
17 Andante ma non troppo

S. Wio-sna już znów za-wi-ta i słoń-ce nam za-swie--

A.

Chór

T. Wio-sna już znów za-wi-ta i słoń-ce nam za-swie--

B.

t. 621

S. -ci, tą-ki zie-lo-ne, kwia-ty, za-gra-ja wio-sny

A.

Chór

T. -ci, tą-ki zie-lo-ne, kwia-ty, za-gra-ja wio-sny

B.

Przykład 9 (1). Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, III akt, VI odsłona, (t. 614–640), s. 248–249, madrygał w partii chóru. Źródło: PWM 1951.

⁴² Zob.: T. Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 249 [III akt, VI odsłona, t. 619–620].

⁴³ t. 614–620: G–C, t. 621–626: d–G, t. 627–630: C–D, t. 631–640: D–A.

t. 627 t. 631

p

Graba

To pieśń Wa - cła - wa z Sza - mo - - tuł.

f

S. hymn. Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

A. *f* Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

hór

T. *f* hymn. Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

B. *f* Cieszmy się bra - cia ży - - ciem. Tańczmy we - so - ty

S. — płas. Wieczny ra - do - ści znak, wieczny ra - do - - - ści

A. — płas. Wieczny ra - do - ści znak, ra - do - - - - - ści

Chór

T. — płas. Wieczny ra - do - ści znak, ra - do - - - - - ści

B. — płas. Wieczny ra - do - - - - - ści

Przykład 9 (2). Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, III akt, VI odsłona, (t. 614–640), s. 248–249, madrygał w partii chóru. Źródło: PWM 1951.

Teksty

Libretto zbudowane jest na zasadzie „szkicu dramatycznego”, co w praktyce oznacza prostą i ekonomiczną strukturę całości. W trakcie pracy nad librettem Brandstaetter posiłkował się zbiorem poezji mieszczańskiej opracowanej przez Karola Badeckiego⁴⁴, należy jednak wyraźnie podkreślić, że w operze przeważa język współczesny. Do tekstów zaczerpniętych z *Polskiej liryki mieszczańskiej* Badeckiego – wykorzystanych w librecie – należą:

1) początkowe zwrotki tańca XIX:

Z wesołej ochoty dla przyjaciela,
Zakrzyknijmy wszyscy: runda – rynela!

⁴⁴ K. Badecki, *Polska liryka mieszczańska*, Lwów 1936. Trzeba dodać, że inspiracja zbiorem poezji mieszczańskiej nie oznacza dosłownego cytowania.

Runda, runda, runda. runda – rynela,
Zakrzyknijmy wszyscy dla przyjaciela.

Gdy muzycy ochotnie, wesoło grają,
Niechaj wszyscy goście winem spełniają
Vivat, vivat, vivat dla przyjaciela,
Zakrzyknijmy wszyscy: runda – rynela⁴⁵;

2) fragment tańca XII:

Oj, niemasz cię, niemasz, dziewczyneczko moja.
Kiedy ciebie ja nie widzę, niewola moja.
Wszystka moja dobra myśl tam z tobą została,
Gdyżci mi już wesołym być dziś zakazała⁴⁶;

3) *Pieśń o babie i o żaku*:

Miała baba żaka,
Czystego jonaka,
Z zawieszistym wąsem,
Penal z piórem mięszem.
Z kompaturą i z dyktaturą, na partesach śpiewał,
Więc go babsko miłowało, rozkosz u niej miewał.

Kiedy się napiła,
Firleje stroiła.
Z onym swoim żakiem,
Rozkosznym śpiewakiem.
Baba stara, ale jara, rybałt też nie słaby,
Solmizował, repetował w szpargale u baby.

Zaczynajże, Toma,
Babie swojej doma,
Póki grosza staje,
Niech na wino daje.
Zjadłszy, spiwszy, dominaszku, wędrować ci przyjdzie,
Niechaj baba żebrać chleba do szpitala idzie.

Więc tu krzywda żakom,
A zwłaszcza śpiewakom:
Pić za babie grosze,
Głaskać ją potrosze.
Wy, smykowie, mendykowie, takowych szukajcie,
[By]le dała, choć zgrzybiała, na to nic nie dbajcie⁴⁷;

4) fragment pieśni *Piękna i wesoła uciecha*:

Żegnam cię, śliczne dziewczę, kwiecie mój różany,
Który jesteś z rąk moich już prawie wyrwany.

⁴⁵ Tamże, s. 313. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 15.

⁴⁶ K. Badecki, dz. cyt., s. 309. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 46.

⁴⁷ K. Badecki, dz. cyt., s. 171–172. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 52–54.

Ale się jednak wkrzewiła dobrze w serce moje,
Żebyś korzanki zbierała wszystkie myśli swoje⁴⁸.

Zwojowałeś mię, serdeczna miłości,
Zostawiłaś mię w tak ciężkiej żalości,
Że nie czuję sił i dusze,
Umierać muszę⁴⁹.

Przykładem archaizacji opartej na staropolskiej gramatyce i słownictwie jest pieśń Łachmanka z I aktu opery (scena I):

Tego piją wojewody, pije stary, pije młody,
piją króle i hetmany, kasztelany i mieszczany,
jedzą mięso, tłuste kluchy i ałakant leją w brzuchy.
A chudziakom żakom dajcie pajdę chleba,
im nie spadnie manna ni z ziemi, ni z nieba.
Nie łąco się uczyć, żakom z pustym brzuchem.
Człowiek chlebem żyje, a nie tylko duchem⁵⁰.

Z tego samego aktu (scena II) pochodzi kolejny przykład archaizacji:

Hej, gregoły, gregoły,
Hej, galanty, do szkoły,
Jak miejskie jadą rajce
W bisiorach i w kitajce.
Hej, gregoły, gregoły,
Jedzą konie i woły,
Jeno głodem mrze żaczek,
Kość odziana w kubraczek.
Hej, gregoły, gregoły,
Idzie żaczek do szkoły,
Zad wyziera mu goły,
Hej, gregoły, gregoły!⁵¹

W innym fragmencie libretta poeta posługuje się łąciną, przy czym tekst nie jest dosłownym cytatem, tylko autorskim pomysłem Brandstaettera.

Bacche, beneventes
Gratus et optatus,
Per quem noster animus
Fit laetificatus.
Istud vinum, bonum vinum,
Vinum generosum,
Reddit vinum curialem
*Probum, animosum*⁵².

⁴⁸ K. Badecki, dz. cyt., s. 333. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 68.

⁴⁹ K. Badecki, dz. cyt., s. 343. Por.: R. Brandstaetter, *Bunt żaków...*, s. 68.

⁵⁰ K. Badecki, dz. cyt., s. 11.

⁵¹ Tamże, s. 20.

⁵² Tamże, s. 86.

Częstym zabiegiem stylizacyjnym jest włączanie łacińskich słów do polskiego tekstu, np. „*mores żaki*”, „*Timor Dei* jest początkiem *sapientae*”, oraz wprowadzanie łacińskich końcówek do polskich słów, np.: „buntus”, „gbures”, „wątplivius”, „tumultus”, czy „niecnotes”.

Motywy przewodnie

W operze pojawiają się cztery motywy przewodnie: żaków, Konopnego, Króla oraz motyw hejnału mariackiego. Najważniejszy z nich to motyw żaków, tzw. motyw „gregorianek”, czyli pieśń żaków, która otwiera całe widowisko operowe i występuje za każdym razem, kiedy na scenie pojawiają się studenci (przykład 10).

11

A tempo
 ② (w tańcu z obwarzanków, przewieszonym przez szyję.)

Żak I (tenor)
Gre-go-ri-anki, gre-go-ri-anki, dziś dla za-ka ob-wa-rza-nki. Gre-go-ri-anki,

Żak I
gre-go-ri-anki, dziś dla za-ka ob-wa-rzanki. Gre-go-ri-anki, gre-go-ri-anki, dziś dla za-ka

Żak I
ob-wa-rza-nki. Gre-go-ri-anki, gre-go-ri-anki, dziś dla za-ka ob-wa-rza-nki

Przykład 10. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I osłona, (t. 47–64), s. 11, motyw żaków (motyw „gregorianek”) otwierający operę. Źródło: PWM 1951.

20 *Molto tranquillo*

Konopny *p*
 0 bie-dna, bie-dna mo-ja An-na, mo-ja

Ar.

Konopny
 bie-dna An-no! Go-tąb-ko mo-ja bia--ta! Je-lon-ko

Konopny
 mo-ja zwin-na,

poco più

Konopny *f*
 ma du--sza bo-le--ścią spo-wi--ta, bo-le--ścią spo-

rit.

Konopny
 -wi-ta, spo-wi--ta! 0 dro-ga, dro-ga mo-ja

Przykład 11. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, II akt, IV odsłona, (t. 360–388), s. 173–174, motyw Konopnego. Źródło: PWM 1951.

W opinii kompozytora, najważniejszą kwestią w pracy nad operą było znalezienie tematu oddającego „klimat” epoki, równocześnie zrozumiałego – „dostępnego” – dla współczesnego słuchacza. Szeligowski pisał:

To jest geneza śpiewu „gregorianki, gregorianki”. Tematu tego szukałem długo i mozolnie. Gdy go odnalazłem po kilku tygodniach uporczywych poszukiwań, wydawało mi się, że rozwiązałem problem atmosfery całej opery. Temat ten w różnych wariantach, kombinacjach jest podstawową osnową całego dramatu. Na tym tle rozwija się akcja, motyw ten towarzyszy w przeróżnych wariantach żakom od pierwszej sceny do ostatniej⁵³.

Motyw Konopnego – rozwijany na tle akordów wykonywanych *arpeggio* (przywołujących na myśl akompaniament lutni) – oparty jest na skali eolskiej, podobnie jak cała pieśń miłosna śpiewana przez tę postać (przykład 11).

Kolejnym, bardzo ważnym motywem, który przewija się przez całą operę, jest hejnał z wieży mariackiej⁵⁴. Stanowi on swoistą klamrę kompozycyjną, która pozwala usytuować akcję dzieła we właściwym miejscu. Motyw ten służy także podkreśleniu narodowego charakteru opery (przykłady 12a i 12b).

The image displays three musical staves from a score by T. Szeligowski. The top staff is for Oboe/Clarinet (ob. cl.) in a 'Lento' tempo, marked 'Fortepian' (pp). It features a 'zegar' (clock) annotation and a 'Kurtyna idzie w górę' (Curtain rises) instruction. The middle staff is for Trumpet (Trąbka) in a 3/4 time signature, marked 'p', with the instruction '(Trąbka za sceną - od libitum)'. The bottom staff is also for Trumpet in a 3/4 time signature, marked 'p', with the instruction '(Trąbka za sceną - od libitum)'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Przykład 12a. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, I akt, I odsłona, (t. 1–18), s. 9, hejnał otwierający widowisko. Źródło: PWM 1951.

⁵³ T. Szeligowski, *Jak komponowałem...*, s. 12.

⁵⁴ Twórca nie wprowadza całego hejnału w jego oryginalnej postaci, wykorzystuje tylko początkowy motyw (grany zgodnie z tradycją – na trąbce).

(Pochód żaków przez Bramę św. Floriana wychodzi i powoli ginie w błękitnej, wiosennej dali. Tylko słychać oddalający się śpiew żaków, a i ten wreszcie milknie.
Z wieży kościoła Mariackiego rozbrzmiewa hejnał i trwa nad zamartwą, w bezruchu ulicą, Floriańską.)

(20) *ad libitum*

Przykład 12b. T. Szeligowski, *Bunt żaków*, IV akt, VIII odsłona, (t. 1041–1405), s. 381, hejnał zamykający widowisko. Źródło: PWM 1951.

Ostatnim motywem przewodnim jest motyw Króla (przykład 13), pojawiający się tylko w jednej odsłonie⁵⁵. W porównaniu do poprzednich – cechuje go schromatyzowana harmonika, a linia melodyczna z licznymi skokami interwałowymi wydaje się bardziej wyrazista i charakterystyczna.

(Król Zygmunt August wchodzi)

(18) **Adagio** poco più

Mysł mo-ja jest bez-stron-na, nat - chnio-na mo-cą Bo - żą. Niech

Archi

wej-dą tu-tój za-cy i niech swą rzecz wy - fo - żą.

rit. Maestoso

Tr.

Przykład 13. Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, III akt, VI odsłona, (t. 666–674), s. 251, motyw Króla. Źródło: PWM 1951.

⁵⁵ III akt, VI odsłona. Zob.: Tadeusz Szeligowski, *Bunt żaków*, s. 251 (t. 666–674) oraz s. 266–267 (t. 938–956).

Podsumowanie

Opera *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego to dzieło, które wpisuje się w proces ideologizacji kultury muzycznej zachodzący w Polsce w latach 50. XX wieku. Przejawem owego procesu była próba wprowadzenia do twórczości muzycznej metody realizmu socjalistycznego – wynikająca z przyjęcia i realizacji w praktyce muzycznej założenia polityki kulturalnej o realizmie socjalistycznym. Jej cechy obecne są – w analizowanym utworze – w warstwie dramaturgicznej, językowej i muzycznej. Świadczą o tym trzy elementy:

1. **Fabula opery** – wykazująca istotne różnice z faktami historycznymi, którymi była inspirowana. Celem librecisty nie było zatem dokładne przedstawienie rzeczywistego przebiegu wydarzeń, tylko stworzenie własnej opowieści, o zupełnie innej problematyce – społecznej, w której głównym bohaterem staje się grupa żaków (bohater zbiorowy), reprezentująca lud jako niższą (uciśkaną) warstwę społeczną. Natomiast wyższe warstwy społeczne – uosabiane w operze Szeligowskiego przez króla, mieszczan i profesorów uniwersytetu – w toku akcji przedstawione są w niekorzystnym świetle.
2. **Warstwa językowa** – autor libretta Roman Brandstaetter posłużył się językiem współczesnym, z elementami archaizacji (nierzadko o żartobliwym zabarwieniu), które nie utrudniały ówczesnemu widzowi właściwego odbioru dzieła. Zabieg ten służył przybliżeniu tekstu, który – zgodnie z założeniem realizmu socjalistycznego – miał być obrazowy i komunikatywny.
3. **Warstwa muzyczna** – kompozytor zastosował uproszczony język muzyczny (oparty na systemie funkcyjnym dur-moll), wykorzystał elementy archaizacji, czerpane w szczególności z muzyki renesansowej.

Bibliografia

Źródła

- Bierut Bolesław, *O odchyleniu prawicowym i nacjonalistycznym w kierownictwie Partii i o sposobach jego przewyciężenia*. Referat wygłoszony na plenum Komitetu Centralnego PPR dn. 31 sierpnia 1948 roku, „Nowe Drogi” 1948 nr 11, s. 9–39.
- Bierut Bolesław, *O upowszechnieniu kultury*, Radiowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1948.
- Deklaracja ideowo-programowa PZPR uchwalona na Kongresie Zjednoczeniowym*, [w:] *Polska Partia Robotnicza. Dokumenty programowe 1942–1948*, oprac.: R. Nazarewicz (red.), R. Halaba, B. Hillebrandt, T. Sierocki, Książka i Wiedza, Warszawa 1984.
- Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 14, s. 12–34.

Sokorski Włodzimierz, przemówienie wygłoszone na IV Zjeździe ZZLP, PKF 1949.

Szeligowski Tadeusz, *Bunt żaków*, PWM, Kraków 1951.

Opracowania

Badecki Karol, *Polska liryka mieszczańska*, Towarzystwo Naukowe, Lwów 1936.
Brandstaetter Roman, *Bunt żaków, widowisko operowe w czterech aktach*, PWM, Kraków 1951.

Brandstaetter Roman, *Moja współpraca z Tadeuszem Szeligowskim*, [w:] *Tadeusz Szeligowski. Studia i wspomnienia*, red. F. Woźniak, Bydgoszcz 1987, s. 171–176.

Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska K., *Rosyjski narodowy dramat muzyczny*, [w:] *Opera i dramat*, PWM, Kraków 1976, s. 274–282.

Gertig Iwona, *Problem archaizacji w operze „Bunt żaków” Tadeusza Szeligowskiego*, Poznań 1978 [maszynopis].

Kański Józef, *Przewodnik operowy*, PWM, Kraków 1978.

Lissa Zofia, *Bunt żaków T. Szeligowskiego*, PWM, Kraków 1955.

Lissa Zofia, *Pierwsza opera w Polsce Ludowej „Bunt żaków”*, [w:] *Muzykologia polska na przełomie. Rozprawy i artykuły naukowo-krytyczne*, PWM, Kraków 1952, s. 157–193.

Putrament Jerzy, *Pół wieku*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1969.

Thomas Adrian, *Szeligowski Tadeusz*, [w:] *The New Grove Dictionary of Opera*, volume 4: *Roe–Z*, ed. by S. Sadie, London 1992, s. 622–623.

Artykuły

Brandstaetter Roman, *Bunt żaków*, „Muzyka” 1951 nr 2, s. 15–16.

Chomiński Józef Michał, *Zagadnienia formalizmu i tendencje ideologiczne w polskiej muzyce współczesnej na tle rozwoju muzyki światowej*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 20, s. 2–6.

Kisielewski Stefan, *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, „Ruch Muzyczny” 1948, 4, 22, s. 2–6.

Kocznur Jan, *Proces księdza Andrzeja Czarnkowskiego*, „Palestra” 1960, nr 4/9, s. 70–74.

Sokorski Włodzimierz, *O sztukę realizmu socjalistycznego (na marginesie konferencji aktywu partyjnego w dniu 30 maja)*, „Nowe Drogi” 1949, nr 4, s. 129–136.

Sokorski Włodzimierz, *Formalizm i realizm w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 1948 (R. 4), nr 23–24, s. 2–5.

Szeligowski Tadeusz, *Jak komponowałem „Bunt żaków”*, „Muzyka” 1951, nr 12, s. 11–13.

Zjazd pisarzy w Szczecinie, „Twórczość” 1949, nr 3, s. 6.

Żółkiewski Stefan, *Przed nowym etapem w polityce kulturalnej*, „Kuznica” 1947, nr 50, s. 2–3.

Ewa RZANNA-SZCZEPANIAK

Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu

Socialist Realism method in Tadeusz Szeligowski's opera *Bunt żaków* (*The scholars' revolt*)

Abstract

The introduction of the socialist realism method to music composition in Poland in the 1950s, considered by politicians as one of the successive stages of building a socialist society – liberated from class conflicts – implied practical solutions in the field of compositional technique. The composers were expected to:

- 1) re-evaluate the hierarchy of musical genres and forms (the need for musical creativity to be based on vocal and programme forms, as well as forms of utility music);
- 2) use (in the verbal or programme layer) topical subjects supporting the process of shaping the new system;
- 3) make references in their works to national and European tradition (excluding the elements of the 19th century tradition) and to Polish folk music.

Tadeusz Szeligowski's opera *Bunt żaków* (*The scholars' revolt*) was the first opera to be composed in Poland after 1945. Its creators were awarded the Level I State Prize in 1951. The preview of the piece, which took place in Wrocław, and subsequent performances in Warsaw, Kraków, Poznań, Moscow and Dresden were enthusiastically received by listeners and music critics. The piece was presented as a model realisation of the socialist realism method in musical creation in Poland. High artistic values and spectacular attractiveness of the piece were pointed out as well.

The article attempts to describe the opera in the context of cultural policy in Poland in the period 1945–1956. The analysis of the piece results from the adoption of the assumptions of the Russian national musical drama and includes: the plot of the opera - with a focus on the sources of conflicts, the main character, the dramatic and musical form, opera elements, melodies and harmonies, texts and leitmotifs.

On the basis of the conducted analyses, it can be stated that the implementation of the instructions issued by politicians and party activists to the composers is performed in the piece in question on three levels: dramaturgical, linguistic and musical. The opera *The scholars' revolt* constitutes a kind of response of its creators (composer and librettist) to a specific “social demand” (in the words of the propaganda of that time). Thus, the piece is a part of the process of the ideologization of musical culture taking place in Poland in the 1950s.

Keywords: Polish cultural policy, socialist realism, socialist realism in Polish music, Tadeusz Szeligowski, *The scholars' revolt*.