

SŁAWOMIR WIECZOREK
UNIwersytet Wrocławski

O HISTORII OPERY ROBOTNICZEJ W KRAKOWIE (1954–1957)

Opera Robotnicza w Krakowie była zespołem założonym przez Stanisława Drabikę. Po dwóch latach przygotowań przedstawił on 1 VII 1956 r. na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego premierę *Halki* Stanisława Moniuszki. Pierwowzór tej trupy stanowiła Opera Robotnicza, którą Drabik powołał do życia we Wrocławiu w 1947 r.¹ W moim artykule chciałbym w możliwie pełny sposób zrekonstruować historię zapomnianego dziś krakowskiego zespołu, którego dzieje mogą skłaniać do dyskusji na temat wielu interesujących zagadnień. Poczynając od tych najbardziej oczywistych, jak biografia Stanisława Drabiki czy dzieje lokalnego życia muzycznego, kończąc na takich problemach, jak znaczenie muzyki w powojennym społeczeństwie, zaangażowanie amatorów w wykonawstwo muzyczne czy przemiany w sposobie i edukacji muzycznej. Mając na uwadze czas funkcjonowania Opery, trudno nie zapytać również o charakter relacji między jej działalnością a gwałtownymi procesami społeczno-politycznymi toczącymi się w ówczesnej Polsce.

Rekonstrukcja historii Opery Robotniczej niesie ze sobą pewne specyficzne trudności. Przynajmniej z dwóch przyczyn bardzo ostrożnie należy podchodzić do wielu sądów, deklaracji, wartościowań poczynionych przez kluczowych uczestników opisywanych w artykule procesów. Po pierwsze, miały one bardzo często charakter fasadowy, a sformułowane za pomocą nowomowy zapewnienia stanowiły środek do realizacji własnych, często prywatnych celów i ambicji, niekoniecznie związanych z oficjalnie głoszonymi deklaracjami o ideologicznym charakterze. Pominięcie tej dwoistości prowadzi do zredukowania pewnej złożoności całej historii tej instytucji do jednego, wyłącznie propagandowego wymiaru. Po drugie, działalność Opery

1 Losy wrocławskiej Opery Robotniczej zostały opisane przeze mnie w wersji pełnej w języku polskim: „Pafawag tańczy z Konfekcją». O Operze Robotniczej we Wrocławiu”, w: *Robotnik. Performanse pamięci*, red. Agata Adamiccka-Sitek, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, Warszawa 2017, s. 243–304, oraz w zaktualizowanej wersji skróconej w języku angielskim: „The Paradoxes of Wrocław’s Workers’ Opera (1947–1949)”, przekł. Tomasz Zymer, w: *Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung nach 1945*, red. Rüdiger Ritter, Wiesbaden 2020 (w druku).

Robotniczej wywołała w Krakowie ostry konflikt między jej twórcami a krytykami. Spora część tekstów na temat Opery została napisana przez osoby bezpośrednio zaangażowane w ten spór. Świadomość jego występowania i wobec tego konieczność usytuowania analizowanych wypowiedzi na tym tle powinna uchronić współczesnego komentatora przed bezrefleksyjnym reprodukowaniem stanowiska wybranej strony zatargu. Głośne hasła związane z jej historią – zarówno wyrażenie przeciwników Opery Robotniczej o „niesłychanej profanacji naszej największej narodowej opery”, jak i artykułowane przez obrońców zdanie o „olbrzymim sukcesie” należy opatrzyć podobnym znakiem zapytania. Po tylu latach nie ma też sensu rozstrzygać tego sporu – proponuję natomiast kontrowersje narosłe wokół Opery Robotniczej opisać, przypatrując się sprzecznym interesom i postawie zaangażowanych osób oraz ich strategii postępowania.

Opera Robotnicza w Krakowie nie była dotychczas przedmiotem kompleksowych badań. Podstawowe informacje o instytucji – w postaci krótszych lub dłuższych wzmianek – odnajdziemy w zaledwie kilku publikacjach. Premiera *Halki* została odnotowana w powojennym kalendarium teatrów muzycznych przygotowanym przez Małgorzatą Komorowską², natomiast Anna Woźniakowska, kreśląc historię różnych placówek operowych w Krakowie, poświęciła Operze Robotniczej nieco więcej uwagi³. Pierwsze rezultaty własnych badań przedstawiłem w artykule na temat samej inscenizacji *Halki* przez Operę Robotniczą ukazanej w kontekście innych zapomnianych przedstawień tej opery⁴. W niniejszym tekście chciałbym natomiast podjąć temat historii zespołu – jego genezy, rekrutacji, tworzących go osób, przebiegu pracy nad premierą, sposobu jej odbioru, zakończenia działalności oraz pamięci o niej. Odtworzenie szczegółów tej historii jest możliwe głównie dzięki bogatej spuściznie Stanisława Drabika zachowanej w Muzeum Teatralnym w Warszawie. Archiwum zawiera przede wszystkim pisma urzędowe formułowane przez kierownictwo Opery, niepublikowane recenzje przedstawienia, korespondencję prywatną Drabika, notatki z rekrutacji do zespołu i prób czy wydawnictwa związane z premierą spektaklu. Istotnym źródłem są również publikacje gazetowe na temat zespołu, jakie ukazały się na łamach krakowskiej prasy. Całość materiału dopełniają pisane z perspektywy lat wspomnienia członków Opery Robotniczej⁵. Kluczowym źródłem jest autobiografia

2 Małgorzata Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944–czerwiec 1989*, Poznań 2003, s. 80.

3 Anna Woźniakowska, *Czy Kraków zasługuje na operę? 45-lecie Opery i Operetki w Krakowie*, Kraków 2000, s. 52–54.

4 Artykuł „Ku alternatywnej historii scenicznej *Halki* Stanisława Moniuszki. Przedstawienia Opery Robotniczej w Krakowie (1956)” ukaże się w języku angielskim w 2020 r. w przygotowanym pod redakcją Marcina Gmysa tomie z referatami wygłoszonymi podczas Międzynarodowego Kongresu Moniuszkowskiego (Gdańsk, 27–28 IX 2019).

5 Za podzielenie się ze mną wspomnieniami o Operze Robotniczej chciałbym złożyć serdeczne podziękowania Panu Bolesławowi Pawlusowi, późniejszemu pierwszemu tenorowi Opery Śląskiej w Bytomiu oraz soliście Teatru Wielkiego w Warszawie.

Zbigniewa Rybaka, który w bardzo rozległy i szczegółowy sposób opisał swój udział w działalności placówki oraz jej historię⁶.

GENEZA OPERY ROBOTNICZEJ W KRAKOWIE

Stanisław Drabik (1900–71) był śpiewakiem i reżyserem, który kilkakrotnie powoływał i prowadził różnego rodzaju placówki operowe⁷. Do zainicjowania w Krakowie działalności Opery Robotniczej skłoniła go sytuacja zawodowa. W październiku 1951 r. udało mu się co prawda powrócić na stanowisko kierownika artystycznego reaktywowanej przez siebie w 1945 r. Opery Wrocławskiej, ale już we wrześniu 1952 r. został ponownie odwołany decyzją Ministra Kultury i Sztuki. Oficjalnie motywowano ten fakt przekroczeniem budżetu i długami, które groziły bankructwem instytucji⁸. W korespondencji i we wspomnieniach Drabik przedstawiał się natomiast jako ofiara stalinowskich represji. Moment pozbawienia go sprawowanej funkcji, jak wynika z jego relacji, miał być starannie zainscenizowany i sam w sobie przypominał scenę z jakiegoś przedstawienia:

[...] na „pokazowym” zebraniu całej załogi, specjalnie zorganizowanym w sali Opery, jeden z „niezadowolonych” członków Zespołu [...] zaczął wykrzykiwać pod moim adresem, że przed wojną podawałem się za „barona”, i że w czasie okupacji wręczyłem [Hansowi] Frankowi kwiaty na Wawelu, co jest wierutnym kłamstwem, ale wówczas na tym etapie często posługiwano się podobnymi metodami, gdy chodziło o wykończenie człowieka. Tych – co chcieli stanąć w mojej obronie, nie dopuszczano nawet do głosu⁹.

Do autobiograficznych opowieści Drabika należy podchodzić z dużą ostrożnością, gdyż wielokrotnie okazywał się mistrzem autokreacji i umiejętnego kadrowania własnej przeszłości, aczkolwiek tym razem jego przekaz znajduje potwierdzenie w kilku źródłach. W archiwalnej korespondencji Drabika zachował się list owego „niezadowolonego” pracownika Opery. Po pięciu latach od wydarzeń przeproszał reżysera za wyrządzone mu krzywdy i zapewniał, że „w tej obłudnej i pełnej intryg grze byłem tylko pionkiem”¹⁰. Kazimierz Wilkomirski we wspomnieniach, w których nigdy zresztą nie ukrywał swojej niechęci wobec Drabika, informował o „zorganizowanej [na niego] napaści” podczas „narady produkcyjnej”, której przebieg przypominał sąd nad założycielem wrocławskiej placówki operowej. Sypały się na niego najróżniejsze zarzuty, częściowo być może uzasadnione, w wielu wypadkach – jak przypusz-

6 Por.: Zbigniew Rybak, *Wolny strzelec na Olimpie*, Kraków 1994, s. 112–163.

7 Na temat jego biografii, por.: „Stanisław Drabik”, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, red. Zbigniew Wilski, t. 2, 1900–1980, Warszawa 1994, s. 179–181.

8 Por. Krystyna Dachtera, *Opera Wroclawska 1945–1995*, Wrocław 1995.

9 List Stanisława Drabika do I sekretarza KC PZPR, tow. Władysława Gomułki, 11 IV 1957, s. 1–2, Muzeum Teatralne w Warszawie, archiwum Stanisława Drabika (dalej jako MT/ASD), sygn. D. 190 III.

10 List do Stanisława Drabika z dnia 10 X 1957, MT/ASD, sygn. D. 190 III.

czam – niesłuszne”¹¹. Bezrobotny Drabik znalazł się w Krakowie na początku roku 1953. Niemal natychmiast powrócił tam do realizacji własnego pomysłu, który po raz pierwszy sformułował na piśmie trzy lata wcześniej w momencie bardzo podobnego załamania kariery zawodowej, niedługo po zakończeniu działalności Opery Robotniczej we Wrocławiu. W przygotowanym w październiku 1950 r. dokumencie zarysował plan powołania do istnienia Opery Krakowskiej. Charakterystycznym językiem ówczesnej nowomowy opisywał koncepcję realizacji zadania:

Celem zerwania raz na zawsze z wpływami drobnomieszczańskimi i zakorzenioną typową amatorszczyzną, proponowałbym zorganizowanie masowego chóru, rekrutującego się ze świata pracy z wyszczególnieniem młodzieży pracującej w Nowej Hucie. W oparciu o ten właśnie uspołeczniony element owiany szczerym duchem socjalizmu, można by nadać Operze Krakowskiej nowe oblicze[,] gwarantując niezaprzeczalny rozwój młodej placówce. Ten sam warunek stawiałbym przy równoczesnym montowaniu baletu, jak też w odniesieniu do młodych adeptów-solistów (śpiewaków). [...] Potraktowanie placówki w pierwszym okresie jej istnienia jako np. Opery Robotniczej wyrosłej na glebie Nowej Huty byłoby wspaniałym zrywem dzisiejszej rzeczywistości a po udanym sukcesie Opery Robotniczej przy ORZZ [Okręgowej Radzie Związków Zawodowych] we Wrocławiu, pierwszym osiągnięciem i urzeczywistnieniem idei socjalistycznej i społecznej na terenie zawodowego teatru operowego¹².

Nie wiadomo, czy (i komu) ten plan przedstawił i jaka była reakcja. Wskazał w nim wprost na swoje priorytety, skoro amatorski zespół operowy miał być środkiem prowadzącym do zorganizowania w Krakowie opery zawodowej. Nie można mieć wątpliwości, znając ambicje Drabika, o planowanym przez niego objęciu funkcji dyrektora takiej placówki. Warto przypomnieć, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, po zawieszeniu działalności Towarzystwa Przyjaciół Opery, organizatora spektakli przygotowywanych przez Waleriana Bierdiajewa, w Krakowie nie funkcjonował występujący regularnie zespół operowy¹³. Kluczowym elementem całej kalkulacji Drabika było sprytne nawiązanie do propagandowych sloganów o upowszechnianiu sztuki wśród mas, dzięki któremu mógł łatwiej uzyskać finansowe i administracyjne wsparcie instytucji państwowych dla swoich działań. Idealną, wymarzoną wręcz, przestrzenią do realizacji takiego planu była krakowska Nowa Huta, która stanowiła jeden z centralnych elementów całej stalinowskiej propagandy. Opiewana w dziesiątkach wierszy czy pieśni masowych jako miejsce zwycięstwa nad przeszłością, „całkowicie wolne od ciężaru tradycji, [które] obiecywało mieszkańcom

11 Kazimierz Wilkomirski, *Wspomnień ciąg dalszy*, Kraków 1980, s. 183.

12 Stanisław Drabik, *Zarys programowy zorganizowania Opery krakowskiej*, s. 1, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

13 Anna Woźniakowska opisała szczegółowo historię ówczesnych starań i porażek o powołanie w Krakowie opery ze stałym składem i z własną siedzibą, por.: A. Woźniakowska, *Czy Kraków zastępuje na operę?*, s. 18–50.

pełne i harmonijne zaspokojenie ich materialnych oraz kulturalnych potrzeb¹⁴. Opisana przez wspomnianych badaczy bogata symbolika Nowej Huty – miejsca transformacji, przełomu i nowego początku – zapewniała Drabikowi możliwość wykorzystania tych narracji jako swoistej zasłony dymnej dla jego zabiegów.

O posunięciach podjętych bezzwłocznie po przyjeździe Drabika do Krakowa w 1953 r. świadczy sformułowana już 19 III odpowiedź Wydziału Kultury KC PZPR informującego go o pozytywnym nastawieniu Wydziału Kulturalno-Oświatowego Centralnej Rady Związków Zawodowych do projektu „zorganizowania opery robotniczej w Nowej Hucie”¹⁵. Sprawy nie potoczyły się od razu zgodnie z planami Drabika. Pomimo deklaracji, rozmów i konferencji mających miejsce na początku roku 1953, w których brała udział przedstawicielka wpływowego Wydziału Kultury KC PZPR Stefania Cieślakowska, jego starania przez ponad rok nie dały żadnych konkretnych rezultatów¹⁶. Protokół z zebrania, które odbyło się w październiku 1953 r. dowodzi przeświadczenia uczestników, iż pomysł powołania Opery Robotniczej już upadł. Przyczyną był brak rozwiązania „kwestii finansowej [oraz] organizacji czy instytucji, o którą można byłoby oprzeć twór projektowany przez Drabika”¹⁷. Nie oznacza to jednak, że śpiewak porzucił swój pomysł albo biernie czekał na zmianę opisanych uwarunkowań. W sytuacji przeciągającej się finalnej decyzji o powołaniu w Nowej Hucie Opery Robotniczej, postanowił obrać inną drogę do realizacji nadrzędnego celu: z okazji przypadającego w 1954 r. dziesięciolecia PRL-u przygotował (pod własnym kierownictwem) inscenizację opery Tadeusza Szeligowskiego *Bunt żaków*. Wybór opery świadczył rzecz jasna o świetnej orientacji Drabika w życiu muzycznym lat pięćdziesiątych – *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego przyjmowano wówczas entuzjastycznie¹⁸. Na taką ocenę wpływała głównie akcja (rozgrywająca się właśnie w Krakowie) osnuta wokół tak faworyzowanego w tym czasie wątku konfliktu klasowego. Dzieło Szeligowskiego wykonać miał chór, zespół

14 Monika Brzostowicz-Klajn, Wojciech Tomasiak, „Planu sześcioletniego temat”, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004, s. 197, por.: W. Tomasiak, „«Mściwe narodziny». Esej o Nowej Hucie”, *Teksty Drugie* 19 (1999) nr 4, s. 37–49; idem, „Anty-Kraków. Drugi esej o Nowej Hucie”, *Teksty Drugie* 20 (2000) nr 1–2, s. 61–74. Warto ten obraz skonfrontować z realnością życia codziennego w Nowej Hucie. Przeczytamy o niej w kontekście słynnego *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka w: Dariusz Jarosz, „Co Nowa Huta zawdzięcza Adamowi Ważykowi?”, w: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. Stefan Zabierowski, Katowice, 2001, s. 283–296.

15 Pismo z Wydziału Kultury PZPR do Stanisława Drabika, MT/ASD, sygn. D. 207 III.

16 Por. List Stanisława Drabika do Włodzimierza Sokorskiego, 19 II 1954, s. 1–2, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

17 Wyciąg z protokołu zebrania Prezydium Komitetu Obywatelskiego Dni Krakowa, które odbyło się w dniu 16 X 1954 r. w gabinecie przewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, s. 1, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

18 Pierwsze wykonanie miało miejsce we Wrocławiu 14 VII 1951 r. w ramach I Festiwalu Muzyki Polskiej. Z nieukrywaną afektacją utwór omawiała Zofia Lissa: „mamy nareszcie pierwszą polską operę powojenną! Operę z prawdziwego zdarzenia!”, Zofia Lissa, „Pierwsza opera w Polsce”, w: tejsze, *Muzykologia polska na przełomie*, Kraków 1952, s. 157.

baletowy i soliści rekrutujący się głównie z pracowników zakładów Krakowa i Nowej Huty wraz z absolwentami szkolnictwa muzycznego¹⁹. Drabik uzyskał wsparcie krakowskiej Miejskiej Rady Narodowej, która zamierzała zająć się organizacją wydarzenia podczas Dni Krakowa, zadeklarowała częściowe pokrycie wydatków i zwróciła się do Ministerstwa o dotację²⁰. Ta nigdy jednak nie nadeszła, wobec czego pomysł nie został zrealizowany.

Sprawa Opery Robotniczej powróciła ponownie na wiosnę roku 1954. Na 1 IV 1954 r. datowane jest pismo Drabika do związków zawodowych z dokładnym opisem zadań natury organizacyjnej oraz preliminarzem finansowym związanym z jej powstaniem. Amatorska opera miała działać przy Kombinacie im. Lenina w Nowej Hucie i po dziesięciu miesiącach pracy przygotować premierę operowo-baletową dla uczczenia 10-lecia PRL-u. Jeden z punktów mówił o orkiestrze składającej się z zawodowych muzyków²¹. Niedługo potem, 15 V, zapadła decyzja Centralnej Rady Związków Zawodowych o powołaniu do istnienia Opery Robotniczej oraz mianowaniu Stanisława Drabika jej kierownikiem artystycznym. Oparcie instytucjonalne zapewnił jej finalnie Wojewódzki Dom Kultury Związków Zawodowych w Krakowie²². Zgodnie z planami w niedalekiej przyszłości Opera Robotnicza miała się przenieść do budowanej wtedy (ale nieukończonej zgodnie z planami) siedziby Domu Kultury w Nowej Hucie i stać się jego reprezentacyjnym zespołem. Projekt funkcjonowania Opery Robotniczej w pierwszych miesiącach jej istnienia wskazuje na zamiary Drabika – utworzenia chóru mieszanego liczącego ponad sto osób, wstępnie jeszcze nieograniczonej liczby osób tworzących grupę solistów, baletu złożonego z sześćdziesięciu tancerzy oraz własnej, siedemdziesięciosobowej orkiestry. Zespół ten szkolić miał kiluosobowy sztab złożony z korepetytorów, chórmistrza, dyrygenta, pedagogów śpiewu i kierownika artystycznego²³. Jak głosił tekst, dopiero po zapoznaniu się z możliwościami wokalnymi solistów miała zapadnąć decyzja w sprawie wyboru dzieła operowego, którego przygotowaniem zajmie się cały zespół²⁴.

19 Stanisław Drabik, *Memoriał w sprawie zorganizowania Opery Ludowej – Kraków – Nowa Huta oraz projekt organizacyjny*, 27 VIII 1953, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

20 Por. List przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej do Włodzimierza Sokorskiego, 29 IX 1953, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

21 List Stanisława Drabika do Prezydium Okręgowej Rady Związków Zawodowych w Krakowie, 1 IV 1954, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

22 *Zarys organizacyjny oraz przegląd sprawozdawczy z działalności Opery Robotniczej WDKZZ*, 23 IV 1955, s. 1, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

23 Na początku sztab ten tworzyli – poza Drabikiem – Roman Kuklewicz (dyrygent), Jan Fabian (pedagog baletu) oraz korepetytorzy chóru i solistów – Tadeusz Koćma i Aniela Andrzejewska. Kierownikiem administracyjnym był dyrektor Wojewódzkiego Domu Kultury – Leopold Grzyb.

24 *Zarys organizacyjny Opery Robotniczej Nowa Huta przy Wojewódzkim Domu Kultury Związków Zawodowych w Krakowie w pierwszym etapie jej istnienia*, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

ZESPÓŁ OPERY ROBOTNICZEJ

Szczegóły funkcjonowania Opery Robotniczej w pierwszym roku istnienia można odtworzyć na podstawie przygotowanego przez Drabika sprawozdania²⁵. Rekrutacja rozpoczęła się na początku czerwca. Odbyły się dwie tury oficjalnych przesłuchań, ale po ich zakończeniu przez prawie rok nadal przyjmowano zgłaszających się ochotników. Jak wspominał Zbigniew Rybak, procesowi rekrutacji nie towarzyszył szerszy rozgłos czy reklama²⁶, ale dane z raportów mówią o sporej popularności inicjatywy. Ogółem zgłosiło się 797 kandydatów, z czego zakwalifikowano: 292 osoby do chóru, 113 do orkiestry, 117 do baletu, a 45 osób do grupy solistów. W Muzeum Teatralnym w dokumentach Stanisława Drabika przechowywane są spisy chętnych do Opery Robotniczej z nazwiskami, adresami oraz podpisami. Wskazują, że podane dane o dużej liczbie kandydatów nie zostały podkolorowane. Ochotnicy mieszkali w najróżniejszych dzielnicach Krakowa, nie tylko w Nowej Hucie, zdarzały się osoby z pobliskich miejscowości (Bochni, Wieliczki, a nawet Oświęcimia). W kwietniu 1955 r. Drabik wspominał o 322 aktywnych członkach zespołu (165 chórzystach, 80 członkach orkiestry, 60 tancerzach i 17 solistach). Liczba ta w ciągu następnego roku uległa dalszemu zmniejszeniu, skoro program premierowego spektaklu wymienił około dwieście osób w zespołach Opery Robotniczej. Chętni do grupy solistów w czasie przesłuchania prezentowali jedną–dwie arie operowe lub pieśni. W przypadku osób nie znających żadnych utworów tego rodzaju odbywała się próba głosu. Przyszli chórzyci mogli przedstawić arię lub pieśń, ale rekrutacja polegała głównie na weryfikacji możliwości wokalnych. Instrumentaliści grali z nut dowolny fragment, a wśród tancerzy sprawdzano ogólne uzdolnienia. O swoim przesłuchaniu (podczas którego wykonał pieśń *Krakowiak* Stanisława Moniuszki oraz arię *Non più andrai* z *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta) Zbigniew Rybak pisał:

[...] najważniejsze zdanie miał z oczywistych względów Stanisław Drabik. To on decydował o tym, czy dany kandydat nadaje się do tworzonej przezeń [...] konstrukcji artystycznej, czy też [...] musi odpaść w przedbiegach. Przez najtrudniejsze sito musieli przechodzić wszyscy pretendenci do miana solistów, przy czym Drabik, ściągając swe krzaczaste brwi i wpijając się w każdego kandydata swym świdrującym wzrokiem, koncentrował się na ogólnych predyspozycjach artystycznych i technice wokalne. Natomiast będący jego prawą ręką Roman Kuklewicz zwracał szczególną uwagę na «muzyczne walory ucha», a więc na czystość intonacyjną, wokálną zgodność z akompaniamentem fortepianu i ogólną muzykalność²⁷.

W lipcu 1954 r. rozpoczęto pierwsze próby i zdecydowano o wyborze *Halki* Stanisława Moniuszki. Odbywały się w siedzibie Wojewódzkiego Domu Kultury – w Pałacu pod Baranami położonym przy krakowskim Rynku. W regularny sposób zespół

25 Wszystkie podane informacje za: *Zarys organizacyjny oraz przegląd sprawozdawczy*.

26 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 113.

27 Ibid.

zaczął pracować od września, po zakończeniu sezonu wakacyjnego. Próby zespołowe – chóru, baletu i orkiestry odbywały się dwa razy w tygodniu i trwały trzy godziny (w przypadku chóru i orkiestry) lub dwie godziny (próby baletu). Soliści spotykali się natomiast aż sześć razy w tygodniu każdorazowo na trzy godziny. Wszystkie spotkania odbywały się w godzinach wieczornych po zakończeniu codziennej pracy członków zespołu. Nie dziwi więc fakt, że wiele osób rezygnowało z uczestnictwa w nich, a Rybak napisał w autobiografii uwagę o pracy nad *Halką* jako o „niezwykle ciężkiej harówie”²⁸. Wśród dokumentów Opery znaleźć można zarówno puste druki upomnienia za brak obecności na próbach, jak i prośby do zakładów pracy o nieobarczanie dodatkowymi pracami społecznymi członków zespołu. Zawodowi muzycy przygotowujący zespół i przedstawienie otrzymywali za swoją pracę regularne wynagrodzenie, wszyscy członkowie mogli liczyć na zwrot kosztów za przejazdy tramwajami na próby, a członkowie orkiestry dodatkowe środki na „amortyzację” własnych instrumentów.

W kontekście opisanej postawy Drabika wobec stalinowskiej rzeczywistości naturalne wydaje się pytanie: czy Opera Robotnicza rzeczywiście była robotnicza? Ostrożność w tej sprawie nakazuje również lektura jednego z tekstów opublikowanych tuż po pierwszym publicznym występie zespołu. Stanisław Lachowicz nazywał go Operą Wojewódzkiego Domu Kultury, tłumacząc: „celowo nie stosuję określenia Opera Robotnicza, bo użyto je bez pokrycia w celach wyraźnie propagandowych”²⁹. Kim więc byli jej członkowie? Program premierowego spektaklu wymieniał nie tylko nazwiska wszystkich muzyków zaangażowanych w przygotowanie *Halki*, lecz także ich miejsca pracy. Niestety, na ogół nie podawał stanowisk, wykształcenia czy wykonywanego zawodu, wobec czego nie mamy dostępu do kompletu najważniejszej informacji. Pewne wiadomości w tej sprawie przynoszą spisy członków Opery Robotniczej z archiwum Stanisława Drabika. Z wszystkich dokumentów wynika, że członkowie zespołu pracowali w najróżniejszych krakowskich instytucjach, fabrykach i zakładach pracy. Trudno wymienić jakieś szczególne miejsce, które by dominowało. Na pewno nie był to kombinat w Nowej Hucie. Czasem pojawiają się bardziej precyzyjne dane mówiące o studentach medycyny i politechniki, gospodyniach domowych, krawcach, emerytach, dziennikarzach, wykładowcach, a także o kilku nauczycielach i uczniach szkół muzycznych. Zróznicowany charakter zespołu zapadł w pamięci zarówno Zbigniewa Rybaka, jak i Bolesława Pawlusa. Pierwszy pisał o przekroju wszystkich „profesji robotniczych i urzędniczych”³⁰, a drugi o „rzemieślnikach różnych zawodów, ale też magistrach, doktorach i profesorach”³¹.

28 Ibid., s. 137.

29 Stanisław Lachowicz, „List do redakcji”, *Dziennik Polski* 12 (1956) nr 223, s. 4.

30 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 113.

31 List Bolesława Pawlusa do autora, 12 XII 2019.

Dzięki wspomnieniom Zbigniewa Rybaka dowiadujemy się nieco więcej o samych solistach – urzędniku w przedsiębiorstwie budującym Nową Hutę, ekonomście, rzemieślniku, szoferze, studencie medycyny, techniku z Zakładów Chemicznych, głównym księgowym z Huty im. Lenina czy inżynierze. Sam Rybak był absolwentem dziennikarstwa, choć edukację na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczął od studiów prawniczych. Jego książka przynosi również wiadomości na temat wykształcenia muzycznego solistów. W grupie tej odnaleźć można było nawet osobę z krótkim stażem solisty w Operze Śląskiej (Jana Malca) czy też ludzi od wielu lat występujących w ramach ruchu amatorskiego. Wszyscy mieli za sobą edukację wokalną różnego stopnia. Rybak próbował połączyć pracę zawodową, studia oraz naukę śpiewu w szkole muzycznej. Gdy w dłuższej perspektywie okazało się to niemożliwe, zaczął pobierać prywatne lekcje śpiewu u Erazmy Kopaczyńskiej³². Od 1950 r. u Józefa Gaczyńskiego śpiewu prywatnie uczył się również Bolesław Pawlus³³. Możemy zakładać, że rekrutację do Opery Robotniczej chętni do zespołu solistów potraktowali podobnie jak Rybak, który pisał o „pojawieniu się na horyzoncie kulturalno-oświatowym Krakowa bardzo interesującej perspektywy”³⁴. Była więc to okazja do dalszych, intensywnych a bezpłatnych studiów wokalnych pod okiem słynnego tenora z zapewnionym wsparciem akompaniatora, szansa na nabranie scenicznego obycia i możliwość kontynuacji pasji do śpiewu. Trudno dokładnie opisać intencje członków pozostałych sekcji Opery Robotniczej. Wracając do postawionego pytania, nie ulega wątpliwości, że Opera Robotnicza składała się z bardzo zróżnicowanej zawodowo czy klasowo grupy osób. Należałoby ją nazywać po prostu amatorskim zespołem operowym. Takie deskryptywne określenie było jednak neutralne ideologicznie i nie dawało korzyści, jakie mogło zapewnić Drabikowi odwołanie do haseł komunistycznej propagandy. A przecież dla jego ambicji i przyszłej kariery stawka tej rozgrywki była niezwykle wysoka. Celnie, choć kąśliwie, pisał o nich po wielu latach w autobiografii Zbigniew Rybak:

[...] w misternie zawołowanym podtekście owych podszytych osobistą megalomanią zamysłów i poczynań Drabika ukryte było gorące pragnienie, aby poprzez swoje nowe „spizowe” dzieło wysforować się na sam szczyt krakowskiego gwiazdozbioru artystycznego i sięgnąć po dyrekturę Opery Krakowskiej³⁵.

Wspomnienia Zbigniewa Rybaka i Bolesława Pawlusa rzucają również światło na przebieg prób, niejednoznaczne zachowanie Stanisława Drabika oraz relacje między członkami zespołu. Pozytywne oceny na temat zaangażowania, energii, pedagogicznej pasji należą do stałych elementów opowieści o nim. Bolesław Pawlus opisy-

32 Por.: Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 126–136.

33 List B. Pawlusa do autora.

34 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 112.

35 Ibid., s. 130.

wał Drabika jako „serce i duszę zespołu solistów, chóru, baletu, orkiestry i zespołu technicznego. Był to człowiek o niezmordowanej sile, pomysłowości, bardzo chętny w udzielaniu pomocy początkującym śpiewakom”³⁶. Z drugiej strony, został zgodnie zapamiętany także jako osoba porywcza, gniewna; wręcz jako tyran nieznoszący sprzeciwu, „obsesyjnie apodyktyczny” i „o wyjątkowym talencie do robienia sobie wrogów”³⁷. Książka Zbigniewa Rybaka przedstawia obraz wielu napięć i nieporozumień pomiędzy Drabikiem i solistami. Reżyser miał ich traktować „jak kapral rekrutów”³⁸, których próbował bezwzględnie podporządkować swojej woli i artystycznej wizji. Jest więc w cytowanych wspomnieniach mowa nawet o szykanach, miażdżeniu psychiki, manipulowaniu oraz brutalnych zaczepkach Drabika względem solistów. Źródłem takiego zachowania wobec śpiewaków był, zdaniem Rybaka, nie tylko jego charakter, lecz ogólnie antyinteligentkie nastawienie. Solistów autor wspomnień nazywał „grupą inteligencką”, a reżysera opisywał tak:

[Drabik,] mimo swoich różnych szumnych tytułów, nie robił na nas wrażenia inteligenta, zwłaszcza, że bardzo często dawały o sobie znać jego rażące braki w ogólnej wiedzy humanistycznej, a jeszcze częściej różne typowo niekulturalne zagrania. [...] Był na tyle inteligentny, aby dość szybko zorientować się, że w zespole solistów Opery Robotniczej ma wielu takich ludzi, którym nie jest w stanie sprostać ani pod względem solidnie ugruntowanych wiadomości ogólnych, ani pod względem umiejętności kulturalnego wystawiania się i – jak trzeba – literackiego pisania³⁹.

„Drabika trochę się bano, bardziej go kochano, nade wszystko ceniono”⁴⁰, zanotował z kolei na temat prób zespołu uczestniczący w nich regularnie Paweł Dubiel. Inny fragment zapisków Rybaka świadczy o tym, że różnice społeczne i kulturowe tworzyły podziały wewnątrz zespołu. O pochodzącej spoza Krakowa solistce, mimo sformułowania wielu komplementów na temat jej głosu i muzykalności, pisał w następujący sposób: „jakkolwiek od pewnego już czasu mieszkała w Krakowie, w jej trochę nienaturalnym sposobie bycia uderzały nadal różne łatwo uchwytnie prowincjonalizmy. Bardzo trudno i z widocznymi oporami adaptowała się do naszego środowiska”⁴¹. Opowieść Rybaka skupionego na grupie solistów zupełnie poza kadrem zostawiła członków innych sekcji Opery – orkiestry, chóru czy baletu. Nikt z prawie dwustu osób nie został zapamiętany i nie pojawił się ani razu w jego całkiem przecież obszernych wspomnieniach. Jest to zapewne przesłanka do stwierdzenia, że zespół tworzył zhierarchizowaną grupę zgodnie z podziałami znanymi w tradycyjnych instytucjach operowych. O reprodukcji innych elementów zawodowego życia artystycz-

36 List B. Pawlusa do autora.

37 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 119.

38 *Ibid.*, s. 138.

39 *Ibid.*, s. 137–138.

40 Paweł Dubiel, „Stanisław Drabik – jakiego poznałem”, w: *Dzieje i wspomnienia o Stanisławie Drabiku*, Wrocław 1993, s. 48.

41 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 135.

nego świadczy również list jednego z solistów, przygotowującego się do roli Stolnika. Ogłosił w nim rezygnację z dalszego udziału w przedsięwzięciach Opery Robotniczej. Lektura dokumentu pozwala zwrócić uwagę na urażone ambicje artystyczne spowodowane odsunięciem od pierwszej obsady i niewielkiej szansy na występ podczas premierowego spektaklu:

[...] mój udział [w próbach] ograniczał się do siedzenia, notowania i patrzenia na to, co inni robili. Zrozumiałem więc[,] po co jestem Panu Profesorowi potrzebny. Po to[,] by ewentualnie [...] śpiewać wówczas, gdy drugi solista będzie niedysponowany względnie chory. Doszło do tego, że w miesiącu czerwcu i lipcu, mimo że byłem na wszystkich próbach[,] śpiewałem zaledwie pięć razy [...],[,] bo na moje nieszczęście drugi solista był w formie⁴².

Domyślić się można, że artystyczne aspiracje solistów również stanowiły czynnik generujący niesnaski i konflikty między nimi a Drabikiem⁴³.

PRZYGOTOWANIA DO PREMIERY *HALKI*

Zgodnie z cytowanym sprawozdaniem z kwietnia 1955 r., termin premiery *Halki* wyznaczono od początku na dzień święta państwowego 22 lipca. W jednym z listów Drabika czytamy o obowiązującym jeszcze w czerwcu pierwotnym terminie premiery⁴⁴. Nie udało się go jednak dotrzymać i pierwszy publiczny występ Opery Robotniczej odbył się niemal rok później – 1 VII 1956 r. W zachowanych materiałach nigdy wprost nie podano przyczyny jego odwołania i opóźnienia. Nietrudno się domyślić, że został przełożony ze względu na potrzebę dalszej pracy nad przedstawieniem, ale być może – zważywszy na sposób działań Drabika – nigdy nie był brany pod uwagę na poważnie i miał jedynie charakter deklaracji z początkowego etapu organizacji instytucji. Rybak pierwszy rok nad *Halką* podsumował jako zakończony „dość pomyślnym bilansem, ale do tego, aby owe częściowe osiągnięcia skleić w jedną harmonijną całość, było jeszcze bardzo daleko”⁴⁵, a w innym miejscu podkreślał, że rozpoczęciu nowego okresu prób we wrześniu 1955 r. towarzyszyło przeświadczenie o potrzebie poświęcenia kolejnych miesięcy na przygotowanie *Halki* do operowej sceny. Krakowska prasa w połowie lutego 1956 r. zapowiadała, że już za kilka tygodni będzie można usłyszeć *Halkę* Moniuszki w wykonaniu Opery Robotniczej⁴⁶. Także Rybak odnotował, że właśnie w lutym 1956 r. zaczęły się pojawiać pierwsze konkretne zapo-

42 List Janusza Łukasika do Stanisława Drabika, 4 IX 1955, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

43 W czasie przygotowań dwukrotnie zmieniano też kierownika muzycznego, najpierw Romana Kuklewicza zastąpiła Irena Pfeiffer, a ją wkrótce Janusz Ambros. Zbigniew Rybak sugerował, że przyczyną ich odejścia były konflikty z Drabikiem, por.: Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 142.

44 List Stanisława Drabika do Janusza Łukasika, 11 IX 1955, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

45 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 141.

46 „Opera robotnicza przygotowuje się do występów”, *Echo Krakowa* 11 (1956) nr 41, s. 1.

wiedzi terminu premiery *Halki*, ale miał nim być dopiero przełom czerwca i lipca⁴⁷. Jednym z problemów w pracy nad premierą okazał się brak wystarczająco dużej sali na próby sceniczne z udziałem całego zespołu. Dopiero przeniesienie się z Pałacu pod Baranami do szkolnego budynku pomogło go rozwiązać.

Nawet jeśli upływający czas sprzyjał poprawie artystycznej jakości przedstawienia, to jednocześnie okazał się dla Opery Robotniczej katastrofalny. Odkładany moment premiery sprawił, że stopniowo zbierało się nad nią coraz więcej ciemnych chmur. Ich nagromadzenie było rezultatem zarówno uwarunkowań lokalnych, jak i ogólnopolskich. W międzyczasie powołano do istnienia Krakowskie Towarzystwo Operowe, dlatego Drabikowi w staraniach o założenie stałego zespołu operowego wyrósł potężny konkurent⁴⁸. Rywalizujące ekipy oparcia szukały w różnych wpływowych instancjach władzy centralnej. Nie przebierano też w środkach. O przesłanie kopii protokołu z – opisywanego na początku niniejszego artykułu – zebrania na scenie Opery Wrocławskiej oraz „szczegółowe podanie zarzutów ideologicznych i politycznych” wobec Drabika poprosiła Operę we Wrocławiu Podstawowa Organizacja Partyjna PZPR przy Państwowej Filharmonii w Krakowie⁴⁹. O zachowaniu Drabika świadczy natomiast jego pismo do Stefanii Cieślukowskiej z Wydziału Kultury KC PZPR, patronki Opery Robotniczej na wysokim szczeblu partyjnym. W mającym skądinąd wszelkie cechy donosu liście relacjonował rozmowę z wicedyrektorem Centralnego Zarządu Teatrów, Oper i Filharmonii (CZ TOF), który

podkreślając parokrotnie, że znalazłem sobie teraz innych chlebobawców i mocodawców, że tym samym odskoczyłem z CZ TOF-u zarzucił mi [...], że kontynuuję obecnie wrogą, partyzancką, rozbijacką robotę, organizując operę robotniczą dla własnych, niepoahamowanych ambicji [...]. Kiedy CZ TOF walczy z trudnościami, aby utrzymać placówkę operową prowadzoną na terenie Krakowa przez Krakowskie Towarzystwo Operowe, Związki Zawodowe w Krakowie organizują własną operę robotniczą. [...] Uznał [to] za rzecz niewłaściwą, dodając, że w tej sprawie CZ TOF wysłał protest do najwyższych Władz Państwowych⁵⁰.

Układ sił był więc czytelny. Z jednej strony barykady był Drabik, który rzeczywiście zręcznie uciekł spod jurysdykcji niechętnie nastawionego wobec niego Ministerstwa Kultury i Sztuki, uzyskując dla swoich celów wsparcie finansowe i organizacyjne Wydziału Kultury KC PZPR i Centralnej Rady Związków Zawodowych w Warszawie.

47 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 145.

48 Por.: A. Woźniakowska, *Czy Kraków zasługuje na operę?*, s. 29.

49 Prośbę uzasadniono w następujący sposób: „Nie chcemy, aby powtórzyły się wypadki jakie miały miejsce swojego czasu we Wrocławiu związane z działalnością wspomnianego Drabika, oraz aby tego rodzaju ludzie mieli wpływ na wychowanie naszej młodzieży”, por.: List POP PZPR przy Państwowej Filharmonii w Krakowie do OP PZPR przy Państwowej Operze we Wrocławiu, 14 VI 1954, Archiwum Osobowe Opery Wrocławskiej, teczka Stanisława Drabika.

50 List Stanisława Drabika do Towarzystwa Cieslikowskiej St. w Warszawie, 3 X 1954, MT/ASD, sygn. D. 205 III. Nie można być jednak pewnym, czy pismo to zostało wysłane.

Z drugiej strony było Krakowskie Towarzystwo Operowe zrzeszające lokalne środowisko zawodowych muzyków i wspierane przez Ministerstwo. W różnych tytułach krakowskiej prasy oba obozy odnalazły sojuszników. Drabik w *Gazecie Krakowskiej* i pracującym w niej Pawła Dubiela, a Towarzystwo Operowe w *Dzienniku Polskim* oraz *Echu Krakowa* w osobach Jerzego Parzyńskiego i Stanisława Lachowicza (jednocześnie sekretarza zarządu Towarzystwa⁵¹). Dla pierwszego z nich drzwi na próby Opery Robotniczej były zawsze otwarte, a pozostali dwaj nigdy nie zostali na nie wpuszczeni, choć próbowali zmienić ten stan rzeczy różnymi środkami. W lutym 1956 r. Parzyński jako przewodniczący Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich w Krakowie zwrócił się oficjalnie do Wojewódzkiego Domu Kultury z prośbą o umożliwienie uczestnictwa w próbach zespołu Opery Robotniczej celem przygotowania „pierwszych, jak dotąd, fachowo-muzycznych publikacji w prasie i radio”⁵². Wspomnienia Rybaka potwierdzają, że Drabik nie tylko zignorował tę prośbę, ale „energicznie przeciwstawiał się i nie dopuścił nigdy do jakiegokolwiek wizytacji naszych zajęć i prób ze strony liczących się przedstawicieli krakowskiego środowiska muzycznego”⁵³. Taktyka Drabika doraźnie okazała się skuteczna, ponieważ uniemożliwiła im skierowanie otwartego ataku na jego inicjatywę. Rezultatem takiego postępowania reżysera była natomiast szczególnie atmosfera towarzysząca przygotowaniu do premiery *Halki*. Jak pisał Rybak, „odbywały się jak gdyby za murem klasztornym i w warunkach swoistej klauzury”⁵⁴. Ten aspekt działalności Opery Robotniczej w Krakowie jest najbardziej uderzający, gdy w pamięci ma się bogactwo entuzjastycznych artykułów prasowych towarzyszących wrocławskiej pracy nad *Flisem*.

Przeciwnikom Opery Robotniczej sprzyjały oczywiście przemiany społeczne związane z nadchodzącą odwilżą polityczną Października roku 1956. Premiera *Halki* nastąpiła kilka miesięcy po śmierci Bolesława Bieruta, a dosłownie parę dni po spacyfikowanych z niesłychaną brutalnością strajkach i protestach robotników w Poznaniu. Postępujące gwałtownie procesy destalinizacji dla organizacji ugruntowanej w sloganach dotychczasowej propagandy okazały się śmiertelne, ponieważ oznaczały zarówno utratę owej dyskursywnej zasłony dymnej, jak i zniszczenie swoistego instytucjonalnego parasola ochronnego rozpostartego nad placówką przez centralne instancje. Ilustracją zjawiska może stanowić fakt, iż wyróżniającą cechą tekstów o Operze Robotniczej napisanych już po premierze *Halki* był brak jakichkolwiek odwołań do propagandowych haseł czy nowomowy. Co więcej, Opera stała się łatwym celem oskarżeń w chwili rozrachunku z okresem odchodzącym właśnie w niełasce w niepamięć.

51 A. Woźniakowska, *Czy Kraków zasługuje na operę?*, s. 29.

52 Pismo Sekcji Publicystyki Kulturalnej Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich do Wojewódzkiego Domu Kultury Związków Zawodowych, 18 II 1956, MT/ASD. sygn. D. 205 III.

53 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 146.

54 Ibid.

Jeszcze zanim w Krakowie rozegra się decydujące starcie między zwolennikami i przeciwnikami Opery Robotniczej, w *Dzienniku Polskim* zostanie opublikowany pierwszy artykuł na jej temat. Warto na to zwrócić uwagę, ponieważ wyrażał dość nieoczekiwane stanowisko i przynosił wręcz zaskakującą konkluzję, która, swoją drogą, świetnie ilustruje mające aktualnie miejsce w kraju zmiany i początek rozliczeń. Pozornie nieco żartobliwy tekst został napisany w konwencji protokołu wymaganego sądu toczącego się nad Operą. Jest więc akt oskarżenia, zeznania świadków, mowa obrońców i ogłoszenie wyroku. Pobrzmiwają w nim jednak echa autentycznych dyskusji, dlatego przytoczmy padające argumenty:

Towarzystwo Operowe: Opera Robotnicza to jeden wielki skandal. Mają „chody” w Warszawie, dostają pieniądze, które pozwoliłyby nareszcie na zorganizowanie w Krakowie opery z prawdziwego zdarzenia. Drabik ma wygórowane ambicje i chce za wszelką cenę i kosztem wszystkiego robić nam konkurencję. Krakowscy recenzenci muzyczni: Powarowali! *Halkę* wystawiać siłami amatorskimi! *Halkę*, na której łamią się zawodowe soprany! Toż to będzie dopiero szmira. Nic dziwnego, że Drabik nigdy nie chciał nikogo z nas wpuścić na próby! No, ale my to „zerżniemy” zaraz po premierze! Już ostrzymy sobie pióra, suchej nitki na nich nie zostanie⁵⁵.

Ocena sformułowana przez Miecugowa nie odnosiła się do tych oskarżeń. Sam z pewną dozą uszczypliwości opisywał zawodową Operę i jej stronników, a raczej z sympatią zespół Opery Robotniczej. Jego krytyka opierała się na pragmatycznym podejściu i rzeczowych pytaniach: ile razy występować na scenie może zespół pozbawiony stałej siedziby? Co wobec tego stanie się z drogimi kostiumami i dekoracjami? Dlaczego nie wybrano tylko jakichś fragmentów opery czy popularnych scen? W przeciwieństwie jednak do oponentów Opery Robotniczej za błędy te nie obwiniał Drabika czy Wojewódzki Dom Kultury. Odpowiedzialność niespodziewanie przerzucił znacznie wyżej – na patronów i sponsorów Opery: Centralną Radę Związków Zawodowych i Wydział Kultury KC PZPR, którzy

naciskali na monumentalność i gigantyczność przedsięwzięcia. Że to wiecie, Nowa Huta – gigantyczny Kombinat, gigantyczny ośrodek robotniczy, gigantyczny Dom Kultury, to i Opera musi być z odpowiednim rozmachem. Towarzyszka Stefania Cieślukowska [...] szczególnie podkreślała ten moment. [...] Było to przedsięwzięcie zaprojektowane z niepotrzebnym i nadmiernym rozmachem – typowa gigantomania⁵⁶.

W jego tekście Opera Robotnicza po raz pierwszy ukazana jest jako przykład patologii okresu stalinowskiego nazywanych wówczas w nowomowie błędami czy wypaczeniami. Motyw ten wkrótce stanie się stałym elementem pamięci o niej.

W cytowanym artykule pobrzmiwał również wyraz zdziwienia i dezaprobaty wobec Stanisława Drabika za wybór *Halki* Moniuszki do repertuaru Opery Robotniczej.

55 Bruno Miecugow, „Gigantomania”, *Dziennik Polski* 12 (1956) nr 137, s. 2.

56 Ibid., s. 3.

Wydawał się bezzasadny ze względu na wygórowany poziom wymagań postawionych przed muzykami amatorami, który dodatkowo potęgowała jeszcze doskonała znajomość dzieła wśród odbiorców, ugruntowana w setkach jego wykonań przez najwybitniejszych polskich śpiewaków. Zrozumiały stawał się jednak w świetle ambitnych zamiarów zawodowych reżysera. Z pewnością sceniczny triumf osiągnięty przy wystawieniu dzieła o tak wyjątkowym statusie w historii polskiej kultury mógł zapewnić przepustkę do spełnienia wielu marzeń w świecie opery – także tych dyrektorskich. Trudno też nie przypomnieć raz jeszcze, że w latach pięćdziesiątych dla *Halki* nadszedł szczególnie moment w historii jej recepcji: niezwyklej popularności połączonej z reinterpretacją przesłania zgodnie z usankcjonowanymi przez propagandę wzorcami. Utrwalone w publikacjach Witolda Rudzińskiego, filmie fabularnym *Warszawska premiera* oraz inscenizacjach Leona Schillera odczytanie opery jako dzieła społecznie zaangażowanego wyparło innego rodzaju interpretacje⁵⁷. Jontek jako przywódca buntu pańszczyźnianych chłopów stanowił najpopularniejszy i najbardziej wymowny element różnych przedstawień z tego okresu. W rezultacie Moniuszkę uznano za historycznego prekursora realizmu socjalistycznego dzięki upatrywanej w jego dziełach krytyce wyzysku chłopów, demistyfikacji narodowej mitologii czy inspiracji muzyką ludową. Jednakże tego rodzaju sposób interpretacji wraz z kolejnymi miesiącami 1956 r. coraz szybciej tracił swoją ważność, a w lipcu okazał się po prostu przeterminowany.

PREMIERA *HALKI* W WYKONANIU OPERY ROBOTNICZEJ

Premiera *Halki* w wykonaniu Opery Robotniczej odbyła się 1 VII 1956 r. na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego. Do amatorskiej orkiestry na czas spektaklu dołączyła nieznaną liczbą profesjonalnych muzyków z innych krakowskich zespołów. Przedstawienie zostało powtórzone jeszcze dwukrotnie – 21 i 22 VII⁵⁸. Szczegóły inscenizacji Drabika stały się przedmiotem moich wcześniejszych dociekań, chciałbym więc wskazać jedynie na kluczowe aspekty⁵⁹. Mimo deklaracji reżysera o oryginalności i nowatorstwie scenicznych rozwiązań, powtarzały one kluczowe pomysły znane z przedstawień Leona Schillera – dodatni lub ujemny sposób oceny danej postaci zdeterminowany był przynależnością klasową zgodnie z obowiązującym wówczas schematem, a finał opery przyniósł scenę buntu chłopów podchodzących z zaciśnię-

57 O reinterpretacji biografii i twórczości Moniuszki w stalinowskiej Polsce oraz o głośnych inscenizacjach jego oper przygotowanych w tym czasie przez Leona Schillera pisałem w pracy – *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955* (Wrocław 2014, s. 217–233). Cenne uwagi na ten temat zawiera książka Agnieszki Topolskiej *Mit wieszczą. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989* (Poznań 2014).

58 Nie dyrygował już nimi Janusz Ambros, lecz sprowadzony w nagłym zastępstwie Edmund Springer. Nie wiadomo, co spowodowało tę zmianę.

59 Por. przyp. 6.

tymi pięściami do wychodzącej z kościoła szlachty⁶⁰. Drabik samodzielnie natomiast wprowadził do całości nieoczekiwane elementy rewiowe. Zniesmaczeni tym recenzenci zapisali uwagi o baletnicach ubranych we frywolne, kuse stroje. To jednak nie koncepcja inscenizatorska Drabika stała w centrum uwagi obserwatorów spektaklu, lecz jego muzyczny i aktorski poziom, który – jak łatwo można przewidzieć na podstawie dotychczasowych rozważań – stał się wkrótce przedmiotem ostrego sporu. Jego pierwsza odsłona zakończona spodziewanym zwycięstwem zespołu Drabika rozegrała się już na widowni, na której, jak wynika z uwag Marii Modrakowskiej, zasiadła „nieliczna garstka muzyków” oraz „laicy, których liczne rzesze wypełniły salę po brzegi”⁶¹. To oni – zapewne rodziny i przyjaciele występujących na scenie muzyków – sprawili, że z premiery zapamiętano „niebывały entuzjazm publiczności”⁶². O „istnych mękach muzyków i znających *Halkę* melomanów” w swojej recenzji pisał z kolei Jerzy Parzyński⁶³. Wszystko więc wskazuje na to, że zgromadzona w Teatrze im. Słowackiego publiczność podzieliła się na dwa obozy – liczniejszy, entuzjastycznie nastawiony wobec występujących w operze znajomych i bliskich, oraz grupę zawodowych muzyków negatywnie odnoszących się do całości i skupionych na krytycznej ocenie artystycznej jakości przedstawienia. Specyfika interakcji między większością publiczności a muzykami na scenie sprawiła, że w przypadku spektaklu Opery Robotniczej możemy mówić raczej o wydarzeniu o cechach szkolnego przedstawienia czy uczniowskiego popisu niż o profesjonalnym spektaklu operowym.

Triumf Opery Robotniczej i Stanisława Drabika okazał się jednak przedwczesny. Kilka dni po premierze ukazała się w prasie pierwsza recenzja. Tekst Jerzego Parzyńskiego nie pozostawiał czytelnikom żadnych złudzeń:

trudno wprost opisać, jaką to muzyką raczono słuchaczy... Niepewne muzycznie, „sypiące się” chóry, poważne braki brzmieniowe u śpiewaków. [...] Wypadanie z temp, gubienie się w scenach zespołowych, okropne kakofoniczne akordy w chórze, o które zacnego Moniuszkę pomawiać nie można. Całe kolekcje nieoczekiwanych dźwięków w orkiestrze. [...] To tylko niektóre z ciężkich muzycznych wykroczeń, jakich byliśmy świadkami.

Śpiew solistów określił Parzyński jako „inną kartę martyrologii słuchacza”. O Janinie Łyniuk (której powierzono rolę Zofii) czytamy jako o śpiewaczce ze „słabiutkimi warunkami głosowymi”. Helenę Styczeń (*Halkę*) pochwalił co prawda za głos „dobrze brzmiący w górnym rejestrze”, ale uznał, że jest „nikły w średnicy”. Jego zdaniem śpiewaczka w czasie występu musiała się zbyt często „ratować pianem”, a przede wszystkim „w żadnym wypadku nie nadaje się do dramatycznej partii *Halki*”.

60 Por.: Stanisław Drabik, „Moje studia nad inscenizacją i reżyserią *Halki*”, w: *Program „Halki” Stanisława Moniuszki*, I VII 1956, MT/ASD, sygn. D. 203 III.

61 Maria Modrakowska, *Moje rozważania na temat premiery „Halki”*, s. 1, MT/ASD, sygn. D. 203 III.

62 List B. Pawlusa do autora.

63 Jerzy Parzyński, „*Halka* Stanisława Moniuszki w realizacji Opery Robotniczej”, *Echo Krakowa* 11 (1956) nr 159, s. 4.

Bezwzględnie odniósł się do Mariana Ledwonia (Jontka)⁶⁴, określając jego obecność na scenie wprost jako „nieporozumienie” wynikające z licznych słabości: „fatalnego tremola”, „nieczystej intonacji”, „niedostatecznej muzykalności”, „mylenia się w duetach i ensemblach”. Wśród solistów pozytywnie odniósł się do odtwórcy partii Stolnika, Jana Glonka, „posiadającego dużo walorów barwy i nośności głosu” oraz Janusza, Jana Malca: „rozporządzający głosem o szerokim woluminie”. Docenił wstawki baletowe oraz sferę wizualną przedstawienia – kostiumy i dekoracje⁶⁵. Suchoj nitki nie pozostawił natomiast na stylu reżyserskim Drabika, który narzucił śpiewakom gesty pełne „fałszywego patosu, nieszczerych póz” oraz „egzaltowane, stereotypowe ruchy”⁶⁶. Z ocenami krytyka na kartach swojej autobiografii zgodził się, nieuczestniczący ostatecznie w samych spektaklach, choć wpisany w programie do partii Janusza, Zbigniew Rybak: „przyznawałem mu w duchu głęboką rację. [...] Wszystko, co napisał Parzyński, pokrywało się pod wieloma względami z moimi własnymi obserwacjami dotyczącymi różnych niedostatków w pracy reżyserskiej Drabika oraz ogólnym artystycznym przygotowaniu całego zespołu”⁶⁷. Opinie Stanisława Lachowicza pochodzą z kolei z listu opublikowanego na łamach *Dziennika Polskiego*. Krytyk podawał przy okazji do wiadomości, że przygotowana przez niego recenzja, pomimo jej trzykrotnego złagodzenia, nie została dopuszczona do druku przez redakcję⁶⁸. Tekst Lachowicza nie wykroczył poza ramy ustanowione oceną Parzyńskiego. W odniesieniu do gry aktorskiej zaakcentował „niebywałą sztuczność, fałszywy patos, afektację, prymitywizm gestykulacji, sztaampę aktorską”, a do poziomu wykonania muzycznego „nieczystość intonacji w śpiewie, kakofonię w orkiestrze, nierówności w ansablach w chórach”. Przelicytował natomiast cytowaną recenzję w konkluzjach, grmiąc o „zniszczeniu głosów solistów”, „szmirze” oraz finalnie o „niesłychanej profanacji naszej największej opery narodowej”⁶⁹.

Recenzje te można skonfrontować z kilkustronicowym, nigdy nieopublikowanym tekstem autorstwa wspomnianej Marii Modrakowskiej, którego geneza i przeznaczenie pozostają zagadkowe. Relacja ta została napisana przez osobę o niekwestionowanym autorytecie w środowisku muzycznym, gruntownym wykształceniu, sporym doświad-

64 Dodam, że to jego postać wśród wszystkich członków zespołu była najczęściej eksponowana w pismach Drabika czy artykułach wspierających funkcjonowanie zespołu. Pojawiał się jako przykład zaangażowania i poświęcenia, ponieważ mieszkający w Oświęcimiu muzyk miał dojeżdżać do Krakowa na próby pociągiem, zaś aby dostać się na stację kolejową, musiał pokonać kilka kilometrów rowerem.

65 Nic w tym dziwnego, skoro Drabikowi do współpracy udało się pozyskać Karola Frycza, uważanego dziś powszechnie za jednego z najwybitniejszych polskich scenografów XX w., por.: Dariusz Kosiński, „Frycz Karol”, w: tegoż, *Słownik teatru*, Kraków 2009, s. 292–293.

66 Wszystkie cytaty za: J. Parzyński, „Halka Stanisława Moniuszki”, s. 4.

67 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 149.

68 Informuje też, że to samo spotkało i innego recenzenta na łamach *Gazety Krakowskiej*, a jego po raz pierwszy już w roku 1954, kiedy to napisany przez niego krytyczny artykuł na temat powołania do życia Opery Robotniczej nie został przyjęty do druku.

69 S. Lachowicz, „List do redakcji”, s. 3–4.

czeniu pedagogicznym, także w pracy z muzykami amatorami. Przypomnę, że Maria Modrakowska była cenioną wokalistką, odnoszącą przed wojną sukcesy w Paryżu w repertuarze operowym (w *Peleasie i Melizandzie* Claude'a Debussy'ego) i pieśniowym (Francis Poulenc zadedykował jej jedną ze swoich *Ośmiu polskich pieśni*)⁷⁰. Sama autorka przeczuwała, że ze względu na sympatię wobec zespołu Opery Robotniczej jej opinia może spotkać się z „ostrym sprzeciwem «prawdziwych» muzyków, śpiewaków, aktorów i krytyków”. Nie wiadomo, czy spodziewała się, że w ten sposób zareaguje również Stanisław Drabik. Maszynopis jej tekstu zachowany w spuściźnie reżysera jest pełen znaków zapytania, wykrzykników, zaprzeczeń i polemicznych uwag odnotowanych na marginesach. Sformułowana przez Modrakowską niezależna, wyważona i wszechstronna ocena nie mogła zadowolić żadnej ze stron konfliktu, po latach wzbudza natomiast zaufanie czytelnika. Co więcej, zasugerowane przez nią podejście do Opery Robotniczej polegające na odszukaniu wieloaspektowego sposobu jej ramowania wydaje mi się wyjątkowo cenną wskazówką dla badaczy historii tej instytucji.

Modrakowska przyznała, że na premierowy spektakl wybierała się „nastawiona sceptycznie” oraz „przygotowana na najgorsze”, natomiast do domu wróciła, jak pisała z pewną emfazą, „chora i roztrzęsiona, zupełnie niezdolna do uporządkowania w sobie różnorodnych i sprzecznych wrażeń”⁷¹. Dopiero przyjęcie jednocześnie kilku perspektyw oceny pozwoliło jej poukładać te odczucia oraz zapewniło w jej opinii sprawiedliwy, adekwatny i krytyczny osąd wydarzeń rozgrywających się 1 VII 1956 r. na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego. Perspektywy te wyznaczyły odniesienia do własnych trzech zawodowych doświadczeń i ról – wokalisty aktora, muzyka i związkowca amatora⁷². O poczuciu złożoności sprawy świadczy również jej uwaga na temat celowości wyboru tej właśnie opery Moniuszki. Z jednej strony Modrakowska zgodziła się z opiniami podważającymi sens decyzji o wyborze tak wymagającego dzieła, jak *Halka*, wskazując, że i ona „wolałaby, aby olbrzymi wysiłek reżysera, dyrygenta i zespołu włożony był najpierw raczej w wystawienie *Krakowiaków i Górali* lub przynajmniej *Flisa* Moniuszki”. Z drugiej strony, pytając, czy w przypadku innej opery „zespół pracowałby tak fanatycznie do samego końca?”, uwypukliła relację między artystyczną, społeczną i ideową wartością dzieła a zaangażowaniem wykonawców w przygotowanie jego spektaklu.

Kluczowym aspektem jej podejścia do przedstawienia było zrelatywizowanie i poddanie refleksji kryteriów oceny. Zrobiła to w przeciwieństwie do Jerzego Parzyńskiego i Stanisława Lachowicza, ale również w kontrze wobec deklarowanych intencji Stanisława Drabika. Sposób oceny muzycznej strony przedstawienia powinny, zdaniem Marii Modrakowskiej, wyznaczyć kryteria właściwe dla muzyków amatorów

70 Por.: „Modrakowska Maria”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 6, m, Kraków 2006, s. 292–293.

71 M. Modrakowska, *Moje rozważania na temat*, s. 1.

72 Nawiązuje w ten sposób do swojej pracy jako kierownika muzycznego w Wojewódzkim Domu Kultury Związków Zawodowych.

i takimi zdecydowała się postugiwać. Autorka nie miała wątpliwości, że Drabik popełnił „zasadniczy błąd” polegający na określeniu przedstawienia mianem „premii” Opery Robotniczej. Jej zdaniem wydarzenie to powinno zostać zaanonsowane jedynie jako publiczny pokaz, podsumowanie dotychczasowej pracy zespołów Opery Robotniczej. Ten prosty zabieg usprawiedliwiłby wszystkie „niedociągnięcia i usterki” wykonania oraz w punkcie wyjścia zmieniłby nieufne i negatywne ustosunkowanie się lokalnego środowiska muzycznego wobec przedstawienia, które odbierano jako „konkurencję dla innych imprez operowych”. W dwóch przypadkach, operowego Stolnika i Halki, zastrzegła jednak, że jakość ich śpiewu znacznie przekroczyła ramy amatorskiego przedstawienia. Zdaniem Modrakowskiej, Helena Styczeń, mimo że nietrafnie obsadzona w swojej roli, gdyż jej głos nie jest dostosowany do wykonania partii Halki, zaprezentowała się jako artystka o „dużej skali, wyrównanym brzmieniu, szlachetnym timbrze o ujmującej słodyczy, ślicznym piano, dużej muzykalności, poczuciu frazy” oraz „ślicznym, chwytającym za serce głosem”. O „bardzo dobrej kreacji scenicznej” i śpiewaniu „na ogół bez zarzutu” pisała również w odniesieniu do Jana Głonka (Stolnika). Oceny pozostałych solistów nie były już tak jednoznacznie pozytywne. Głos Janiny Łyniuk (Zofii) uznała za „niekształcony, niewielki, ale przyjemny i brzmiący muzykalnie”, natomiast o Janie Malcu (Januszu) czytamy: „piękny, bogaty baryton i duża łatwość śpiewania. [...] Nie umie jeszcze prawidłowo operować swoim dużym głosem, ale to nie jest [jego] wina, ale brak odpowiedniej nauki”. Wreszcie na końcu zacytuje charakterystykę Mariana Ledwonina (Jontka): „głosowo nie zaprezentował się w 2-gim akcie z najlepszej strony. Głos robił wrażenie «rozchwianego», timbre niezbyt piękny”, aczkolwiek w popisowej arii *Szumia jodły* „słuchało się go o wiele przychylniej”. Modrakowska chwaliła występ chóru z pierwszego aktu za „piękne brzmienia i doskonałą dynamikę”, o akcie drugim napisała, że wypadł poprawnie, ale odnotowała również, że w akcie czwartym chóry już „sypały się”, dodając jednocześnie: „w każdym pokazie pracy «sypanie się» jest przewidziane; i tak [chór] dokonał cudów, jak na swoje możliwości”. W podobny sposób odniosła się do „nadludzkiego” – jej zdaniem – wysiłku dyrygenta, Janusza Ambrosa, który efektownie zobrazował za pomocą zgrupowania mitologicznych nawiązań. Jego zadanie było więc jednocześnie „pracą Syzyfa, męką Tantała, studnią Danaidy i płonąszą szatą Dejaniry”, a wykonał je w sposób „heroiczny, ale dobrze wykonać go nie mógł, gdyż i Toscanini byłby w tym wypadku bezsilny”. Spore zastrzeżenia zgłosiła do sposobu opracowania ruchu scenicznego i gestów – zarówno w odniesieniu do solistów, jak i chóru. Prosiła, aby operowej Halce „nie kazano niepotrzebnie biegać po scenie i machać rękami”, wspominała o niepotrzebnych „groteskowych, szablonowych” gestach Zofii oraz pytała w odniesieniu do chóru: „dlaczego tyle ruchów? (raz w prawo, raz w lewo, raz do góry, raz w dół)”. Bardzo pozytywnie wypowiedziała się o elementach tanecznych, które uznała za doskonałe, podobnie jak dekoracje i stroje. Zastrzeżenia zgłosiła do zbyt frywolnych sukienek baletnic tańczących mazura. Mo-

drakowska całość przedstawienia uznała za „wspaniały pokaz pracy reżysera i całego zespołu Opery Robotniczej”, za którą należą się im „wyrazy najwyższego uznania”.

Interesujące wnioski przynosi zestawienie cytowanych trzech opinii. Za powierzone należy uznać pierwsze wrażenie o różnych przedstawieniach, na których byli recenzenci. Pomimo drastycznej różnicy w nastawieniu, sposobie formułowania sądów i finalnych wnioskach, sam rozkład pozytywnych oraz negatywnych ocen w odniesieniu do poszczególnych elementów przedstawienia okazuje się zbliżony, wobec czego prowadzi do wyłonienia się całkiem spójnego obrazu całości. Bardzo dobrze ocenione zostały dekoracje, kostiumy, wstawki taneczne, a na przeciwległym biegunie oceny plasuje się ruch sceniczny i gestykulacja. Wśród solistów jednomyślnie wyróżniono śpiewaków kreujących partie Stolnika i Janusza. Parzyński oraz Modrakowska zgodzili się też, że Helena Styczeń została źle obsadzona, chociaż w ocenie jej głosu opinie recenzentów znacząco się poróżniły. Nawet u Modrakowskiej trudno znaleźć komplementy pod adresem operowego Jontka czy orkiestry.

W obronę Operę wziął publicznie Paweł Dubiel, publikując na początku sierpnia artykuł na temat ignorowania, niesprawiedliwej atmosfery, plotek, tytułowej „zmowy” panującej w Krakowie przeciw instytucji. Podkreślił w nim zapał i gigantyczny wysiłek włożony w pracę nad przygotowaniem spektaklu przez muzyków amatorów. Oprócz deklaracji o sukcesie premiery i błędnym zastosowaniu w recenzjach kryteriów zawodowych do twórczości amatorskiej, nie odniósł się jednak do merytorycznych zastrzeżeń sformułowanych przez krytyków⁷³.

ZAKOŃCZENIE DZIAŁALNOŚCI OPERY ROBOTNICZEJ

W popremierowej dyskusji o Operze Robotniczej pojawiła się kwestia wywołująca jeszcze większe emocje niż poziom artystyczny przedstawienia. Wątek ten skutecznie narzucił Stanisław Lachowicz, nakreślając w cytowanym liście sugestywny obraz nadużyć budżetowych i marnotrawstwa publicznych funduszy, czym zadał Operze Robotniczej potężny cios:

Dla *Halki* w WDK zatwierdzono początkowo budżet w wysokości pół miliona złotych. Nikt nie zdążył się zorientować, gdy przekroczone go dwukrotnie i trzykrotnie. W Krakowie mówi się szeroko o 2 milionach złotych. [...] Kto jest odpowiedzialny za trwonienie grosza publicznego. [...] Nie licząc się zupełnie z kosztami postanowiono zorganizować występ na 22 lipca br. Wozila więc „Warszawa” po wsiach i uzdrowiskach poł. Polski orga-

73 Paweł Dubiel, „Przeciwko znowi milczenia. W obronie Opery Robotniczej”, *Gazeta Krakowska* 8 (1956) nr 185, s. 5. Stanisław Drabik również napisał polemikę z ocenami Parzyńskiego i Lachowicza. Nie została jednak opublikowana. Zawierała argumenty przeciwko obiektywności i uczciwości Stanisława Lachowicza, który – jego zdaniem – jako zaangażowany w działalność Krakowskiego Towarzystwa Operowego, nie powinien pisać o przedstawieniu Opery Robotniczej. Drabik wskazywał też na nierzetelność krytyków opisujących wyłącznie „słabe momenty” przedstawienia i na pozytywne wypowiedzi różnych osób na jego temat, por.: List Stanisława Drabika do redakcji *Gazety Krakowskiej*, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

nizatorów z zapytaniem, czy i za ile dany pracownik zechce przerwać sobie urlop i przyjechać na występ do Krakowa; po raz drugi przyjeżdżała, by go zabrać, a trzeci by odwieźć z powrotem. Na północ (np. nad morze) biegly telefony, telegramy, pociągi pośpieszne... Mnóstwo diet, wysokich stawek wynagrodzenionych...⁷⁴.

Paweł Dubiel co prawda zdementował te informacje w *Gazecie Krakowskiej* w połowie października, podając kwotę 840 tys. zł, niemniej jednak za Lachowiczem oskarżenia o niegospodarność i podane przez niego sumy będą powtarzać inni autorzy, a także współcześni badacze⁷⁵. A Opera Robotnicza w publikacjach krytykujących dotychczasową politykę kulturalną pojawiała się jeszcze przez pewien czas jako synonim rozrzutności⁷⁶. W listopadzie powstała nawet społeczna komisja do skontrolowania wydatków w związku z działalnością instytucji. Nie stwierdziła nadużyć finansowych, ponieważ fundusze, jak głosił protokół, miały zostać wydane wyłącznie na przygotowanie *Halki*. Oczywiście otwarte wciąż pozostawało niezadane w czasie kontroli kluczowe pytanie o sensowność tych wydatków. Protokół sporządzony przez dwóch rzeczoznawców podawał, że dwuletnie przygotowania do przedstawienia kosztowały 916 tys. złotych. Zostały pokryte przez dotacje z Centralnej Rady Związków Zawodowych (700 tys.) i Wojewódzkiego Domu Kultury (190 tys.) oraz wpływów z dwóch biletowanych spektakli (26 tys.)⁷⁷. Potężną pozycję w wydatkach stanowiło przygotowanie dekoracji oraz kompletu nowych kostiumów dla wszystkich występujących na scenie (ponad 460 tys.)⁷⁸.

Trzecie przedstawienie *Halki* – 22 VII – *de facto* zakończyło historię funkcjonowania zespołu. Po przerwie wakacyjnej nie powrócono do regularnych prób i szkoleń, ponieważ skończyły się fundusze na opłacenie kadry pedagogicznej. Atmosfera polityczna w kraju również nie skłaniała do troski o instytucję „robotniczą”. Rybak wspominał, że jedno z zebrań zespołu na temat przyszłości placówki odbyło się „nazajutrz po słynnym październikowym przesileniu w Komitecie Centralnym PZPR”⁷⁹. W ramach popaździernikowych zmian administracyjnych Wojewódzki Dom Kultury przestał być jednostką tak hojnej dla Opery Robotniczej i Drabika Centralnej Rady Związków Zawodowych i przeszedł pod opiekę Miejskiej Rady Narodowej, która nie zgodziła się na dalsze finansowanie. W tej sprawie w ciągu następ-

74 S. Lachowicz, „List do redakcji”, s. 4.

75 Por.: A. Woźniakowska, *Czy Kraków zasługuje na operę?*, s. 53; M. Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych*, s. 80.

76 Por.: Andrzej Bursa, „Królik w cylindrze po linii KO”, *Dziennik Polski* 13 (1957) nr 71, s. 6; Barbara Gemrot, „Fotografia, filatelistyka i bilard”, *Gazeta Krakowska* 10 (1958) nr 104, s. 4.

77 Informacje o wynikach pracy komisji w krakowskiej prasie dla „rozwiązania do reszty plotek, krążących jeszcze gdzieś o rzekomych nadużyciach” podał Paweł Dubiel („List do redakcji. W sprawie Opery Robotniczej i jej twórcy”, *Gazeta Krakowska* 9 (1957) nr 213, s. 3).

78 Protokół końcowy Komisji Społecznej powołanej przez Przewodniczącego Komisji Kultury WRN w dniu 8 XI 1956, MT/ASD, sygn. D. 205 III. Podpisania protokołu odmówiły dwie osoby, w tym Stanisław Lachowicz. Dla orientacji w podanych kwotach warto dodać, że zgodnie z danymi GUS-u średnie wynagrodzenie w Polsce w 1956 r. wyniosło 1118 złotych.

79 Z. Rybak, *Wolny strzelec*, s. 151.

nego roku odbywało się wiele spotkań i zebrań – np. Sejmiku Kulturalnego Miasta Krakowa z udziałem Ministra Kultury (grudzień 1956) czy Komisji Kultury i Sztuki Miejskiej Rady Narodowej (luty 1957)⁸⁰. Drabik na masową skalę produkował petycje do Ministerstwa Kultury, władz Krakowa, wpływowych polityków, w których skarżył się na brak reakcji i zainteresowania sprawą Opery. Od czasu do czasu pojawiały się propozycje – poddania Opery Robotniczej opiece Krakowskiego Towarzystwa Operowego, zaproszenia do występu w ramach Dni Krakowa (w czerwcu 1957), powołania stowarzyszenia złożonego z członków zespołu, które zarządzałoby dalszą działalnością Opery. Żadna nie została zrealizowana, część miała jedynie kurtuazyjny charakter. Spore zainteresowanie wzbudziły natomiast cenne kostiumy i dekoracje. Najpierw Ministerstwo próbowało przekazać je Operze w Warszawie w związku z wystawieniem przez nią *Halki* na festiwalu w Tuluzie. Stanowczy protest Drabika i jego współpracowników, którzy raczej słusznie dopatrywali się w tej decyzji próby rozwiązania (niejako przy okazji) problemu Opery Robotniczej, sprawił, że z planów tych nic nie wyszło. Ostatecznie zostały przekazane Operze Krakowskiej i w marcu 1958 r. wykorzystano je w nowej inscenizacji opery *Moniuszki*⁸¹.

W listopadzie 1957 r. Stanisław Drabik i Zbigniew Rybak przygotowali jeszcze jeden, tym razem już ostatni tekst, o czym mówił sam tytuł: *Memoriał w sprawie uznania działalności Opery Robotniczej za zakończoną*. Być może liczyli, że pismo wysłane do Wydziału Kultury KC PZPR wywoła jeszcze pozytywną dla nich reakcję, ale i to okazało się mrzonką. Dokument zawierał oficjalną, hagiograficzną wersję historii Opery Robotniczej, z opisem „olbrzymiego sukcesu” artystycznego na scenie Teatru im. Słowackiego, robotniczo-inteligenckiego składu, wrogich ataków części krakowskiej prasy, ale zwracał też uwagę na aktualną sytuację zawodową Drabika – bezrobotnego i odsuniętego od życia operowego w kraju⁸².

PODSUMOWANIE

Dzieje Opery Robotniczej są historią porażek i sukcesów związanych z nią osób. Dla Stanisława Drabika finalne niepowodzenie, mimo wielu doraźnych zwycięstw, oznaczało powrót kryzysu w życiu zawodowym sprzed czterech lat, gdy podjął starania o założenie placówki. Jego lokalnym oponentom udało się natomiast ostatecznie pokonać niespodziewanego, ale sprawnego i doświadczonego konkurenta w rywalizacji o kierowanie życiem operowym w Krakowie. O wiele trudniejsze jest jednak ustalenie odpowiedzi na pytanie o bilans doświadczenia zespołu Opery Robotniczej

80 Ibid., s. 153–154.

81 Ibid., s. 159–160. W roli Jontka wystąpił w niej zresztą wychowanek Drabika i Opery Robotniczej – Bolesław Pawlus.

82 *Memoriał w sprawie uznania działalności Opery Robotniczej za zakończoną*, 7 XI 1957, MT/ASD, sygn. D. 205 III.

(przede wszystkim chórzystów i instrumentalistów, o których wiemy w końcu najmniej). Podobnie jak w przypadku wrocławskiej instytucji, pozostaje on enigmatyczny. We Wrocławiu działalność skończyła się przynajmniej medialnym sukcesem i blaskiem, a w Krakowie związana była z publiczną napaścią na łamach prasy. Uproszczeniem byłoby jednak sprowadzać to doświadczenie wyłącznie do wspomnianego finału. Warto moim zdaniem zaakcentować bezprecedensowe i całkiem długotrwałe zaangażowanie potężnej grupy muzyków w przygotowanie spektaklu *Halki*. W tym sensie zastanowić się można, czy wykonanie tej opery było tylko jej „profanacją” ze względu na kontrowersyjną jakość artystyczną przedstawienia (zarówno muzyczną, jak i teatralną), czy – nieco paradoksalnie – oznaczało jednak pewnego rodzaju sukces dzieła Moniuszki, którego walory okazały się na tyle atrakcyjne, że skutecznie zmotywowały liczną grupę osób do podjęcia tak trudnej pracy.

Przykład Opery Robotniczej ukazuje zarazem zakres sprawczości i podmiotowości przedsiębiorczych jednostek działających w warunkach represyjnego systemu politycznego, które aktualne hasła propagandy potraktowały instrumentalnie w służbie własnych celów – do realizacji ambicji czy jako narzędzi w środowiskowych konfliktach. Przy czym nie myślę wyłącznie o postawie Drabika i jego stronników, a później przeciwników, lecz także o solistach Opery wykorzystujących nadarzającą się okazję do solidnego i profesjonalnego szkolenia wokalnego. Na omówionym przykładzie widać doskonale, jak ryzykowna i z jak potężnymi siłami była to rozgrywka. Nawiązania do dyskursu propagandowego, które pomogły powołać do istnienia zespół Opery Robotniczej, stały się zarazem kluczową przyczyną jej rozpadu, którego przebieg niemal z miesięczną precyzją ilustruje proces destalinizacji w polskiej kulturze. W dłuższej perspektywie nawiązania te zadecydowały o popadnięciu opisanego przedsięwzięcia w zapomnienie. Mechanizm wykluczania tego rodzaju zjawisk z historii muzyki czy – w nieco szerszej perspektywie – ze społecznej pamięci opierał się na zasadzie redukcji ich złożoności do jednego wymiaru i odsunięcia poza margines zainteresowań ze względu na propagandowe skażenie. Interesująca mnie w tej historii szczególnie mocno relacja między działalnością Opery Robotniczej a procesami społeczno-politycznymi ukazuje, jak przejawiały się one na poziomie lokalnym – w oddaleniu od głośniejszych wydarzeń na forum centralnym. To prawda, że osoby zaangażowane w opisaną historię dążyły przede wszystkim do osiągnięcia własnych celów, ale nie były one zawieszane w historycznej próżni. To specyficzna sytuacja polityczna nadawała ich staraniom znaczenie i zapewniała możliwość realizacji, a one same stały się – w zależności od gwałtownie zmieniających się ogólnopolskich tendencji – zarówno jej beneficjentami, jak i ofiarami. Ta dynamika sprawia, że przykład Opery Robotniczej dobrze ilustruje również charakter zmian, które nastąpiły w polskiej kulturze w roku 1956. Pośród ówczesnych wydarzeń muzycznych reflektory progresywnie ukierunkowanej historiografii muzyki wyróżniły przede wszystkim pierwszą edycję Warszawskiej Jesieni. Festiwal rozgrywający się podczas kulminacji wydarzeń

politycznych Października stał się synonimem sztuki czasów Odwilży⁸³. Tymczasem był to rok przełomu nie tylko ze względu na pojawienie się nowych fenomenów artystycznych, które wkrótce zdominować miały krajobraz polskiej muzyki i jako takie cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem wielu badaczy, lecz także z uwagi na zanik zjawisk dotychczasowych, takich jak Opera Robotnicza.

BIBLIOGRAFIA

- Brzóstowicz-Klajn, Monika, Wojciech Tomasiak. „Planu sześćioletniego temat”. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, 195–200. Kraków: Universitas, 2004.
- Bursa, Andrzej. „Królik w cylindrze po linii KO”. *Dziennik Polski* 13, nr 71 (1957): 6.
- Chłopecki, Andrzej. „Czy państwo lubią Cage’a”. W: Andrzej Chłopecki. *Dziennik ucha. Słuchane na ostro*, 76–79. Kraków–Warszawa: PWM/Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Dachtera, Krystyna. *Opera Wroclawska 1945–1995*. Wrocław: Państwowa Opera we Wrocławiu, 1995.
- „Drabik Stanisław”, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, red. Zbigniew Wilski. T. 2, 179–181. Warszawa: PWN, 1994.
- Dubiel, Paweł. „List do redakcji. W sprawie Opery Robotniczej i jej twórcy”. *Gazeta Krakowska* 9, nr 213 (1957): 3.
- Dubiel, Paweł. „Przeciwko znowie milczenia. W obronie Opery Robotniczej”. *Gazeta Krakowska* 8, nr 185 (1956): 5.
- Dubiel, Paweł. „Stanisław Drabik – jakiego poznałem”. W: *Dzieje i wspomnienia o Stanisławie Drabiku*, 47–51. Wrocław: [bez wyd.], 1993.
- Gemrot, Barbara. „Fotografia, filatelistyka i bilard”. *Gazeta Krakowska* 10, nr 104 (1958): 4.
- Jarosz, Dariusz. „Co Nowa Huta zawdzięcza Adamowi Ważykowi?”. W: *Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, red. Stefan Zabierowski, 283–296. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.
- Komorowska, Małgorzata. *Kronika teatrów muzycznych PRL: lipiec 1944–czerwiec 1989*. Poznań: PTPN, 2003 (= Poznańskie Studia Operowe 3).
- Kosiński, Dariusz. „Frycz Karol”. W: Dariusz Kosiński, *Słownik teatru*, 292–293. Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2009.
- Lachowicz, Stanisław. „List do redakcji”. *Dziennik Polski* 12, nr 223 (1956): 3–4.
- Lissa, Zofia. „Pierwsza opera w Polsce”. W: Zofia Lissa, *Muzykologia polska na przełomie*, 157–193. Kraków: PWM, 1952.
- Miecugow, Bruno. „Gigantomania”. *Dziennik Polski* 12, nr 137 (1956): 2.

83 Tak o pierwszej edycji festiwalu pisał np. Andrzej Chłopecki, por.: tegoż, „Czy państwo lubią Cage’a”, w: tegoż, *Dziennik ucha. Słuchane na ostro*, Warszawa–Kraków 2014, s. 76–79.

- „Opera robotnicza przygotowuje się do występów”. *Echo Krakowa* II, nr 41 (1956): 1.
- Parzyński, Jerzy. „*Halka* Stanisława Moniuszki w realizacji Opery Robotniczej”. *Echo Krakowa* II, nr 159 (1956): 4.
- Rybak, Zbigniew. *Wolny strzelec na Olimpie*. Kraków: [nakładem autora], 1994.
- Tomasik, Wojciech. „«Mściwe narodziny». Esej o Nowej Hucie”. *Teksty Drugie* 19, nr 4 (1999): 37–49.
- Tomasik, Wojciech. „Anty-Kraków. Drugi esej o Nowej Hucie”. *Teksty Drugie* 20, nr 1–2 (2000): 61–74.
- Topolska, Agnieszka. *Mit wieszczka. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858–1989*. Poznań: PTPN, 2014.
- Wieczorek, Sławomir. „«Pafawag tańczy z Konfekcją». O Operze Robotniczej we Wrocławiu”. W: *Robotnik. Performanse pamięci*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Sajewska, Dorota Sosnowska, 243–304. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Teatralnego, 2017.
- Wieczorek, Sławomir. „The Paradoxes of Wrocław’s Workers’ Opera (1947–1949)”, przekł. Tomasz Zymer. W: *Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung nach 1945*, red. Rüdiger Ritter. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2020 (w druku).
- Wieczorek, Sławomir. *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014.
- Wilkomirski, Kazimierz. *Wspomnień ciąg dalszy*. Kraków: PWM, 1980.
- Woźniakowska, Anna. *Czy Kraków zasługuje na operę? 45-lecie Opery i Operetki w Krakowie*. Kraków: Opera i Operetka w Krakowie, 2000.
- Zathey, Janusz. „Modrakowska Maria”. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 6, 292–293. Kraków: PWM, 2006.

ON THE HISTORY OF KRAKÓW WORKERS’ OPERA (1954–1957)

Stanisław Drabik initiated and organised two unique opera companies, which later sank for many years into oblivion. From 1947 to 1949, he ran the Workers’ Opera in Wrocław, which prepared a production of Stanisław Moniuszko’s *Flis* (The Raftsman) in 1948. He returned to this idea in 1954 in Kraków, where a second opera company of this kind was set up under his direction. Following two years of rehearsals, in July 1956, Kraków Workers’ Opera staged Stanisław Moniuszko’s *Halka* at the Juliusz Słowacki Theatre. Officially the cast was to consist of musically gifted workers from the Nowa Huta steelworks, but its actual make-up proved far removed from such declarations. Drabik’s ultimate aim was to set up and manage a professional Kraków-based opera company. He took advantage of the Stalinist propagandist call to disseminate art among the workers in order to obtain funding and organisational support for his project from state institutions. The political transformations following the Polish October (1956), de-Stalinisation and the political thaw in artistic life effectively thwarted his plans. The Workers’ Opera lost its discursive and institutional protective umbrella. The premiere of *Halka* was very badly received by the critics, who wrote about the profanation of

a national opera, the extremely poor level of musicianship and acting, and the misappropriation of funds. Some of this criticism came from Drabik's competitors, also striving to set up a professional opera company in Kraków. For more than a year after that premiere, Drabik and his company fought to save their project, but the Workers' Opera ultimately fell into complete oblivion.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Opera Robotnicza / Workers' Opera, Stanisław Drabik, Nowa Huta, muzyka i polityka / music and politics, *Halka*, Stanisław Moniuszko

Dr Sławomir Wieczorek, muzykolog, kulturoznawca, doktor nauk o sztuce. Autor książki *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014. Członek redakcji pism *Res Facta Nova*, *Audiosfera*. *Koncepcje – Badania – Praktyki*. Współpracuje z Pracownią Badań Pejzażu Dźwiękowego, Towarzystwem im. Witolda Lutosławskiego, festiwałem *Musica Electronica Nova*. Interesuje się historią muzyki i pejzażu dźwiękowego XX w. oraz perspektywami *sound studies* i muzykologii kulturowej.
slawek.wieczorek@gmail.com

Drugi tom serii „Muzyka polska za granicą”

Między Warszawą a Paryżem (1918–1939)

red. Beata Bolesławska-Lewandowska i Jolanta Guzy-Pasiak

iswydawnictwo@ispan.pl

Archiwalne zeszyty „Muzyki”

iswydawnictwo@ispan.pl
