

Grzegorz Markiewicz

# Opera

Opera w Polsce  
w latach 1635–1795



**Opera w Polsce**  
w latach 1635–1795



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Grzegorz Markiewicz

# Opera

Opera w Polsce  
w latach 1635–1795

Grzegorz Markiewicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny  
Katedra Historii Polski XIX wieku, 90-219 Łódź, ul. A. Kamińskiego 27a

RECENZENT  
*Krzysztof Kurek*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Iwona Gos*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE  
*Bogusław Pielat*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Munda – Maciej Torz*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Leonora Gralka*

PROJEKT OKŁADKI  
*Katarzyna Turkowska*

Rysunek wykorzystany na okładce: Teatr Narodowy na Placu Krasińskich  
w Warszawie, autorstwa Zygmunta Vogla

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatr\\_Narodowy\\_na\\_Placu\\_Krasińskich\\_w\\_Warszawie\\_Zygmunt\\_Vogel.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatr_Narodowy_na_Placu_Krasińskich_w_Warszawie_Zygmunt_Vogel.jpg)

© Copyright by Grzegorz Markiewicz, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09218.19.0.M

Ark. wyd. 10,4; ark. druk. 13,875

ISBN 978-83-8142-657-2

e-ISBN 978-83-8142-658-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	7
<b>I. Oświeceniowa ocena i wizja rodzimego teatru.....</b>	<b>21</b>
1. Premiera <i>Natrętów</i> Józefa Bielawskiego – kulturalne, towarzyskie i polityczne okoliczności powstania polskiej sceny narodowej .....	21
2. Oświeceniowa interpretacja dziejów rodzimego dramatu i teatru.....	30
3. Oświeceniowa wizja rodzimego teatru.....	38
<b>II. Teoretyczne oczekiwania wobec sztuki operowej czasów nowożytnych a praktyka .....</b>	<b>47</b>
1. Opera jako rodzaj sztuki.....	47
2. Teoretyczne oczekiwania wobec teatru operowego ....	59
3. Opera jako widowisko .....	64
4. Opera podbija Europę.....	68
<b>III. Opera na dworze królewskim w Rzeczypospolitej Obojga Narodów .....</b>	<b>75</b>
1. Początki opery w Polsce i działalność władysławowskiego teatru operowego.....	75
2. <i>Inter arma silent Musae</i> . Teatr operowy w odwrocie ....	103
3. Przemiany w sztuce operowej w drugiej połowie XVII wieku.....	108
4. Renesans teatru operowego w epoce saskiej.....	112
<b>IV. Opery wystawiane przez zespoły cudzoziemskie na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795 .....</b>	<b>139</b>
1. Zmierzch teatru dworskiego. Scena publiczna przejmuje inicjatywę .....	139

2. Życie teatralne Warszawy w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego .....	143
3. Wychowawcza rola teatru a sztuka operowa .....	149
4. Doświadczenia muzyczne Stanisława Augusta Poniatowskiego .....	152
5. Występy zespołów francuskich w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej (1765–1767) .....	158
6. Występy opery włoskiej w pierwszym okresie istnienia sceny narodowej (1765–1767) .....	164
7. Występy zespołów niemieckich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795 .....	168
8. Występy zespołów francuskich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795 .....	171
9. Występy zespołów włoskich na scenie Teatru Narodowego w latach 1774–1795 .....	174
10. Gwiazdy operowe na scenie Teatru Narodowego .....	181
11. Charakterystyka dzieł operowych wystawianych na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795 .....	184
12. U progu polskiej sceny operowej .....	188
Zakończenie .....	193
Bibliografia .....	197
Indeks osobowy .....	209
Spis ilustracji .....	221

## WSTĘP

Nie należy do zadania naszego opisywanie faktów muzycznych, które dokonywały się wprawdzie na terytorium Polski, ale nie pochodziły z ducha muzyków polskich, chociaż niewątpliwie miały wpływ, nawet przemożny, na dalszy rozwój kultury muzycznej narodu

– pisał w najważniejszej dla okresu II Rzeczypospolitej syntezie dziejów Polski wybitny polski historyk muzyki Zdzisław Jachimecki<sup>1</sup>. Do takich faktów muzycznych profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego zaliczył „przede wszystkim historię opery warszawskiej za czasów saskich i pierwszych lat Stanisława Augusta Poniatowskiego”. Jak twierdził uczony,

historię tę wypełniają włoskie nazwiska autorów librett, kompozytorów i wykonawców. Polscy byli tylko – i to w części – słuchacze tych przedstawień, ale nawet i ich musiała nudzić niekiedy monotonna repertuaru opery królewskiej<sup>2</sup>.

Za epokową datę w historii opery polskiej uznał Jachimecki rok 1778, kiedy to wystawiona została *Nędza uszczęśliwiona* – muzykę do niej napisał Maciej Kamieński, którego autor nazwał „Ojcem opery polskiej”, zaznaczając przy tym, że nie był on Polakiem<sup>3</sup>.

Przemilczenie przez Jachimeckiego, w przywołanym przeze mnie tekście poświęconym muzyce polskiej w okresie XVI–XVIII w., dokonania sceny operowej na ziemiach polskich, wynikało z charakteru dzieła, jakim była synteza dziejów Polski i jej fragment dotyczący

---

<sup>1</sup> Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1572–1795*, [w:] *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. II, Warszawa 1927, s. 553.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże.



muzyki polskiej tego czasu. Sam autor, który rozprawę habilitacyjną *Wpływy włoskie w muzyce polskiej od roku 1540 do 1640*<sup>4</sup>, napisał pod kierunkiem Guido Adlera, austriackiego muzykologa i kompozytora, profesora Uniwersytetu Karola Ferdynanda w Pradze i Uniwersytetu Wiedeńskiego, był świadom, że tradycja życia operowego w Polsce sięga pierwszej połowy wieku XVII. Co więcej, wyraźnie zaznaczył, iż „początek i rozkwit opery polskiej przypada na lata panowania Władysława IV”<sup>5</sup>. Przywołał przy tym 11 oper Virgilio Puccitellego i Marco Scacchiego wystawianych na dworze królewskim w Warszawie. Dodał jednak, trzymając się ram merytorycznych artykułu, że

jedynie dotąd realnie zachowanym zabytkiem, pozostającym w związku z operą polską w jej początkach, jest tłumaczenie libretta włoskiej opery *La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* Ferdynanda Saracinelliego, dokonane przez Stanisława Serafina Jagodyńskiego<sup>6</sup>.

W przytoczonych powyżej konstatacjach Jachimeckiego widać niespójność w podejściu do kategorii, którą określał mianem opery polskiej. Za takie dzieło autor gotów był uznać utwór pochodzący z „ducha muzyków polskich”. Nie przeszkadzało mu to datować „początek i rozkwit opery polskiej” na okres panowania Władysława IV Wazy, kiedy to, jak sam podkreślił, wystawiano opery włoskie, a jedynym zachowanym dowodem mającym atrybut polskości, jest polskie tłumaczenie libretta jednej z nich. Chciałbym przy okazji zaznaczyć, że ustalenie „narodowości” dzieła operowego niejednokrotnie jest zabiegiem nietrywialnym lub wręcz niemożliwym. Kryterium pochodzenia narodowego twórcy opery może być bowiem wielce zawodne. Po pierwsze, poczucie świadomości narodowej wśród mieszkańców Półwyspu Apenińskiego czy też geograficznego obszaru dzisiejszych Niemiec, pojawia się dopiero w epoce napoleońskiej. Toteż klasyfikacja zjawisk kulturowych jako włoskie lub niemieckie jest, dla okresu poprzedzającego wiek XIX, zabiegiem często umownym. Po drugie, większość

---

<sup>4</sup> Z. Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. 1, 1540–1640, Kraków 1911.

<sup>5</sup> Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku...*, s. 551.

<sup>6</sup> Tamże.

dzieł operowych ma co najmniej dwóch autorów. Jeśli kompozytor i librecista są jednej narodowości, to przypisanie dzieła do określonego kręgu kulturowego nie stanowi problemu. Gorzej, gdy autorzy są różnej narodowości, jak w przypadku dzieł operowych komponowanych przez Wolfganga Amadeusza Mozarta, do których libretta tworzyli Włosi, w tym takie tuzy dramaturgii operowej, jak Pietro Metastasio i Lorenzo Da Ponte. I nawet jeśli pominiemy spór o to, czy Mozart był kompozytorem austriackim czy niemieckim, to nadal będziemy mieli dylemat, czy *Così fan tutte* lub *Don Giovanni* to opery niemieckie (austriackie), czy włoskie. Dylematu „narodowości opery” nie rozwiąże również kryterium narodowości kompozytora. Georg Friedrich Händel, niemiecki kompozytor okresu późnego baroku, był głównym kompozytorem londyńskiej Royal Academy of Music. Jego główne dzieła operowe powstały w Wielkiej Brytanii i przez mieszkańców Wysp Brytyjskich jest traktowany jako kompozytor narodowy na równi z Henry Purcellem, twórcą narodowej opery angielskiej *Dydona i Eneasz*. Giovanni Battista Lully pochodził z Włoch, ale do historii przeszedł jako Jean-Baptiste Lully, twórca francuskiej opery narodowej. Opery tworzone w drugiej połowie wieku XVIII przez czeskiego kompozytora Josefa Myslivečka, zwanego we Włoszech Boskim Czechem (*divino Boemo*), należą do włoskiego kręgu kulturowego<sup>7</sup>. To samo można powiedzieć o dziełach operowych tworzonych w wieku XIX przez polskiego kompozytora Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego księcia de Monterotondo herbu Ciołek<sup>8</sup>.

Warto podkreślić, że w pierwszych wiekach istnienia opery, dzieło operowe kojarzono przede wszystkim z poetą, a nie z kompozytorem. Na afiszach Teatru Narodowego podkreślano język, w jakim napisano libretto. Afisz z 1783 r. informował: *Don Juan albo ukarany libertyn. Opera we trzech aktach, z włoskiego tłumaczona*. Jeśli libretto zostało napisane w języku polskim, dzieło określano mianem opery oryginalnej.

---

<sup>7</sup> W jednej z monografii poświęconej operze czeskiej, Mysliveček jest wzmiankowany zaledwie dwa razy – J. Tyrrell, *Czech opera*, Cambridge 1988, s. 15, 60.

<sup>8</sup> Patrz R. Golianek, *Opery Michała Józefa Ksawerego Poniatowskiego*, Toruń 2012.

Ludwik Adam Dmuszewski informował, że w 1779 r. na scenie Teatru Narodowego wystawiano „sztuki nowe. [...]”, opera z włoskiego tłum. *Dla miłości zmyślane szaleństwo*, tudzież opera oryginalna, z muzyką Kamińskiego, *Prostota cnotliwa*<sup>9</sup>. Dla przeciętnego widza nazwa opera włoska, francuska, niemiecka czy polska oznaczała po prostu *język*, w jakim dzieło operowe było prezentowane na scenie. Jak słusznie zauważył Piotr Kamiński

W wiekach XVII i XVIII opera była gatunkiem uniwersalnym: z wyjątkiem Francji, która już wówczas kultywowała swoją „specyfikę” (dzięki twórczości sfrancuziałego Włocha...) <sup>10</sup>, wszędzie była taka sama i wszędzie była włoska. W wieku XIX owa „synteza sztuk” stała się kuźnicą tożsamości ludów spragnionych państwa narodowego (Włochy, Niemcy), niepodległości (Czechy, Polska czy nawet... Norwegia) lub po prostu przejrzystych dziejów i czytelnego zbiorowego losu (Rosja)<sup>11</sup>.

Jedno jest pewne. W swojej genezie opera była produktem włoskim tak pod względem pomysłu, twórców muzyki, jak i akcji dramatycznej oraz języka. Niebawem jednak przybrała różnorodne formy zarówno w samych Włoszech, jak i poza Alpami. Mówiąc najogólniej, w wiekach XVII–XVIII różnice w podejściu do relacji między muzyką a akcją dramatyczną, stopień wykorzystywania chórów i układów tanecznych oraz rozbieżności estetyczne czy tematyczne sprawiły, że zaczęto wyróżniać gatunki operowe, które miały swoje korzenie w określonym obszarze kulturowym i z nim były kojarzone, np. włoska *opera seria* i *opera buffa*, francuska *opéra-ballet* i *opéra comique*, angielska maska i opera balladowa, niemiecki *singspiel*. Nie zmienia to faktu, iż przypisanie utworu operowego do określonego gatunku też może stanowić problem. Mozart w manuskrypcie *Don Giovanni* określił to dzieło jako *opera buffa*, na niemieckich zaś afiszach z epoki figuruje ono jako *singspiel*. Rozróżnienia gatunkowe pozostawmy spe-

---

<sup>9</sup> L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką Teatru Polskiego*, Łódź 1991, s. 6. Chodzi oczywiście o Macieja Kamińskiego.

<sup>10</sup> Chodzi o wspomnianego powyżej Giovanniego Battistę Lulliego, który do historii muzyki przeszedł jako Jean-Baptiste Lully.

<sup>11</sup> P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. I, Kraków 2008, s. 142.

cialistom<sup>12</sup>, dla zwykłego odbiorcy opery poszukiwanie owych różnic było dzieleniem włosa na czworo. To, co we Włoszech nazywano *opera buffa*, we Francji określano mianem *opéra comique*, w Niemczech *singspielem*, w Rzeczypospolitej zaś operą komiczną lub operetką.

Pierwsze udokumentowane wykonania dzieł operowych w języku polskim pojawiają się w drugiej połowie wieku XVIII. 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. Opery w języku polskim wystawiano m.in. w Słonimiu. Jedną z nich, *Filozof zmieniony*, prawdopodobnie autorstwa księcia Michała Kazimierza Ogińskiego, zaprezentowano na słonimskiej scenie w 1771 r. 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 występki, cnotę gruntowną zaleca / Obrzydza zły obyczaj, chęć dobrego wzniesia / Opera polska”<sup>13</sup>. Jednak wydarzenia takie jak w Słonimiu miały na ogół charakter okolicznościowy i obejmowały określone kręgi towarzysko-rodzinne, nie wymagały zatem stałych i profesjonalnych zespołów operowych.

Sytuacja uległa zmianie, gdy kierujący Teatrem Narodowym Wojciech Bogusławski postanowił włączyć dramat muzyczny na stałe do repertuaru sceny narodowej. Jak podkreśliła Anna Wypych-Gawrońska, „Bogusławski nie wyobrażał sobie teatru jedynie dramatycznego, rezygnującego z cieszącej się olbrzymią popularnością opery”<sup>14</sup>. Taka decyzja wymagała stworzenia stabilnego zespołu złożonego z zawodowych muzyków i profesjonalnych polskich śpiewaków. O tych ostatnich było szczególnie trudno, toteż polscy artyści w czasach początków Teatru Narodowego dopiero nabierali profesjonalnych szlifów na niwie

---

<sup>12</sup> Przemianom zachodzącym w operze komicznej w XVIII w. poświęciła pracę Hanna Wniszewska, *Dramma giocoso – między opera seria a opera buffa*, Toruń 2013.

<sup>13</sup> *Do Autora*, [w:] *Filozof Zmieniony: Opera w Muzyce Reprezentowana Na Zamkowym Theatrum Słonimskim Pod Czas Karnawału R. 1771*, Wilno 1771, s. 2.

<sup>14</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1, Częstochowa 2015, s. 16.

wokalnej. W Polsce, podobnie jak w innych krajach europejskich, przez długi czas nie funkcjonował model włoski, polegający na oddzieleniu teatru operowego od dramatycznego. Wszystkie formy działalności teatralnej były wspierane muzyką, a ci sami artyści wykonywali zarówno sztuki dramatyczne, jak i spektakle operowe<sup>15</sup>. Prezes Rządowej Dyrekcji Teatru Józef Lipiński, w mowie wygłoszonej w 1815 r. z okazji otwarcia Szkoły Dramatycznej podkreślał, że na scenie warszawskiej „toż samo grono aktorów od tragedii, komedii wyższej, oper wielkich, oper mniejszych, wodewilów, melodramatów, dramów i sztuk niższej komiczności wszystkie wystawia”<sup>16</sup>. Niemniej jednak pojawienie się teatru publicznego, posiadającego stałą siedzibę, aktorów zdolnych w miarę profesjonalnie zaśpiewać po polsku, i tym samym wystawiać dzieła, które na afiszach można było określić mianem opery polskiej, sprawiało, iż można było zacząć mówić o polskiej scenie operowej.

Decyzja, jaką podjął Bogusławski, wynikała z głębokiego przekonania, że dramat muzyczny będzie się cieszył zainteresowaniem wśród polskiej publiczności. W samej Warszawie grunt do przedstawień operowych był przygotowywany od 1635 r., kiedy to dzięki staraniom Władysława IV Wazy powstał dworski teatr operowy. Tym samym Warszawa była jednym z pierwszych miast europejskich położonych na północ od Alp, które posiadało stałą scenę operową. Co prawda z przerwami, jednak od czasów Władysława IV Wazy, poprzez panowanie Augusta II i Augusta III, po publiczną scenę teatralną powstałą w okresie rządów Stanisława Poniatowskiego, mieszkańcy Warszawy oraz rezydująca w mieście szlachta i magnateria mieli możliwość kontaktu z cudzoziemskimi, zawodowymi trupami operowymi. W latach sześćdziesiątych wieku XVIII ta forma sztuki dramatycznej nie była Polakom obca.

Otwarcie w 1765 r. sceny publicznej było odpowiedzią na wzrost zainteresowania teatrem. Jak zaznacza Wypych-Gawrońska, „przemiany kulturowe, społeczne i obyczajowe począwszy od drugiej połowy XVIII wieku powodowały ponadto, że muzyczna kultura wido-

---

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> *Mowa J. Lipińskiego na otwarcie Szkoły Dramatycznej Teatru Narodowego*, [w:] *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, opracował i wstępem opatrzył J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 571.

wisk przestała być domeną nielicznych grup społecznych<sup>17</sup>. Teatr dworski Władysława IV był teatrem elitarnym, o dość jednorodnej, jeśli chodzi o status społeczny, widowni. W czasach saskich wprowadzono dystrybucję kolorowych bilecików z numerem miejsca, chcąc w ten sposób kontrolować liczbę widzów oraz nie pozostawiać przypadkowi rozmieszczenia na widowni spektatorów wywodzących się z różnych warstw społecznych. August III dziwił się, że bywało, iż mimo darmowych spektakli widownia świeciła pustkami. Za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego coraz więcej było widzów gotowych zapłacić za bilet.

Od samego początku opera wywoływała emocje. W czasach saskich dochodziło do publicznych wystąpień odnoszących się do obyczajności poszczególnych zespołów przybywających do Warszawy. Za Stanisława Augusta toczyły się dyskusje na temat społecznej i politycznej roli teatru. Opera miała tę przewagę nad innymi formami teatralnymi, że muzyka niejednokrotnie rekompensowała, niezrozumiały dla wielu odbiorców język, w którym dzieło było wystawiane. W początkach działalności Teatru Narodowego włoskie spektakle operowe cieszyły się większym powodzeniem niż wystawiane przez złożony z Polaków zespół, zwany Aktorami Narodowymi Jego Królewskiej Mości, sztuki polskie.

Niniejsza praca jest opowieścią o operze w Polsce przed powstaniem polskiej sceny operowej. Obejmuje lata 1635–1795 i uwzględnia różne ówczesne formy sceniczno-muzyczne, które w potocznym rozumieniu można określić umownie ogólnym mianem opery. Swoją uwagę koncentruję wyłącznie na dziełach operowych wystawianych przez zespoły cudzoziemskie na dworze królewskim oraz na publicznej scenie narodowej utworzonej pod patronatem Stanisława Augusta Poniatowskiego. Początkowa cezura wiąże się ściśle z dziejami opery. W roku 1635 w Warszawie rozpoczęła działalność pierwsza w Polsce stała scena operowa. Cezurę końcową wyznaczają wydarzenia geopolityczne, które wpłynęły na kondycję polskiego teatru. W 1795 r. Rzeczpospolita zniknęła z mapy Europy. Rok wcześniej odbyła się w stolicy prapremiera *Krakowiaków i górali*, a kilka miesięcy po niej „ojciec teatru polskiego” Wojciech Bogusławski opuścił Warszawę.

---

<sup>17</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze...*, s. 8.

Przez te sto sześćdziesiąt lat operowe gusty Polaków kształtowały zespoły cudzoziemskie, przede wszystkim włoskie, ale także francuskie i niemieckie. Jedynie ostatnie dwie dekady tego okresu to czas, w którym na publicznej scenie teatralnej obok trup cudzoziemskich spektakle operowe zaczęli wystawiać, nabierający profesjonalnych szlifów, Aktorowie Narodowi Jego Królewskiej Mości, dając tym samym początek polskiej scenie operowej. Przez polską scenę operową rozumiem teatr publiczny, posiadający stałą siedzibę oraz profesjonalny zespół polskich śpiewaków. Praca, w określonym przez cezury chronologiczne okresie, poświęcona jest jedynie występom zespołów cudzoziemskich – zarówno tych, które poprzedzały powstanie polskiej sceny operowej, jak i tych, z którymi scena ta rywalizowała w swoich początkach, czyli w ostatnich dwóch dekadach omawianego okresu. Teatr operowy w wykonaniu artystów polskich pojawia się w niniejszej pracy jedynie sygnalnie, kiedy mowa o cudzoziemskich inspiracjach u progu polskiej sceny operowej kształtowanej przez Wojciecha Bogusławskiego. Trudno jest bowiem pisać o polskiej scenie operowej bez uwzględnienia obowiązującego w Europie XVII–XVIII w. kanonu sztuki operowej i sposobu jej inscenizacji, z jakimi publiczność polska miała okazję zetknąć się w latach ową polską scenę operową poprzedzających lub powstawaniu tej sceny towarzyszących. Do obecności operowych zespołów cudzoziemskich w Rzeczypospolitej w okresie staropolskim można odnieść twierdzenie Stanisława Windakiewicza, że są jednym z dowodów stałego współżycia Polski z kulturą Zachodu i w żaden sposób poza nawias badania naukowego usuwane być nie mogą<sup>18</sup>. Za najznamienszy przykład oddziaływania teatru europejskiego na świadomość mieszkańców Rzeczypospolitej uznał Windakiewicz stałą operę w Warszawie za panowania Władysława IV Wazy<sup>19</sup>.

Jeśli pominąć wydaną w połowie XIX w. pracę Maurycego Karasowskiego *Rys historyczny opery polskiej*<sup>20</sup>, to z przykrością należy

---

<sup>18</sup> S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 1.

<sup>19</sup> Tenże, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków 1902, s. 1.

<sup>20</sup> M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej. Poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.

stwierdzić, że w literaturze przedmiotu brakuje syntezy poświęconej dziejom polskiej sceny operowej. Jej historia przewija się w licznych syntezach, monografiach i artykułach dotyczących teatru polskiego lub życia muzycznego w Polsce<sup>21</sup>. Tymczasem teatr operowy, obok *komedii dell'arte*, należy do najważniejszych europejskich tradycji scenicznych, które przeniknęły do Polski. W przeciwieństwie do *komedii dell'arte*, która w wieku XVIII zaczęła tracić na znaczeniu, opera na stałe zadomowiła się na polskiej scenie. Od początku odgrywała bardzo ważną rolę zarówno estetyczną, jak i społeczną ze względu na swój uniwersalizm, swoją wielokulturowość i narodowość zarazem, a więc cechy, które w mniejszym stopniu występują w dramacie, jako rodzaju sztuki teatralnej. Teatr, obok literatury, szkoły, Kościoła i prasy, był instytucją polskiego życia narodowego. Jednak opera, jak mało która ze sztuk, łączyła wartości narodowe z uniwersalnymi, swojskość i cudzoziemszczyzną, patriotyzm i kosmopolityzm. Jednocześnie już od momentu utraty przez Rzeczpospolitą bytu państwowego rozpoczyna się dyskusja o muzyce narodowej i narodowej operze. Mianem tym w okresie zaborów określane były poszczególne dzieła od *Krakowiaków i górali* poczynając, na *Halce* kończąc. Jest jeszcze jedna właściwość zdecydowanie wyróżniająca operę od innych widowisk. Można ją określić współczesnym terminem superprodukcja. Tę cechę niepodzielnie zmonopolizowała opera do czasów, gdy swój wynalazek zaprezentowali światu bracia Lumière. Spektakl operowy wzbudzał zainteresowanie nie tylko ze względu na akcję dramatyczną, wzbogacaną oprawą muzyczną, ale także z uwagi na scenografię, rozwiązania techniczne i bogactwo kostiumów. Opera pobudzała wyobraźnię, „zapierała dech w piersiach”, pozwalała uciec od trosk dnia codziennego. Uniwersalizm i widowiskowość przesłania operowego sprawiała, że na widowni gromadzili się widzowie różnych narodowości.

Zważywszy na powyższe przesłanki, odważyłem się, jako historyk idei i świadomości społecznej, podjąć trud opracowania zarysu dziejów opery w Polsce od jej początków do 1918 r. Niniejsza praca

---

<sup>21</sup> Obszerną monografię poświęconą polskiej nauce o teatrze napisał Milan Dariusz Lesiak, *Polska nauka o teatrze w latach 1945–1975*, Wrocław 2008.



jest pierwszą z planowanej edycji i w przeważającej mierze obejmuje okres, w którym opera była już w Polsce obecna, ale nie istniała jeszcze polska scena operowa. Należy zaznaczyć, że literatura przedmiotu przez długi czas niewiele uwagi poświęcała dziejom opery w Polsce w okresie poprzedzającym prapremierę *Nędzy uszczęśliwionej*.

Pierwszym historykiem teatru polskiego, który bardzo ogólnie i wybiórczo pisał o występach operowych zespołów cudzoziemskich w Warszawie, był Ludwik Adam Dmuszewski. W rozprawie *Krótką kroniką teatru polskiego*, publikowanej w latach 1814–1817 na łamach „Rocznika Teatru Narodowego Warszawskiego”<sup>22</sup>, Dmuszewski pominął teatr władysławowski, jednym zdaniem wspominał o operach włoskich wystawianych za czasów Augusta III, częścię natomiast, ale równie ogólnikowo, przywoływał występy zespołów włoskich w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego. Więcej uwagi trupom cudzoziemskim występującym na scenie Teatru Narodowego poświęcił Wojciech Bogusławski w wydanych w 1820 r. *Dziejach Teatru Narodowego*<sup>23</sup>. O występach zespołów włoskich za panowania Augusta III wzmiankował Karol Kurpiński<sup>24</sup>. O teatrze operowym za czasów Władysława IV i Augusta II nie wspominał również pianista, kompozytor i krytyk muzyczny Jan Kleczyński, przekonany, iż „opera była taką nowością dla publiczności, że za Augusta III dawane DARMO [podkr. – red.] przedstawienia nie mogłyścią słuchaczy”<sup>25</sup>. Na owo pominięcie nie zareagował Józef Brzozowski, który z pozycji czytelnika podjął dyskusję z artykułem Kleczyńskiego<sup>26</sup>. Na rolę teatru operowego za panowania Władysława IV zwrócił uwagę wspomniany już Stanisław Windakiewicz. Według tego badacza, aby dożyć do teatru

---

<sup>22</sup> L. A. Dmuszewski, *Krótką kroniką teatru polskiego...*

<sup>23</sup> W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego: na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965.

<sup>24</sup> [K. Kurpiński], *O operze polskiej*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 25.

<sup>25</sup> J. K. [Jan Kleczyński], *Opera polska przed i po... Halce*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 91.

<sup>26</sup> J. Brzozowski, *W sprawie początków opery polskiej*, „Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne” 1885, nr 97.

musiało nasze społeczeństwo przejść przez całą skalę wrażeń, ażeby dojrzeć do recepcji tak doskonałych wzorów. W tej pracy, że tak powiemy, wychowawczej, odegrały znakomitą rolę zagraniczne trupy aktorskie, które na dłuższy czas do Polski zawitały i już z gotową sztuką nasze społeczeństwo obznajmiały. Pobyt ich należy uznać za wybitne ogniwa w procesie asymilacyjnym obcych literatur, który teatr nasz musiał przebyć na równi z teatrami zagranicznymi. [...] Trupa włoska bawiła u nas przez lat piętnaście, od r. 1633 do r. 1648, i zawdzięcza powołanie do Polski predylekcji króla Władysława IV dla opery polskiej<sup>27</sup>.

Ten sam autor w pracy *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej* podkreślił znaczenie cudzoziemskich trup operowych dla rozwoju sztuki teatralnej w Polsce w czasach saskich<sup>28</sup>. Na obecność spektakli operowych w Polsce w XVII i XVIII w. zwrócił również uwagę krytyk muzyczny i historyk muzyki Aleksander Poliński<sup>29</sup>. Jednak dopiero muzykolog i dyrygent operowy Zygmunt Latoszewski docenił w pełni wpływ występów cudzoziemskich zespołów operowych na rozwój polskiej kultury muzycznej.

Na poziomie tak niezwykle wysokim stojąca opera musiała jak najkorzystniej wpłynąć na upodobania słuchaczy, i czynić ich wybrednymi, a poza tym musiała wybitnie pobudzić w nich zamiłowanie do sztuki teatralnej. Udało się to tak dalece, że posiadanie teatru uważano odtąd wśród arystokracji polskiej za rzecz naturalną, a zatem konieczną<sup>30</sup>.

Zainteresowanie badawcze teatrem operowym w Polsce przed powstaniem sceny narodowej wzrosło po drugiej wojnie światowej. Problematykę tę przywoływano w licznych artykułach dotyczących teatru w Polsce w czasach saskich i dobie stanisławowskiej, zamieszczanych na przestrzeni lat w „Pamiętniku Teatralnym”. Istnienie opery na dworze saskim zauważyła Karyna Wierzbicka-Michalska<sup>31</sup>. Życiu operowemu

---

<sup>27</sup> S. Windakiewicz, *Teatr Władysława IV. 1633–1648*, Kraków 1893, s. 4.

<sup>28</sup> Tenże, *Teatr polski przed...*

<sup>29</sup> A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907.

<sup>30</sup> Z. Latoszewski, *Opera w Polsce przedrozbiorowej*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 2, s. 46–47.

<sup>31</sup> K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów*, Wrocław 1964.

za czasów Władysława IV i Sasów poświęcona została pokonferencyjna, zbiorowa monografia<sup>32</sup>. Do spektakli operowych w dobie stanisławowskiej nawiązywał Mieczysław Klimowicz<sup>33</sup>. Wpływ opery włoskiej na rozwój sceny narodowej odnotował Zbigniew Raszewski w dziele poświęconym Wojciechowi Bogusławskiemu<sup>34</sup>. Żywotności sceny operowej w okresie panowania Władysława IV Wazy poświęciła monografię Karolina Targosz-Kretowa<sup>35</sup>. Operą w teatrze władysławowskim, połączoną z filologiczną analizą poszczególnych utworów, zajmowała się Anna Szweykowska<sup>36</sup>. Trudny do przecenienia wkład do badań nad operą włoską w Polsce wniósł profesor Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale w Mediolanie Andrzej Kapłon. Jego praca *Opera włoska w Warszawie 1784–1794. (Na tle europejskim)*<sup>37</sup> przyjęta została przez znawców przedmiotu z dużym uznaniem. Mieczysław Klimowicz we wspomnieniu pośmiertnym pisał:

Była to wówczas rozprawa nowatorska; jeden z recenzentów, Zbigniew Raszewski, stwierdził, że Kapłon udowodnił tezę o Warszawie jako ważnym europejskim centrum włoskiej kultury operowej, którym została zarówno dzięki charakterowi repertuaru, jak i poziomowi wykonania, i że starał się także ukazać, iż podobnie jak przedtem łacina i teatr francuski – włoska opera stała się sztuką uniwersalną i inspirowany przez nią Bogusławski doprowadził w Polsce do powstania narodowej odmiany tego gatunku<sup>38</sup>.

---

<sup>32</sup> *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973.

<sup>33</sup> M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965.

<sup>34</sup> Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. I–II, Warszawa 1972.

<sup>35</sup> K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków 1965.

<sup>36</sup> A. Szweykowska, *Dramma per musica w teatrze Wazów (1635–1648). Karta z dziejów barokowego dramatu*, Kraków 1976.

<sup>37</sup> A. Kapłon, *Opera włoska w Warszawie 1784–1794. (Na tle europejskim)*, „Prace Literackie” 1979, t. XX [„Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 457].

<sup>38</sup> M. Klimowicz, *Andrzej Kapłon (31 lipca 1940 – 27 czerwca 1995)*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 222.

Najszerzej, jak do tej pory, działalność zespołów cudzoziemskich na niwie operowej w epoce saskiej i w dobie stanisławowskiej, zaprezentowała – w trzech osobnych monografiach – znawczyni historii muzyki czasów nowożytnych Alina Żórawska-Witkowska<sup>39</sup>.

W swojej pracy wykorzystałem dorobek polskiej nauki zajmującej się teatrem staropolskim i oświeceniowym, uwzględniający dzieje sceny operowej w tym okresie. Podchodząc z całą atencją do ustaleń historyków teatru i historyków muzyki oraz korzystając ze zgromadzonego przez nich materiału źródłowego, starałem się ukazać dzieje opery w omawianych latach z punktu widzenia historyka idei i świadomości społecznej.

Rozdział pierwszy (*Oświeceniowa ocena i wizja rodzimego teatru*) dotyczy tego momentu dziejów teatru w Polsce, który uchodzi za początek polskiej sceny narodowej i traktowany jest jako narodziny Teatru Narodowego. Wychodząc od premiery *Natrętów* Józefa Bielawskiego, jako wydarzenia towarzysko-kulturalnego i politycznego, uwagę skoncentrowałem na polskiej oświeceniowej interpretacji dziejów rodzimego dramatu i teatru oraz na towarzyszącej jej dyspucie na temat funkcji, jaką winna pełnić scena teatralna. Interesowało mnie, czy i jakie miejsce w owym dyskursie zajmowała opera.

Rozdział drugi (*Teoretyczne oczekiwania wobec sztuki operowej czasów nowożytnych a praktyka*) jest próbą określenia miejsca, jakie zajmował dramat muzyczny (opera) w opinii teoretyków dramatu, czyli krytyków, a jakie wśród pospolitego odbiorcy, a więc widza. Interesował mnie pogląd na operę jako rodzaj sztuki, teoretyczne oczekiwania wobec teatru operowego, praktyczne wykorzystanie sceny operowej jako ówczesnej superprodukcji, która podbiła sceny europejskie.

W rozdziale trzecim (*Opera na dworze królewskim w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*) i czwartym (*Opery wystawiane przez zespoły cudzoziemskie na scenie Teatru Narodowego w latach 1765–1795*) starałem się nakreślić syntetyczny rys działalności cudzoziemskich zespołów operowych w omawianym okresie na dworze królewskim oraz

---

<sup>39</sup> A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995; *taż*, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997; *taż*, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, cz. 1, Lublin 2012.

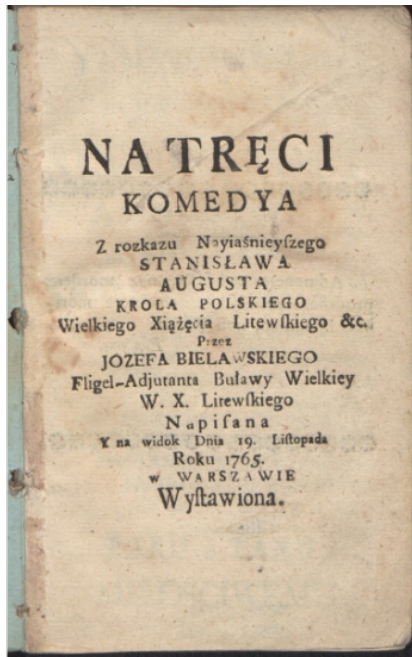
na scenie utworzonego w 1765 r. w Warszawie teatru publicznego, biorąc pod uwagę proponowany przez nie repertuar, jego poziom artystyczny, ocenę krytyki, zainteresowanie ze strony publiczności oraz europejski kontekst dziejów opery i jej gatunków, z uwzględnieniem rodzimych uwikłań politycznych. Ponieważ powołanie do życia sceny publicznej wiązało się z powstaniem Teatru Narodowego, więc ostatni podrozdział rozdziału czwartego jest krótką informacją o wpływie występujących w Warszawie zespołów cudzoziemskich na kształtującą się wówczas polską scenę operową. Problem ten potraktowałem jedynie sygnalnie, gdyż choć w swojej treści związany jest z tematem niniejszej pracy, to jednak zasługuje na głębszą refleksję przy okazji rozważań o początkach polskiej sceny operowej.

Na ostateczny kształt niniejszej pracy miały wpływ niezwykle cenne i życzliwe uwagi oraz sugestie Profesora Krzysztofa Kurka, za które serdecznie dziękuję. Staralem się w większości je uwzględnić, choć zapewne nie zawsze w dostatecznym zakresie. Dotyczy to głównie kwestii wpływu cudzoziemskich zespołów na kształtującą się w latach 1778–1794 polską scenę operową, którą to kwestię zamierzam zająć się szerzej w następnej pracy.

# I

## OŚWIECENIOWA OCENA I WIZJA RODZIMEGO TEATRU

### 1. Premiera *Natręć* Józefa Bielawskiego – kulturalne, towarzyskie i polityczne okoliczności powstania polskiej sceny narodowej



Ryc. 1. Strona tytułowa komedii Józefa Bielawskiego *Natręci* wydanej w Warszawie w 1765 r.

Źródło: <https://polona.pl/item/natreci-komedyja-z-rozkazu-stanislawy-augusta,MzAwMDA5Mzk/#info:metadata> (dostęp: 28.06.2019)