


DROBNE PRACE I MATERIAŁY

Grzegorz Markiewicz

Uniwersytet Łódzki • University of Lodz

 <https://orcid.org/0000-0001-6135-5049>

POLSKIE DOŚWIADCZENIA Z OPERĄ W DOBIE OŚWIECENIA

SUMMARY

Polish experiences with opera in the age of Enlightenment

Poland's elite were exposed to the art of opera, almost from its inception. In 1628, at the royal castle in Warsaw, artists from Mantua presented the first operatic work on Polish soil, *La Galatea*. Warsaw was also the first city north of the Alps to establish a permanent opera stage. It was the court theater of Władysław IV Vasa, which operated from 1635–1648 and was in fact a permanent opera theater. Permanent, that is, able “at any moment” to find a librettist and composer capable of creating an operatic work. Having at its disposal, imported from abroad, professional singers, musicians, stage managers and choreographers able to prepare an opera performance. Until the second half of the 18th century, opera had an elite character. Since the establishment of the National Theater in 1765 as a public stage, available to anyone who bought a ticket, operatic works for Warsaw residents and visitors from other parts of the country slowly ceased to be a novelty. Some people went to the opera because they wanted to see a particular work, others were interested in the performance of a particular singer, conductor, director, for others it was a social ritual, a matter of prestige, of being well seen. The basic problem remained the question of whether an opera could be staged in Polish?

KEYWORDS: the art of opera, the Enlightenment, the National Theatre, “Polish Opera”

STRESZCZENIE

Elity polskie obcowały ze sztuką operową niemal od początków jej istnienia. W 1628 r. na Zamku królewskim w Warszawie artyści z Mantui zaprezentowali pierwsze na ziemiach polskich dzieło operowe *La Galatea*. Warszawa była również pierwszym miastem na północ od Alp, w którym powstała stała scena operowa. Był nią teatr dworski Władysława IV Wazy

działający w latach 1635–1648 i będący faktycznie stałym teatrem operowym. Stałym, czyli mogącym „w każdej chwili” znaleźć librecistę i kompozytora potrafiących stworzyć dzieło operowe, dysponujący, sprowadzanymi z zagranicy, profesjonalnymi śpiewakami, muzykami, scenarzystami i choreografami, potrafiącymi przygotować spektakl operowy. Do drugiej połowy XVIII w. opera miała charakter elitarny. Od momentu powstania Teatru Narodowego w 1765 r. jako sceny publicznej, dostępnej dla każdego, kto kupił bilet, dzieła operowe dla mieszkańców Warszawy oraz przybyszów z innych części kraju powoli przestawały być nowością. Jedni chodzili do opery, ponieważ chcieli zobaczyć konkretne dzieło, inni byli zainteresowani występem konkretnego śpiewaka, dyrygentem, reżyserem, dla innych był to rytuał towarzyski, kwestia prestiżu, bycia dobrze widzianym. Problemem podstawowym pozostawało zagadnienie, czy opera może być wystawiana w języku polskim?

SŁOWA KLUCZOWE: sztuka operowa, oświecenie, Teatr Narodowy, „opera polska”

Elity polskie obcowały ze sztuką operową niemal od początków jej istnienia. W 1628 r. na zamku królewskim w Warszawie artyści z Mantui zaprezentowali pierwsze na ziemiach polskich dzieło operowe *La Galatea*. Warszawa była również pierwszym miastem na północ od Alp, w którym powstała stała scena operowa. Był nią teatr dworski Władysława IV Wazy działający w latach 1635–1648 i będący faktycznie stałym teatrem operowym. Stałym, czyli mogącym „w każdej chwili” znaleźć librecistę i kompozytora potrafiących stworzyć dzieło operowe, dysponujący, sprowadzanymi z zagranicy, profesjonalnymi śpiewakami, muzykami, scenarzystami i choreografami, potrafiącymi przygotować spektakl operowy. Po śmierci Władysława IV życie operowe na dworze królewskim zamarło. Renesans opery w stolicy Polski nastąpił w czasach saskich. W roku 1748 powstał w Warszawie pierwszy osobny, niebędący teatrem dworskim, gmach teatralny zwany Operalnią. Stanisław August Poniatowski wydzierżawił ją dla potrzeb powstałego w 1765 r. Teatru Narodowego. Wiosną 1767 r. na skutek skomplikowanej sytuacji politycznej i odbywającego się w Warszawie sejmku zawiązanego pod węzłem konfederacji radomskiej, w asyście wojsk rosyjskich, które otoczyły miasto, Teatr Narodowy zaprzestał działalności. W 1772 r. mocno zniszczony gmach Operalni został rozebrany. Swoją działalność scena narodowa wznowiła w 1774 r. w Pałacu Radziwiłłowskim. W roku 1779 na placu Krasieńskich otwarty został nowy budynek teatralny, który przez ponad pół wieku, do 1831 r., był stałą siedzibą Teatru Narodowego.

Do drugiej połowy XVIII w. opera miała charakter elitarny. Od momentu powstania Teatru Narodowego jako sceny publicznej dostępnej dla każdego, kto kupił bilet, dzieła operowe dla mieszkańców Warszawy oraz przybyszów z innych części kraju powoli przestawały być nowością. Jeszcze przed premierą *Natretów* (listopad 1765), która stanowi początkową cezurę Teatru Narodowego, przebywająca w maju w Warszawie trupa francuska wystawiła dwie opery komiczne. Do 1795 r. w syrenim

grodzie gościły zespoły francuskie, włoskie i niemieckie z bogatym repertuarem operowym¹. Teatr w czasach stanisławowskich stał się miejscem, gdzie szczególnie chętnie bywano². Dla polskich elit doby Oświecenia, zaznaczał Zbigniew Raszewski, teatr „stał się rozrywką wziętą, nawet modną. Do dobrego tonu należało wynajmować łożę i bywać w niej często, choćby co wieczór, choćby na jednym akcie jakiejś sztuki”³. Podobną konstatację wyraził pamiętnikarz, znakomity obserwator ówczesnych obyczajów i mentalności społecznej Jan Dulkan Ochocki: „Nie być jednak w teatrze było grzechem przeciw powszechnemu obyczajowi czasu”⁴.

Jedni chodzili do opery, ponieważ chcieli zobaczyć konkretne dzieło, inni byli zainteresowani występem konkretnego śpiewaka, dyrygentem, reżyserem, dla innych był to rytuał towarzyski, kwestia prestiżu, bycia dobrze widzianym⁵. Tak było w przypadku „modnej pani” Lubskiej, jednej z postaci w komedii Ignacego Krasickiego *Krosienka*, dla której o bytności w teatrze nie decydował repertuar sceniczny, ale moda: „Cóż to za oryginały w tym domu; [...] ten pan Przystojnicki, klejnot drogi parafiańskiej galantomii, cytuje autorów jak bakałarz [...]. Ja mu gadam o komedii, a on zaraz w jakoweś dysertacje, co to jest, skąd to jest; co mi tam do tego, co to jest, dość, że na niej skaczą. Właśnie bym ja po to najmowała łożę, żebym miała słuchać, co tam gadają; niech tam sobie gadają, co chcą, ja tam po to, żebym widziała i żeby mnie widziano”⁶. Z kolei prostacki Drągajło był operą zachwycony:

Konstancja

Pewnie tam WMPan był i na operze?

Drągajło

Byłem raz; co to, to szkoda mówić, bardzo rzecz piękna.

[...]

Olechna

Cóż to za opera?

¹ Szerzej *vide*: G. Markiewicz, *Opera w Polsce w latach 1635–1795*, Łódź 2019, s. 158–187.

² Cf. A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002; G. Markiewicz, *Opera w Polsce...*, s. 143–149.

³ Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 55–56.

⁴ J. Duklan Ochocki, *Pamiętniki*, t. 3, Wilno 1857, s. 82. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967, s. 729.

⁵ N. Till, *The operatic event: opera houses and opera audiences*, [w:] *The Cambridge to Opera Studies*, ed. N. Till, Cambridge 2012, s. 70.

⁶ Fragment komedii Ignacego Krasickiego *Krosienka* (a. II, sc. 1). Data powstania komedii ok. 1779 r. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794...*, s. 378.

Drągajło

Po naszymu to jest dialog, ale co piękny, to piękny. Kiedym ja tam wszedł, to rozumiałem, że do nieba wleciał. Tam wszystko precz od złota. Złoto na ścianach, złoto na sukniach, złoto na okrętach, na lasach, na górach. Ja nie wiem, skąd oni tyle złota nabrali. Po bokach zaś wszystko pokoiki, pokoiki piękne na kilka pięter, a w nich damy jak boginie sobie siedzą – co ładne, to ładne!

Konstancja

Przecież się podobały WMPanu.

Drągajło

I jak się podobały! Tylko to, co wysoko siedziały, a ja nisko. A potem jacy tam muzycanci, jak oni grali i śpiewali, niech ich kaci wezmą! Najbardziej jedna kastratka, jak zaśpiewa, jak westchnie, jak zapłaczę na mnie patrząc, tak ja mało i z ławki nie spadłem.

Konstancja

Bardzo się cieszę, że przynajmniej ta śpiewaczka bawiła WMPana.

Drągajło

Ale to jeszcze fraszka, dobrodziejko. Co to tam było, kiedy przyszło do tańców! Da fe, fraszka nasz drabant. Jak tam wysoko skakali, jak się wykręcali, a im która wyżej podskoczyła, tym bardziej jej nogi drgały. Ale nade wszystko tam jeden był, aż dziw, musiał on zapewne mieć złego w sobie: jak wypadnie z kąta, jak polecą w górę, jak wpadnie na drabinę, z drabiny na ziemię, potem wleciał na górę, z góry na dół. Jam rozumiał, że on sobie kark albo nogę przynajmniej złamie – jako żywo, nic! Musi to być jeden z tych czarowników, co na łysą górę latają. Ja nie wiem, jak mu to tam uchodzi. Gdyby ten jegomość był u mnie, musiałyby pójść na stos⁷.

Byli też i tacy, jak ów Fircyk w komedii Franciszka Zabłockiego, którzy uważali, iż bywanie w operze dodaje społecznego prestiżu, jest wyrazem przynależności do ówczesnego „Wielkiego Świata”, przynależnością którą można zaimponować zwłaszcza szlachcie osiadłej na prowincji:

Fircyk

Weź konie i drapnąwszy co tchu do Warszawy
Przywoż nam tu uciechy, rozkosz i zabawy.
Lecz wara wygadać się, bo wzięłyś po boku;
Tę ucztę myślę dla nich dać na kształt uroku.

⁷ Fragment komedii Franciszka Bohomolca *Czary* wystawionej w 1774 r. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794...*, s. 364–365.

Świstak

Jeśli o prędkość, samym nie dam naprzód wiatrom,
Lecz gdzie szukać tych zabaw?

Fircyk

Głupiś, na teatrum.

Świstak

Prawda, jest to rozrywek nieprzebrane źródło.
Ale niech wiem, z kim tu się panu tak powiodło?
Razem tyła pieniędzy lada traf nie zdarza.

Fircyk

Ograłem tutejszego domu gospodarza.
Lecz co stracił w pieniądzech, to zyska w zabawie,
Tu pieniądze wygrałem, tu je i zostawię.

Świstak

Ale czas bardzo krótki...

Fircyk

Ale worek długi.
Spraw się dobrze, nie będziesz żałował usługi.
Do koncertów chcę głosów. No, masz sto dukatów,
Zbierz wszystkich, co ich jest w Warszawie, kastratów.

Świstak

Bardzo dobrze, wypełnię wszystko do litery.

Fircyk

Jeśli można aktorów do grania opery,
I tych sprowadź. Jest też tu teatronik w Sali,
Będziemy się, jak można, na wsi zabawiali⁸.

Prowincja, tymczasem, nauczona żyć zgodnie z naturą nie zawsze podchodziła ze zrozumieniem do tego typu rozrywki. Przykładem bohaterka powieści Michała Dymitra Krajewskiego *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swe opisująca*. Powieść opublikowana została w 1784 r. i miała siedem wydań. Jej

⁸ Fragment komedii Franciszka Zabłockiego *Fircyk w zalotach* (a. II, sc. 3); tekst wg wyd. Wrocław 1961, s. 62–63. Premiera w Teatrze Narodowym 16 czerwca 1781 r. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794...*, s. 406.

istotą jest oświeceniowe przekonanie, iż świat naturalny został całkowicie przez człowieka zniszczony. Pomijam ówczesną dyskusję, czy żyjąca na Podolu hrabianka została wychowana zgodnie z naturą, czy nie. Wszak do 22 roku życia była zamknięta w piwnicy. W każdym razie, wedle autora powieści, kobieta uwrażliwiona na piękno przyrody i naturę, nie rozumie współczesnego świata. Jednym z jego przejawów była opera, na którą po przyjeździe do Warszawy została zaproszona. Z relacji wynika, iż spektakl nie był najlepszej jakości:

Hrabia dla rozrywki zaprowadził mię na teatr. Wchodząc dobył dukata, za który dano mu dwa papierki, które odebrał od nas stojący przy drzwiach. Podniosło się płótno. Obaczyłam wzgórek zrobiony z tarcic, a z obuch stron parawany, na których brzydtko były namalowane drzewa i budynki. Tę salę kończyło wielkie prześcieradło, źle także namalowane i w kilku miejscach przetarte. Niebo było reprezentowane z papieru błękitnego, który zawieszono na sznurach, jak praczki wieszają susząc bieliznę. Widziałam słońce, które zrobione było z pochodni wsadzonej w latarnię. Pokazał się potem ogród, ale niepodobny do najlichszego sadu. Wózek, który za płótnem wożono, żywica miała utarta zapalona od pochodni i raca z szmermelem czyniły grzmot, błyskawicę i pioruny. Prawdziwych ja się boję, ale z takich śmiejąc się rzekłam do Hrabiego: „Twoi ludzie są jak dzieci, które lada fraszka zabawi”.

Gdym gadała odwróciwszy się, zniknął ogród, a na jego miejscu pokazał się pałac. Na miejscu pałacu wkrótce pokazało się morze, którego fale były zrobione z papieru. W okręcie, który jeden tylko miał brzeg, po papierowym morzu płynęła młoda dziewczyna, która śpiewała jak ptaszek w klatce. Najśmieszniejsza zaś rzecz była słyszeć tam ludzi zamiast gadania śpiewających. Jeden z nich płakał, a śpiewał, drugi skazany był na śmierć, a śpiewał, trzeci się gniewał, a śpiewał, kichał, poziewał, kaszlał śpiewając. „Ci ludzie są śmieszni – rzekłam – Ja natenczas tylko śpiewam, kiedym jest wesoła”.

Dano znak młotkiem, obaczyłam piekło lepiej oświecone niż sala Perozyego. Wszyscy potępińcy wychodzili bardzo kontenci, że byli w piekle. Diabli tańcowali lepiej niż tancmistrze warszawscy. Dziewczęta stały z obuch stron piekła, malowane jak Indianki, nad nimi zaś ubrani jak aniołowie pokazali się na powietrzu, przywiązani do sznura. Potem to wszystko zniknęło. Spuszczono płótno. A ludzie klaskali w ręce. To mnie zaś najbardziej dziwiło, iż wielu patrzyło na to przez szkiełka. Spytałam się Hrabiego, co by to było? – „Są to młodzi ludzie, którzy dobry wzrok mając udają, że go zepsuli długim czytaniem. Ale kiedy nikt na nich nie patrzy, nie potrzebują szkiełka. Był taki czas, kiedy cała prawie Warszawa krótki wzrok miała i jeden wariat tutejszy uleczył ją szczęśliwie, zamiast szkiełka patrząc przez but dziurawy. Szyderstwo zawstydza młodych i poprawia. Wariat ów więcej dokazał niż zdrowy rozum”.

Wychodząc z teatru słyszałam rozmawiającego jednego pana, który miał na sobie wstęgę, z jakimś człowiekiem, który nie miał wstęgi i nie był tak dobrze ubrany: „Symfonia pierwsza była bardzo piękna. Machali smyczkami, ledwie ich

dojrzeć można było. Muzyka huczna zawsze jest dobra. Ach! Widziałem takie opery, na które konie wchodzą, bardzo je lubię i chciałbym, aby je zawsze grano, kocham się w koniach, mocno mnie to bawi, gdy na nie patrzę [...]. Szkoda, że na ten teatr nie wchodzą konie. Tu tylko pokazują piekło, umarłych, ich wieczerzę, posągi gadające. Czemu nie grać Aleksandra Wielkiego w szklanej kuli spuszczonego się do morza albo jak na swoim Bucefalu ścigając Persy nie oparł się aż na szablę polskiej, za Przemysława Pierwszego naszego księcia” – „Pan – odpowiedział ten, co nie miał wstęgi na sobie – umie doskonale starożytne obce i domowe dzieje. Ja też także znam się na koniach; kto się zna na tym, ma wielu rzeczy wiadomość”⁹.

Nie ulega wątpliwości, iż w wymiarze publicznym teatr, zarówno dramat, jak i opera, był w okresie stanisławowskim czymś nowym. Dotyczy to zwłaszcza opery *seria*. Ostatni raz warszawska publiczność, praktycznie ograniczona do elit społecznych, mogła oglądać ten gatunek w czasach saskich. Toteż kiedy trupa włoska wystawiła w 1776 r. kilka oper *seria*¹⁰, podbiły one serca słuchaczy, a trupie teatralnej przyniosły ogromne zyski. Na ten fakt zwrócił uwagę Wojciech Bogusławski:

Trudno jest opisać, trudniej jeszcze uwierzyć, chyba tym którzy to pamiętają; z jakim uniesieniem przyjętym został ten nieznamy rodzaj śpiewania. Powszechny wówczas zapal Publiczności, nieledwo by porównać można z owym nadludzkiem prawie uwielbieniem z jakimś niegdyś Grecja dla zapaśników olimpijskich widowisk stawiała posągi ku nieśmiertelnej ich sławie! W trójnasób pomnożona opłata na wszystkie miejsca, nie wstrzymała ciekawych. Opery *Didone*, *Demofontes*, *Eurydyka*, lubo na szczupłej scenie, okazały jednak i bardzo kosztownie wystawiane, nie tylko wracały Przedsiębiorcom poniesione wydatki, ale nadto stały się niejako złotociągiem, wlewającym bogactwa całej Publiczności do ich kieszeni¹¹.

Jednak wszystko ma swój kres, niebawem ten operowy gatunek zaczynał „jednostajnością swoją powszechnieć”¹².

Twórca Teatru Narodowego, Stanisław August Poniatowski, cały ciężar moralnej i etycznej reformy państwa opierał na kształceniu światłych obywateli i propagowaniu nowoczesnych prądów światopoglądowych. Temu miały służyć Szkoła

⁹ Fragment powieści Michała Krajewskiego, *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przy-padki swoje opisująca*; tekst wg wyd. Warszawa 1784, s. 98–101. Cyt. za: *Teatr Narodowy 1765–1794...*, s. 412–413.

¹⁰ *Il Demofonte* (Pietro Metastasio, Giovanni Paisiello), *Didone abbandonata* (Metastasio, Pasquale Anfossi), *Il geloso in cemento* (Giovanni Bertati, Anfossi), *Orfeo ed Euridice* (Ranieri de Calzabigi, Gluck), A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s. 123.

¹¹ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965, s. 11.

¹² *Ibidem*, s. 14.

Rycerska, czasopismo „Monitor” i scena teatralna¹³. Ta ostatnia, żeby osiągnąć zamierzony cel, musiała być sceną polską. „Pamiętać proszę – pisał Adam Kazimierz Czartoryski – że ja w krajowym tylko widowisku istotną upatruję korzyść, w innym sposób szczególnie spędzania godzin przyjemnych”¹⁴. Trudno przesądzić, czy pisząc o „widowiskach krajowych”, autor miał na myśli jedynie dramat, czy także dramat muzyczny. Wiadomo, iż wedle wyobrażeń większości klasyków tak szlachetne i odpowiedzialne zadanie, jakim był proces wychowawczy narodu, trudno było powierzyć operze. Składało się na to wiele przyczyn. Po pierwsze, gatunek ten, w ich mniemaniu, uchodził za pośledni w stosunku do dramatu mówionego¹⁵. Po drugie, scena narodowa, u swoich początków, cierpiała na niedostatek zawodowych aktorów, nie mówiąc o wyszkolonych śpiewakach. Po trzecie, o ile dramat miał jakąkolwiek tradycję w teatrze staropolskim, o tyle rodzimego dramatu muzycznego nie było. Co więcej, wśród miłośników sceny operowej panowało przekonanie, że dzieła operowe mogą być wykonywane tylko w języku włoskim lub francuskim, a już broń Boże nie należy spolszczać oper włoskich. Przypomnę tylko, iż opera jako gatunek teatralny budziła zainteresowanie nie tyle ze względu na treść i zawarte w niej przesłanie, ile z powodu muzyki, śpiewu i efektów specjalnych. Widowiska tego typu nie mieściły się w kanonie moralno-edukacyjnym teatru, były natomiast niezbędne, jeśli Warszawa miała dorównać, jako znaczący ośrodek kulturalny, innym stolicom europejskim. Zadania wychowawcze miała realizować scena narodowa, złożona z rodzimych artystów, skupiona na dramacie. W celach prestiżowych należało sprowadzić zespoły włoskie i francuskie zdolne wystawić opery seria i lekkie opery komiczne.

Należy jednak zaznaczyć, iż nie tylko wśród zwolenników opery znajdowali się przeciwnicy języka polskiego. Byli i tacy, którzy preferowali dramaty grane w języku francuskim, niechętnie uczęszczając na spektakle polskie. Zwraca na to uwagę fragment komedii Czartoryskiego *Kawa*:

Trzapałkowska

Nie spieszmy się, bo jeszcze samą komedią zastaniemy; okrutnie długa. *Bliźnięta* grają po polsku, te, co to z francuskiego tłumaczone. Strasznie tę komedią lubie w tym języku, a drzymię na niej, kiedy po polsku.

[...]

¹³ O oświeceniowej wizji rodzimego teatru *vide*: G. Markiewicz, *Opera w Polsce...*, s. 38–45.

¹⁴ A.K. Czartoryski, *Przedmowa do komedii „Kawa”*, Warszawa 1779, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. 1, *Źródła i materiały*, Warszawa 1979, s. 162. Kwestię oświeceniowych poglądów na wychowawczą rolę teatru sygnalizowałem. G. Markiewicz, *Opera w Polsce...*, s. 149–152.

¹⁵ Szerzej *vide*: G. Markiewicz, *Opera w Polsce...*, s. 47–74.

Dorant

Pani choć polszczyzną gardzi, a podobno nietęga po francusku¹⁶.

W podobnym tonie odniósł się do problemu Ignacy Krasicki:

Przystojniacki

Szkoda talent zakopywać, pisz waćpan komedie.

Wiatrakowski

Polskie komedie?

Spokojski

Alboż to nie może być komedia dobra po polsku?

Wiatrakowski

Kasza, nie komedia, mości panie! Nasz język do tego się nie urodził.

Spokojski

Mnie się zdaje, że te rzeczy nie zawisły od języka, ale od pisarza¹⁷.

Sarkastyczny ton, w jakim obaj poeci podeszli do problemu, zdaje się sugerować, iż zamiłowanie niektórych Polaków do języka Moliera traktowali oni jako wyraz snobizmu.

Wiadomo, że Stanisław August cenił sobie teatr operowy, zwłaszcza operę włoską¹⁸. Z rezerwą podchodził do wystawiania dzieł operowych w języku polskim, głównie – jak się wydaje ze względu na krytyczną ocenę możliwości wokalnych polskich artystów, a być może z powodu panującego powszechnie przesądu, „ubliżającemu” – jak to określił Bogusławski – „Polakowi zdolności do oper”¹⁹. Był natomiast król zdecydowanym sceptykiem w kwestii tłumaczenia obcych dzieł operowych na język polski. Gdy Bogusławski podjął decyzję wystawienia opery *La frascatana* po polsku, wzbudziła ona w „sercu Monarchy niespokojność”²⁰. Gene-

¹⁶ Fragment komedii Adama Kazimierza Czartoryskiego, *Kawa*. Pierwodruk Warszawa 1779, s. 71–74. Podaję za: *Teatr Narodowy 1765–1794...*, s. 378–379.

¹⁷ Fragment komedii Ignacego Krasickiego *Krosienka* (a. II, sc. 8), tekst wg wyd.: *Komedie*, s. 177. Podaję za: *Teatr Narodowy 1765–1794...*, s. 380.

¹⁸ Szerzej o doświadczeniach muzycznych Stanisława Augusta Poniatowskiego *vide*: G. Markiewicz, *Opera w Polsce...*, s. 152–157.

¹⁹ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 18.

²⁰ *Ibidem*, s. 32.

ralnie rzecz biorąc, król wolał, aby wykonywanie oper powierzyć zagranicznym kompaniom²¹.

Całkowicie odmienne stanowisko w tym względzie zajmował Wojciech Bogusławski kierujący, w interesującym nas okresie, trzykrotnie Teatrem Narodowym. „Ojciec” teatru polskiego był nie tylko miłośnikiem sztuki operowej, ale także jej wytrawnym znawcą. Orientował się w ówczesnych operowych trendach, czemu niejednokrotnie dawał wyraz w swojej publicystyce²². W przeciwieństwie do Stanisława Augusta, który „chciał słuchać oper po włosku”, Bogusławski „chciał oprzeć byt Teatru Narodowego na operze”²³ śpiewanej w języku polskim. I nie chodziło mu tylko o tłumaczenie oper obcych, co sam czynił. Jednak przywiązywał wielką wagę do oper polskich komponowanych przez kompozytorów niekoniecznie polskiego pochodzenia, ale osiadłych w Polsce, takich jak: niemiecki muzyk Jan Dawid Holland, polski kompozytor słowackiego pochodzenia Maciej Kamiński, czeski kompozytor działający w Polsce Jan Stefani, polski kompozytor pochodzenia niemieckiego Józef Elsner. Jak widać, pierwsze opery polskie komponowali cudzoziemcy. Za tym zamiarem Bogusławskiego przemawiały względy komercyjne²⁴ oraz osobiste fascynacje teatrem operowym zarówno pod względem artystycznym, jak i estetycznym. Niestety, jeśli pominąć nieliczne dzieła powstające w ośrodkach magnackich, typu Słonim, to rodzimego wzorca w tym względzie nie było. Pozostawał zatem dominujący w Europie wzorzec włoski lub francuski.

„W tak krótkim przeciągu czasu i mało sprzyjających operze okolicznościach – pisał w 1822 r. Karol Kurpiński – przecież dają się widzieć w niej rysy, oddzielając ją od oper cudzych, według natury własnego języka”²⁵. Elżbieta Nowicka, komentując tę wypowiedź Kurpińskiego, zauważa, iż „Znacznie ważniejsze jest jednak to, że czołowy w tym okresie kompozytor oper ocenia ich oryginalność i odrębność w stosunku do dzieł obcych ze względu na ich ukształtowanie w rodzimym języku”²⁶. Jeśli chodzi o wyobrażenia, poglądy i teorie na temat opery w Polsce na początku XIX w., to warty jest uwagi artykuł wspomnianej Elżbiety Nowickiej²⁷.

Kilkanaście lat później Józef Elsner starał się przeciąć wszelkie wątpliwości, pisząc: „Jest to także bezprzykładny przesąd mniemać, że język polski niedogodny

²¹ Afisze Teatru Narodowego, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*

²² Więcej na ten temat *vide*: K. Lisiecka, *Wojciech Bogusławski i teatr operowy*, [w:] *Wojciech Bogusławski in memoriam*, red. M. Bajer, D. Kamińska, Gołęczewo 2007.

²³ Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 132.

²⁴ „W powszechnym zamiłowaniu śpiewu, muzyki i tańca, Scena Narodowa samej poświęcona komedii coraz słabsze wystawiała powaby” – W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego...*, s. 12.

²⁵ Cyt. za: E. Nowicka, *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, [w:] *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004, s. 95.

²⁶ *Ibidem*, s. 95.

²⁷ *Ibidem*, s. 85–107.

jest do śpiewu z powodu wielu spółgłosek do składu należących. Trzeba słyszeć mowę ukształconych Polaków, przekonać się jak pięknie ich język brzmi w ustach śpiewaczki, aby pozbyć się mylnej owej opinii”²⁸.

Pierwsze udokumentowane wykonania dzieł operowych w języku polskim pojawiają się w drugiej połowie XVIII w. Z pewnością można je było usłyszeć na scenach teatralnych dworów magnackich, takich jak dwór Czartoryskich w Puławach, Ogińskich w Słonimiu, Radziwiłłów w Nieświeżu, Branickich w Białymstoku. Prezentacje te miały wyłącznie charakter okolicznościowy. W 1771 r. na scenie słonimskiej, z okazji karnawału, wystawiono operę *Filozof zmieniony*, prawdopodobnie autorstwa Ogińskiego. We wstępie do libretta zawarta została pochwała roli i funkcji opery śpiewanej po polsku. „Maksym fundamentalnych zbiorów w sobie zawiera / Prawidła obyczaju dobrego otwiera / Gani występek, cnotę gruntowną zaleca / Obrzydza zły obyczaj, chęć dobrego wzniesia / Opera polska”²⁹.

Książę Adam Kazimierz Czartoryski był zwolennikiem tłumaczenia obcych dzieł dramatycznych na język polski i, jak to określał, „przestosowaniem” ich na grunt rodzimy. W *Przedmowie* do komedii *Panna na wydaniu* czytamy:

Nie radziłbym tym, którzy pisania dla teatru będą w sobie czuli skłonność i talent, żeby cudzoziemskie dzieła dramatyczne całkowicie tłumaczyli, bo obce charaktery wielości nie będąc znajome dla niej smaczne być nie mogą; wolałbym, żeby plantę³⁰ zatrzymawszy, może i intrygę wyprowadzili jak jedną, tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje³¹.

Dobrochna Ratajczakowa w zamieszczonej w Internecie *Encyklopedii Teatru Polskiego* wyjaśnia:

Przestosowanie. Adaptacja obcej komedii do kontekstu polskiego; swobodny przekład tekstu z dostosowaniem obcych wzorów do problematyki i realiów krajowych. Termin pochodzący z XVIII-wiecznej teorii dramatu, stworzonej przez księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego i wyłożonej przez niego w przedmowie do już napisanej w ten sposób komedii *Panna na wydaniu* (1771, wg Davida Garricka). Książę Czartoryski proponował narodową adaptację gruntowną, pełniącą w repertuarze funkcję pierwowzoru. W sytuacji powoływanego do życia od

²⁸ *Korespondencja z Warszawy* zamieszczona w „Lipskiej Powszechnej Gazecie Muzycznej” w 1834 r. (autorem był prawdopodobnie Józef Elsner). Podają za: *Kronika opery*, Warszawa 1993, s. 92.

²⁹ *Do Autora*, [w:] *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Teatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Wilno 1771, s. 2.

³⁰ Według *Słownika języka polskiego* S. Lindego *planta* oznacza plan, układ tego, co się ma zrobić. M.S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 4, Lwów 1858, s. 140.

³¹ A.K. Czartoryski, *Panna na wydaniu*, Warszawa 1771, s. 64.

podstaw polskiego teatru publicznego p. było wyrazem racjonalnego pragmatyzmu i skrajnego utylitaryzmu – jako popularny repertuarowy ratunek dla nowej instytucji. P. nie obejmowało tragedii ze względu na jej historyczny charakter. Zarówno sam termin, jak i związana z nim praktyka teatralno-literacka miały dosyć szeroki zakres. Z jednej bowiem strony p. projektowało swobodny (wolny) przekład obcego oryginału, dostosowany do warunków polskich przez pozornie prostą zmianę imion postaci, nazw miejscowości, realiów kulturowych i obyczajowych, z drugiej natomiast stwarzało możliwość pełnej asymilacji oryginału. Pomiędzy tymi biegunami mieściły się jeszcze warianty obu typów, np. upiększenie, aktualizacja, lokalizacja, imitacja, naśladowanie czy tłumaczenie w sposobie naśladowczym. Granice między nimi oraz między p. a tłumaczeniem były dość płynne. We wszystkich jednak przypadkach nawet nieduże zmiany pociągały za sobą przekształcenie dramaturgii utworu, modyfikację prezentowanych zachowań i mentalności bohaterów, ich sposobu bycia, motywacji działań i wyborów oraz całej ideowej wymowy dzieła³².

Kłopot w tym, iż w przypadku opery, tak jak we wspomnianej powyżej tragedii, takie „przestosowanie” nie zawsze było możliwe, zwłaszcza wobec opery *seria*, czego przykładem *Tarare* (libretto Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, muzyka Antonio Salieri, 1787) przetłumaczony przez Wojciecha Bogusławskiego i wystawiony w Warszawie w 1793 r. pod tytułem *Axur, król Ormus*³³. Jednak wobec lekkich oper komicznych zabieg ten można było z powodzeniem stosować, czego przykładem francuska opera *Le Tonnelier* (libretto Nicolas Médart Audinot, François Antoine Quétant, muzyka François-Joseph Gossec, 1765). Operę tę przetłumaczył i „przestosował” Jan Baudouin, umieszczając akcję na Warszawskim Grzybowie, zachowując jednak muzykę francuską. Operę tę pod tytułem *Bednarz* wystawiono w Teatrze Narodowym w 1779 r.

Muzykolog Alina Żórawska-Witkowska zaznacza, iż „należy wyraźnie podkreślić, że mianem «opera polska» określano wówczas wszystkie utwory prezentowane w języku narodowym, niezależnie od tego, czy były one tłumaczeniami dzieł włoskich, czy też francuskich lub niemieckich. Natomiast utwory skomponowane w kraju do oryginalnych librett polskich wyróżniano terminem «oryginalna opera polska»”³⁴.

³² D. Ratajczakowa, *Przestosowanie*, [w:] *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/135/przestosowanie> (dostęp: 24.08.2022).

³³ *Tarare* (Beaumarchais, Salieri) wystawiony został w Paryżu w 1787 r. W 1788 r. ta sama opera do libretta Lorenzo da Ponte została wystawiona w Wiedniu pod tytułem *Axur, re d'Ormus*.

³⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku. Od dworskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego (organizacja i repertuar)*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stępczewski, J. Tatarska, Poznań 2000, s. 19.

W świadomości powszechnej istnieje przekonanie, iż pierwszą operą polską („oryginalną operą polską”) jest *Nędza uszczęśliwiona* wystawiona w 1778 r. Nic dziwnego, skoro taki pogląd podtrzymywała nawet ogólnodostępna fachowa literatura przedmiotu. W *Encyklopedii muzyki* wydanej przez Wydawnictwo Naukowe PWN czytamy: „Pierwsze opery oparte na tekście pol. powstały za czasów Stanisława Augusta, w związku z powstaniem sceny nar. w Warszawie. Miały one charakter wodewilowy, nazywano je komediooperami. Pierwszym tego rodzaju utworem była *Nędza uszczęśliwiona* M. Kamińskiego”³⁵. Trudno uwierzyć, iż redaktorzy *Encyklopedii* nie wiedzieli o „oryginalnych operach polskich” wystawianych w Słoniemiu, jak choćby przywołany wcześniej *Filozof zmieniony*. Od stosunkowo niedawna upowszechniona została wiadomość, że najstarszą zachowaną oryginalną operą polską jest jednoaktowa opera komiczna o tematyce łowieckiej, anonimowa, której rękopis przetrwał bez strony tytułowej *Heca albo polowanie na zającą*³⁶. Na podstawie libretta i zapisu nutowego datowana jest na przełom XVII/XVIII w. Biorąc jednak pod uwagę fakt, iż przedstawienia na dworach magnackich miały charakter okolicznościowy i grywane były często przez amatorów, to bez wątpienia *Nędza uszczęśliwiona* była pierwszą oryginalną operą polską, wystawioną na scenie publicznej, narodowej i wykonaną przez zawodowych artystów.

BIBLIOGRAFIA (REFERENCES)

- Afisz Teatru Narodowego, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. 1, *Źródła i materiały*, Lwów 1925.
- Bernacki L. *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. 1, *Źródła i materiały*, Warszawa 1979.
- Bogusławski W., *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965.
- Czartoryski A.K., *Panna na wydaniu*, Warszawa 1771.
- Czartoryski A.K., *Przedmowa do komedii „Kawa”*, Warszawa 1779, [w:] L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta. Z 68 podobiznami*, t. 1, *Źródła i materiały*, Warszawa 1979.
- Duklan Ochocki J., *Pamiętniki*, t. 3, Wilno 1857.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.
- Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonińskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Wilno 1771.

³⁵ *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 638.

³⁶ Prof. Jerzy Gołosa nadał jej tytuł *Heca albo polowanie na zającą: krotchwilna myśliwska w jednym akcie*.

- Korespondencja z Warszawy zamieszczona w „Lipskiej Powszechnej Gazecie Muzycznej” w 1834 r.*, [w:] *Kronika opery*, Warszawa 1993.
- Krajewski M., *Podolanka wychowana w stanie natury, życie i przypadki swoje opisująca*, Warszawa 1784.
- Krasicki I., *Krosienka*, ok. 1779.
- Kronika opery*, Warszawa 1993.
- Linde M.S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 4, Lwów 1858.
- Lisiecka K., *Wojciech Bogusławski i teatr operowy*, [w:] *Wojciech Bogusławski in memoriam*, red. M. Bajer, D. Kamińska, Gołęczewo 2007.
- Markiewicz G., *Opera w Polsce w latach 1635–1795*, Łódź 2019.
- Nowicka E., *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, [w:] *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Teatr Narodowy 1765–1794*, red. J. Kott, Warszawa 1967.
- Till N., *The operatic event: opera houses and opera audiences*, [w:] *The Cambridge to Opera Studies*, ed. N. Till, Cambridge 2012.
- Tuszyńska A., *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765–1939*, Lublin 2002.
- Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.
- Żórawska-Witkowska A., *Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku. Od dworskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego (organizacja i repertuar)*, [w:] *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. M. Jabłoński, J. Stępczewski, J. Tatarska, Poznań 2000.

NOTKA O AUTORZE (ABOUT THE AUTHOR)

Dr hab. Grzegorz Markiewicz – prof. uczelni, pracownik Katedry Historii Polski XIX w. na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego.

Zainteresowania naukowe: historia idei i świadomości społecznej, dzieje pozytywizmu warszawskiego, opera w Polsce.



e-mail: grzegorz.markiewicz@uni.lodz.pl