

Małgorzata Sokalska

Uniwersytet Jagielloński

Centrum i peryferie.
„Król w Nieświeżu” Józefa
Ignacego Kraszewskiego
*i polska kultura operowa
XVIII wieku*¹

Abstract

The centre and periphery. “Król w Nieświeżu” by Józef Ignacy Kraszewski and the Polish opera culture of the 18th century

Beginning with the novel *Król w Nieświeżu. 1784. Obrazki z przeszłości* [The King in Neśwież. 1784. Images of the past] by Józef Ignacy Kraszewski, the author of the article focuses on selected aspects of the 18th-century Polish opera culture and its influence on shaping the contemporary artistic and social worldview. Embodied by two main characters of the novel, Prince Karol Radziwiłł and King Stanisław August Poniatowski, the contrast between, on the one hand, the centre – the enlightened Warsaw and the vision of a new type of government and culture following Western patterns – and on the other hand, the periphery – the eastern borderline, lawless aristocracy and relics of the Sarmatian culture – allows us to take a closer look at the contemporary Polish opera from these two perspectives. This genre, transplanted as early as in the 17th century from the Italian tradition, and symbolizing the presence of Western influences in Poland and the Polish theatre being part of the European culture, becomes, at the end of the 18th century, the nucleus of the national theatre and the dramatic genre – not only in the official, Enlightenment version,

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

practised in the Varsovian centre, but also, due to its popularity, in the peripheral centres of culture of the gentry, including numerous aristocratic courts. The presence of the opera within Radziwiłł's cultural horizon, as documented in Kraszewski's novel (*Agatka, czyli przyjazd pana* [Agatka, i.e. the Arrival of the Lord], staged on the occasion of the king's visit), constitutes one of the elements of the dialogue conducted by the two cultural circles and representatives of the antagonistic milieus depicted in the novel. It also turns out that the Polish culture of the epoch, considered from the opera perspective, displays surprising thematic, aesthetic, and ideological similarities between its centre and periphery.

Słowa kluczowe: Oświecenie stanisławowskie, opera, teatr magnacki, J.I. Kraszewski, J.D. Holland

Key words: Enlightenment of the Stanislaus time, opera, nobility theatre, J.I. Kraszewski, J.D. Holland

Król i magnat, władza oświecona i władza feudalna, z lekkimi francuskimi naleciałościami arystokratyczny kosmopolityzm i konserwatywny szlachecki sarmatyzm, delikatność i brutalna siła, klasyczna elegancja i barokowy przepych, umiarkowanie i rozpasanie, Stanisław August Poniatowski i Karol Radziwiłł „Panie Kochanku”. Kontynuując ten ciąg opozycji, można byłoby scharakteryzować właściwie całą powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego *Król w Nieświeżu. 1784. Obrazki z przeszłości*², stanowiącą środkową część „trylogii Radziwiłłowskiej”. Będące filarem powieściowej konstrukcji zderzenie dwóch, jakże różnych, indywidualności stanowić będzie w niniejszym artykule punkt wyjścia refleksji nad wizją sztuki oświeceniowej, a zwłaszcza osiemnastowiecznej opery, jej rozwoju w Polsce i odzwierciedlającego się w tym gatunku, a zarazem kształtowanego przezeń światopoglądu, głównie społecznego. Choć uwagi te związane będą przede wszystkim z przeprowadzoną poniżej interpretacją utworu Kraszewskiego³, z góry jednak zastrzec trzeba, że wiele aspektów powieściowej symplifikacji zachowuje zaskakującą aktualność we współczesnym spojrzeniu na tak zarysowany kompleks zjawisk charakterystycznych dla kultury osiemnastego stulecia w Polsce.

Metoda zestawiania z sobą bohaterów i zdarzeń w sposób uwypuklający tkwiące w nich sprzeczności to względnie stała cecha warsztatu powieściopisarskiego Kraszewskiego⁴. To jeden z elementów bardziej lub mniej jawnego

² J.I. Kraszewski, *Król w Nieświeżu. Opowiadania z życia Karola Radziwiłła, „Panie Kochanku”*, Warszawa 1962. Wszystkie cytaty z powieści podawane będą za tym źródłem z oznaczeniem KwN i numerem cytowanej strony. Powieść napisana została w 1887 roku; do „trylogii” należą jeszcze *Papiery po Glince* (powst. 1872) oraz *Ostatnie chwile księcia wojewody* (powst. 1875).

³ Niniejszy artykuł, wraz z tekstem *Opera w powieściach o czasach saskich J.I. Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 2016, nr 5, stanowi swoisty dyptyk poświęcony motywom operowym w prozie Kraszewskiego.

⁴ „Rzucającym się w oczy zjawiskiem w świecie powieściowym Kraszewskiego jest obowiązujący powszechnie układ postaci na zasadzie kontrastu”. W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 189.

tendencyjnego komentarza, jakim pisarz opatruje prezentowane przez siebie fakty historyczne, na których kanwie rozstrzuwa fabuły swoich dzieł. W przypadku *Króla w Nieświeżu* kontrast ów w szczególności służy uwydatnieniu przekazu ideowego związanego z krytyką tradycyjnych przywar magnaterii⁵, przeciwstawianego szlachetnym władcom, politykom czy skromniejszym z pochodzenia przedstawicielom stanu szlacheckiego. Zderzenie jednego z najbogatszych i pochodzących z najznamienitszego rodu dawnej Rzeczypospolitej księcia z cierpiącym wieczny niedostatek gotówki i nie dość dobrze urodzonym królem wydaje się idealnym materiałem do przeprowadzenia stroniczej charakterystyki obu bohaterów.

Z pozoru wszystko jest zgodne z tym schematem. Radziwiłł przedstawiony został jako typowy Sarmata, używający inkrustowanego bogato makaronizmami języka, rozkapryszony bogacz, gardzący królem „ekonomczukiem” za jego nie dość wysokie urodzenie, rządzący w swoich dobrach swobodną ręką i przyzwyczajony do skrajnych ekstrawagancji (których najwyższym dowodem są chyba wielbione przezeń zabawy prywatną flotyllą statków na stawach w letniej rezydencji w Albie), miłujący typowo męskie rozrywki (polowania, musztrę wojskową, pijatyki), a przy tym niechętny wszelkim zmianom spokojnego trybu życia, w głębi ducha mizantrop, choć prowadzący dom na poły otwarty, w którym znajdują swoje miejsce zarówno bliżsi i dalsi przedstawiciele rodziny, jak i (nazbyt) liczni słudzy oraz rezydenci. Odbywający podróż po prowincjach swojego państwa, król rysuje się jako absolutne przeciwieństwo magnata: skromny i zmęczony – także ustawicznym rozmyślaniami nad sprawami państwa, stroniący od zgiełku wielkich biesiad, niechętny pijaństwu i przeciągającym się w nieskończoność ucztom, mało męski – w tradycyjnym, Radziwiłłowskim rozumieniu tego słowa – nie znosi jazdy konnej, wojaska, polowań⁶. Różni ich obu nawet powierzchowność: zażywny, z sarmacką obfitym, potężnej postury, a przy tym niezbyt zadbany Radziwiłł (w pierwszej scenie ubrany jest w „strój letni, wygodny, domowy”, z powodu upału ociera co chwila pot z czoła i, rzecz jasna, popija trunek o pewnej zawartości procentowej alkoholu) jest przeciwieństwem wypielęgnowanego, starannie ogolone-

⁵ W posłowie do wydania powieści Danek nie waha się stwierdzić, że Kraszewski stworzył studium psychologiczne „o zboczeniach umysłowych i moralnych, na które cierpiała [...] zbiorowość [magnacka i szlachecka – przyp. M.S.], a które się skupiły w postaci bohatera jakby w sztucznych, syntetycznych kształtach”. W. Danek, *Posłowie* [w:] J.I. Kraszewski, *Król w Nieświeżu...*, s. 313.

⁶ Powieść roi się od opisów podkreślających antynomiczny charakter obu postaci. Między innymi „Stanisław Poniatowski, wychowaniec pani Geofrin, należący do najwykwintniejszego towarzystwa europejskiego, grzeczny, gładki, wiecznie odgrywający rolę jakąś, nigdy prawie nieodkrywający myśli swojej, najwyżej ceniący formy i elegancję, uczony, lingwista, erudyta, dowcipniś; słodki i miły, zalotny jak kobieta, nie mógł ani przypaść do smaku, ani się porozumieć bliżej ze starożytnym kroju zawiadką, nawykłym do przodowania wszędzie, rzadko kiedy trzeźwym, niemierzającym słów wcale, rubasznym aż do zuchwalstwa, a za cały dowcip mającym najfantastyczniejsze wymysły i baśnie” [KwN, s. 127–128].

go, wykonującego wystudiowane gesty pięknymi białymi dłońmi Stanisława Augusta („Stawał czasami w tej przechadzce, białą, piękną ręką brał się za świeżo ogoloną brodę i dumał [...]” [KwN, s. 92]).

Za pomocą tego, opartego na kontraście, paralelnego portretu Kraszewski rysuje linię konfliktu, będącą jednocześnie linią interpretacji przeszłych wydarzeń, splotu przyczyn i okoliczności, które doprowadziły do rozbiorów państwa polskiego. Wśród nich na pierwszy plan wysuwa się problem słabości władzy królewskiej, zatamizowania państwa, podzielonego między niezależnych od centrum i niepoddających się królewskiej zwierzchności udzielnych książąt, sprawujących absolutną władzę nad ogromnymi połaciami ziem i gromadami ludzi. Stanisław August jest ledwie skromnym petentem we włościach Radziwiłła, który nie przepuszcza żadnej okazji, by zaakcentować dzielącą ich przepaść i dopiec nielubianemu przez siebie władcy. W przeciwieństwie do magnata, król boryka się z poważnymi problemami finansowymi, co pozwala naświetlić, bez wchodzenia w zbędne szczegóły, sytuację ekonomiczną całego państwa.

Z punktu widzenia oceny pisarskiego kunsztu Kraszewskiego niebagatelne znaczenie ma fakt, że – z pozoru absolutnie jednoznaczny – czarno-białe obrazy króla i magnata są jednak delikatnie wycieniowane⁷. Zwłaszcza Radziwiłła obdarza narrator powieści niekłamaną sympatią, przekonując także czytelnika, iż ten apodyktyczny i chimeryczny, nazbyt często zagląający do kielicha Sarmata ma w rzeczywistości złote serce (kocha swojego psa⁸), figlarne usposobienie (lubuje się w żartach⁹, ale najwyraźniej zna ich kres, włączając się w intrygę mającą na celu ukrycie przed królem jego rzekomego krewniaka), a przy tym wszystkim – identycznie jak jego gość – ma bardzo ograniczone możliwości decydowania o samym sobie i z bólem musi się zgodzić na udział w przedstawieniu, które wcale nie jest mu w smak¹⁰.

Powody, dla których król zdecydował się na męczeńską wizytę u magnata – w takich bowiem kategoriach widzi swoje skrajne poświęcenie – wiążą się

⁷ Również w opisowych partiach poświęconych królowi narrator stara się wprowadzać elementy sugerujące częściowy choć obiektywizm. „Można wiele zarzucić charakterowi Stanisława Augusta i najprzywiązani do niego obronili go nie potrafili od zarzutów słabości, braku energii, stałości i wytrwania, ale największy nieprzyjaciel nie może zaprzeczyć, że serce miał dobre. [...] Rad był przez całe życie nie tylko się podobać wszystkim i być im pożytecznym, ale nawet smutkiem i troskami swymi nie chciał im czynić najmniejszej przykrości. Dlatego też wiecznie i zawsze okazywał się zaspokojonym, uradowanym, szczęśliwym, choć w sercu bolał i męczył się” [KwN, s. 137].

⁸ Pomijając nieustającą troskę o szczenią sukę, Radziwiłł zdobywa się na gorzką refleksję: „Nepta mnie jedna kochała i nie żądała nigdy ode mnie ani zastawy, ani dożywocia, ani żadnego zapisu...” [KwN, s. 90].

⁹ „Nie mogę za to ręczyć, ażebym mu jakiej finfy pod nos nie puścił. Będzie mnie korciło i świerzbiało, zrobić mu figla” [KwN, s.86].

¹⁰ „Ja wiem, wy na swoim postawicie. Wasze zawsze na wierzchu – ja muszę słuchać wszystkich, począwszy od Bernatowicza i ks. Katenbrynka, aż do księcia krajczyca i asani dobrodziejki” [KwN, s. 90].

z jego pojmowaniem racji stanu. Stanisław August w swoich dalekosiężnych planach politycznych snuje wizję przyszłego stronnictwa, wspierającego podejmowane przez tron inicjatywy:

Przez Radziwiłła [...] zjednawszy go, wybór posłów będziemy mieć zapewniony, takich, jakich potrzebujemy, abyśmy trudne przeprowadzili wnioski od tronu. [...] nie o ten sejm mi idzie, ale o przyszły i następne [KwN, s. 94].

Wnikliwy czytelnik bez trudu skojarzy, że następne sejmy to między innymi Sejm Wielki, z jego fundamentalnymi dla państwa projektami reform, a przede wszystkim Konstytucją 3 maja. Narrator zatem rysuje króla jako tego, który myśli politycznie, jest gotów podjąć ryzyko gry z Radziwiłłem po to, by wzmocnić władzę i stworzyć stronnictwo wspierające program, który mógłby odwrócić przyszłe losy państwa¹¹. Nie ceni jednak zbyttno zdolności intelektualnych swego gospodarza i widzi w nim przede wszystkim kłopotliwego, bo nieprzewidywalnego, potencjalnego sprzymierzeńca¹².

Z chwilą zwieńczenia sukcesem wstępnej intrygi, w wyniku której bez ujmy dla obu stron podjęta zostaje decyzja o królewskiej wizycie we włościach Radziwiłłowskich, zarówno tło polityczne, jak i nawet wspomniane wyżej, szersze interpretacje historyczne schodzą na plan dalszy. Niepodzielne panowanie nad narracją powieściową przejmuje aspekt obyczajowy, trafnie odzwierciedlony w podtytule utworu. Wątku intryga, podtrzymująca pozory fabularnego charakteru dzieła¹³, służy właściwie wyłącznie do chronologicznego ułożenia wydarzeń składających się na opis dwóch faz wizyty króla w Nieświeżu: podjętych przez Radziwiłła przygotowań, a następnie przebiegu gościny. Przyjęcie króla, jak zapowiada na samym początku magnat, „musi być, panie kochanku, grandioso!” [KwN, s. 85].

Wyjątkowo ciekawym aspektem wizyty jest jej wymiar artystyczno-rozrywkowy, któremu książę Karol poświęca nadzwyczajną uwagę. „Czymże bawić w Nieświeżu?” – zastanawia się magnat, szkicując pierwsze elementy programu: „Dziewczęta mu balet zatańczą [...]. Jenerałowa pokaże mu malowanie Estki, co potem, kiedy on ma Włocha swego, który jeszcze jaskrawiej

¹¹ „[...] jest to [...] chwila właśnie sposobna, aby wszystkie ślady dawnych waśni, nieporozumień, rozdrobnienia na obozy – zacierać i na przejednanie pracować..., a jeśli się nie da warcholów pozyskać, zmniejszyć przynajmniej liczbę ich” [KwN, s. 92].

¹² „Z Radziwiłłem trzeba chodzić ostrożnie, umieć mu się akomodować. Fraszka to z rozumnym nieprzyjacielem, ale z takim, jak ów poczwiwiec Panie-kochanku! [...] Byle nie popełnił jakiejś niedorzeczności [...] próżny jest... lękam się” [KwN, s. 93]. „Niewysoko cenię jego zdolności, bo on się z niemi popisywać nie umie i gra rolę bufona, ale nie zbywa mu może na przebiegłości” [KwN, s. 94–95].

¹³ To częste zjawisko w powieściach historycznych Kraszewskiego, wśród których jedynie te najlepsze poszczycić się mogą logiczną i trzymającą w napięciu akcją. W *Królu w Nieświeżu* motywem spajającym fabułę są losy pisarza o nazwisku Poniatowski, którego utajony przeciwnik króla użyć chce do wywołania wielkiego skandalu (ujawniając zatrudnienie na Radziwiłłowskim dworze na niezbyt eksponowanym stanowisku człowieka należącego – jakoby – do rodziny króla).

smaruje” [KwN, s. 87]. Nie ma w powieści miejsca na zderzenie z sobą obrazu rozrywek magnata i tych, w których lubuje się król – akcja wszak nie opuszcza dworu Radziwiłłowskiego, oferując przegląd wszystkich cudów, jakie zgromadził i wybudował w swoich dobrach książę wojewoda. Niemniej jednak, podobnie jak wspomniane wcześniej inne aspekty charakterystyki powieściowych adwersarzy, także ich zamiłowania estetyczne zostają poddane odgórnej tendencji deskrypcji kontrastowej. Metodę budowania owej opozycji ujawnia cytowana wyżej wypowiedź Radziwiłła, który zdaje sobie sprawę z istnienia innego, niż preferowany przez niego samego, modelu sztuki malarskiej (idzie tu oczywiście o nienazwanego w powieści z nazwiska Marcella Bacciarellego). Czytelnik pozna jednak wyłącznie sztukę aprobowaną przez magnata: namalowane naprędce na suficie pałacu pompacyjne malowidło, którego walory estetyczne – nawet pomimo braku szczegółowego opisu – budzić muszą poważne wątpliwości¹⁴. Dzieło Estki jest jednym z szeregu pełnych rozmachu i barokowej wystawności atrakcji, które mnoży w programie wizyty książę Karol, doprowadzając ów repertuar na skraj graniczącej z komizmem bombastyczności. Ukoronowaniem zaś całej gali stać się ma jego przysłowiowe oczko w głowie – albeńska naumachia – widowisko parateatralne ukazujące zdobycie Gibraltaru przez Anglików, odtworzone przez prywatną flotyllę na sztucznych stawach w rezydencji w Albie. Zamiłowanie gospodarza do nadmiernego przepychu na próżno stara się kontrolować i powściągać Seweryn Rzewuski, zdając sobie sprawę z tego, że

[...] dowcipnisie królewskiego dworu, sam król, kobiety jego wyśmiewały księcia Panie-kochanku i starały go się wystawić jako miałkiego umysłu prostaka, nie mającego ani wykwintnego smaku, ani obyczaj europejskiego. Koncepty nadzwyczajne wojewody bardzo łatwo mogły go na pośmiewisko narazić. Ze dworu króla płynęły korespondencje do gazet holenderskich i paryskich; łatwo w nich mogli pismaki pochwyć stronę śmiesznych popisów bogacza i dumnego pana. [KwN, s. 117]

Drobne wzmianki, jakie padają z ust księcia Karola na temat królewskiego otoczenia¹⁵, dowodzą, że magnat zdaje sobie sprawę z odmienności paradygmatów estetycznych i obyczajowych, w jakich obaj gustują. Również czytelnik, bez dodatkowych opisów i katalogu dzieł, z łatwością może się zorientować, że do inwentarza różnic dzielących gościa i gospodarza dodać

¹⁴ Opisy planowanego plafonu z apoteozą króla i portretami członków rodu Radziwiłła należą do najbardziej komicznych partii powieści. Podsumowując projektowany fresk, książę Karol konstatuje: „U góry wizerunek Najjaśniejszego Pana i dwa geniusze, które go wienczą [...]. Niżej ordynacja pałaca serca [...], na ostatek rycerz ze starą babą. Mnie tylko jedna rzecz razi [...]: na suficie będą dwa geniusze w średnim wieku, bo Cnota i Mądrość nie mogą być smarkate, panie-kochanku, dalej jedna niewiasta sędziwa, po prostu baba, a niżej zazdrość, też niemłoda i nieładna. Cały więc sufit ze starymi, gdy wiadomo, iż król młode lubi” [KwN, s. 114].

¹⁵ Radziwiłł przestrzega Estkę: „A pamiętaj o tym, że tu królewskie te czwartaki mądre, Naruszewicze, Trembeccy będą trutynowali i krytykowali [...]” [KwN, s. 115].

należy także opozycję między sztuką warszawską, powstałą w kulturowym centrum kraju, kosmopolityczną, ulegającą paneuropejskim wpływom, a sztuką peryferyjną, lokalną i zaściankową. Jeśli malowidła Estki, pokaz zawartości nieświeskiego skarbcza, steatralizowane musztry prywatnego wojska, za-inscenizowane polowania i wreszcie bitwa morska stanowią mają absolutne przeciwieństwo sztuki, którą ceni król, to stwierdzić można, że nieopisana bliżej w powieści sztuka królewskiego centrum daje się scharakteryzować przez następującą serię cech, opozycyjnych wobec estetyki Radziwiłłowskiej: nadmiarowość – umiar, przerost formalny – prostota formy, dosłownie rozumiane bogactwo – szlachetna skromność, barok – klasycyzm.

Ważne miejsce w planach rozrywkowych księcia zajmują widowiska teatralne. Teatralizacja zachowań i przestrzeni jest zresztą jednym z najbardziej barokowych rysów magnackich upodobań, konsekwentnie podkreślanych przez narratora. Antynomicznie zatem otoczenie królewskie należy widzieć jako to, które w mniejszym stopniu hołduje zamiłowaniu do konwencjonalizacji i sztuczności – takie bowiem rozumienie teatralności przeważa w opisach obyczajów i zabaw Radziwiłła. Warto wszakże przypomnieć fakt dość oczywisty, że i w królewskich planach reform teatr zajmował miejsce poczesne. Historia powstania teatru narodowego jest bodaj najwyrazistszym przykładem świadomego wprowadzania do Polski nowych prądów artystycznych oraz inspirującego wpływu królewskiego mecenatu. To w samym centrum, w otoczeniu króla, zaczętek swój brały kolejne etapy owej reformy: uruchomienie pierwszej stałej sceny finansowanej przez dwór, ale za biletami otwartej dla wszystkich spragnionych rozrywki, rozwijanie nowoczesnego (dziś powiedzielibyśmy: rynkowego) systemu antrepryzy, kształtowanie repertuaru – początkowo zagranicznego, ale już wkrótce także rodzimego¹⁶.

Szczególne miejsce w tych zmaganiach o nowy teatr zajęła opera. Miejscem, w którym rozpoczęły się losy sceny narodowej, był wszak budynek Operalni, wydzierzawiony na tę okoliczność od dworu saskiego¹⁷. Gmach ów kojarzyć mógł się starszym mieszkańcom stolicy przede wszystkim jako miejsce uporczywego trwania opery *seria*, pompacyjnych późnobarokowych dzieł wielbionych przez Augusta III¹⁸; za rządów Stanisława Augusta – nie-

¹⁶ Szczegółowo działania tego teatru omawiają m.in. fundamentalna monografia M. Klimowicza, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965, praca Jana Prosnaka, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, a także książka Aliny Żórawskiej-Witkowskiej *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.

¹⁷ Zainteresowanie, jakie wzbudzały poczynania króla w tym zakresie, znalazło specyficzny dowód w materiałach szpiegowskich wysyłanych przez Johanna Heinego saskim mocodawcom. Zob. J. Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*, wstęp Z. Raszewski, przeł. i oprac. M. Klimowicz, Warszawa 1962. Materiały te są jednym z najważniejszych źródeł do historii polskiego teatru w omawianym okresie.

¹⁸ Ten typ opery również interesował J.I. Kraszewskiego, który uwiecznił saską operomanię na kartach licznych swoich powieści osnutych na tle tej epoki. Zob. M. Sokalska, *Opera w powieściach o czasach saskich*.

przypadkowo – scena teatru dramatycznego i operowego została opanowana przez żywioł komediowy oraz przez dzieła przede wszystkim francuskie¹⁹. Bezsprzecznie wyborowi takiej tonacji repertuaru teatralnego przyświecały konkretne cele, w tym chęć odcięcia się od tradycji epoki poprzedniej oraz możliwość wykorzystania teatru jako narzędzia propagandy – politycznej, kulturowej, obyczajowej itp. – do czego komedia nadawała się w szczególności w sposób.

Spoglądając na dzieje warszawskiej sceny operowej, zauważyć możemy, że i ją zdominował żywioł komiczny. Ciekawszym jeszcze rysem pierwszych polskich oper jest jednak ich specyficzna tematyka. Nie sposób, rzecz jasna, sprowadzić całego ówczesnego polskojęzycznego repertuaru operowego do jednego wątku, niemniej jednak – na tle europejskim zwłaszcza – od razu wyróżniają się matrymonialne komedie osadzone w środowisku wiejskim²⁰. Początkowo są one jeszcze pokrewne włoskim operom tego okresu, ubranym w sentymentalno-pasterski, ustylizowany arkadyjsko kostium²¹, ale z czasem stają się coraz bliższe realiom wiejskim, chłopskim, ludowym. Pierwszą operą tego rodzaju była *Nędza uszczęśliwiona* (1778, libretto Franciszek Bohomolec i Wojciech Bogusławski, muzyka Maciej Kamiński), której główna bohaterka Kasia, borykająca się po śmierci ojca z trudnościami finansowymi, pomimo manipulacji ze strony matki, chcącej wydać ją za bogatego mieszczanina, ostatecznie szczęśliwie – dzięki ingerencji dobrego pana – wychodzi za mąż za parobka Antka, człowieka równego jej stanem, a przede wszystkim za mężczyznę, którego kocha. Dzieło to ustanawia w polskim teatrze operowym swoisty szablon, którego elementy z łatwością odnajdziemy w utworach takich, jak *Prostota cnotliwa* (1779, libretto F. Bohomolec, muzyka M. Kamiński) oraz *Zośka, czyli Wiejskie zaloty* (1779, libretto Stanisław Szymański, muzy-

¹⁹ Uwagę na celowy dobór repertuaru zwracał M. Klimowicz, pisząc, że była to świadomość przez króla zaplanowana całość, której główne założenie stanowiła [...] chęć zapoznania warszawskiej publiczności z najwybitniejszymi [...] zjawiskami francuskiego życia teatralnego, tendencja do uchwycenia całości, począwszy od Moliera aż po dramę mieszczańską”. M. Klimowicz, *Początki teatru...*, s. 99. Badacz pisze dalej, że wybierano komedie z linii repertuarowej inspirowanej dokonaniem Comédie Française, unikając przy tym świadomie wpływów włoskiej linii komedii *dell'arte*. Zob. *ibidem*, s. 100–101. Nadmienić w tym miejscu należy, że w obrębie teatru operowego dzieła włoskie cieszyły się z oczywistych przyczyn znaczną popularnością. Zob. A. Kapłon, *Warszawskie libretta opery „La Contadina in corte”*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2, oraz *idem*, *Opera włoska w Warszawie 1784–1793. (Na tle europejskim)*, „Prace Literackie” 1979, nr 20, jak również M. Klimowicz, *Początki teatru...*

²⁰ Na temat oper wiejskich polskiego oświecenia zob. A. Żórawska-Witkowska, *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich [w:] Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014, s. 101–117.

²¹ By wymienić jedynie te, które zrobiły karierę europejską i zarazem prezentowane były w Warszawie, jak *La contadina in corte* A. Sacchiniego (1765) czy *La Molinara* G. Paisiella (1788).

ka M. Kamiński). Zwieńczeniem jego popularności stała się opera w tym szeregu najwybitniejsza, uznana za pierwszą polską operę narodową – *Cud mniemany, czyli Krakowiaki i Górale* (1794, libretto W. Bogusławski, muzyka Jan Stefani).

Być może najbardziej zaskakującą (zwłaszcza dla dzisiejszego odbiorcy) cechą librett oświeceniowych oper wiejskich jest zastosowana w nich stylizacja językowa, będąca wyrazem poszukiwania nowych zasobów języka, oczyszczających go ze śladów barokowego rozkładu. Jak zauważa Żórawska-Witkowska, już w *Nędzy uszczęśliwionej* pojawiają się „z mazowiecka” brzmiące frazy, a w *Zośce* stylizacja opiera się przede wszystkim na trywializacji języka i sięgnięcia po żargon warszawskich przedmieść. Język *Cudu mniemanego* został już konsekwentnie poddany dialektyzacji, zasadzającej się co prawda głównie na mazurzeniu, niemniej jednak jest to cecha tak rozpoznawalna, że nie sposób przejść obok niej obojętnie²². Rodzimy charakter bohaterów oper wiejskich powodował, że nawet gdy oś główna konfliktu przypominać mogła inne modne dzieła włoskie z tego okresu, ostatecznie przecież nie można mówić tu o naśladowaniu włoskiego wzorca opery *buffa*. Z czasem zaś, w okresie insurekcji kościuszkowskiej, z którą związane jest powstanie dzieła Bogusławskiego, zarówno wizja ludu, jak i jego autonomicznego kulturowo, ale integralnie narodowego charakteru ulega dalszemu pogłębieniu. Co istotne w *Cudzie mniemanym*, ukazany w librecie świat jest całkowicie samodzielny, stanowi wartość sam w sobie – by doprowadzić do szczęśliwego rozwiązania perypetii, nie jest potrzebna ingerencja ze strony dworu (funkcję człowieka z zewnątrz pełni tu student Bardos, reprezentujący „szlachectwo intelektu”).

Wspólnym mianownikiem wszystkich wspomnianych dzieł jest komediowa akcja matrymonialna, opierająca się zwykle na klasycznym trójkącie (dwóch kandydatów – jedna panna). Pozorna błahość tej tematyki nie powinna przesłaniać tak istotnego z punktu widzenia dalszego rozwoju polskiej kultury faktu, że to tutaj właśnie wykrystalizował się szereg nowoczesnych idei, kluczowych dla dziewiętnastowiecznego światopoglądu. Wśród nich najważniejsze miejsce zajmuje pojęcie narodu – w polskiej kulturze bowiem zaistniało zjawisko nazywane operą narodową²³, zanim jeszcze *implicite* wpisane w libretta oper wiejskich pojęcie narodu – nowoczesnego, definiowanego nie przez przynależność klasową, lecz wspólnotę kulturową, językową, aksjologiczną – przeniknęło do świadomości ogółu. W takim właśnie sensie pojmował narodowy charakter sztuki operowej jeden z najwybitniejszych twórców gatunku u progu XIX stulecia, Karol Kurpiński, kiedy dowodził, że opery są

²² Zob. A. Żórawska-Witkowska, *Lud, naród i ojczyzna...*, s. 106–107. Warto przypomnieć, że jedna z postaci libretta, Miechodmucha, wyposażona została w językową manierę hiperpoprawności, która naznacza jego wypowiedzi zdwojonym ładunkiem komizmu – chcąc wyróżnić się z gromady wiejskiej, zamienia całkiem poprawne w języku polskim głoski ‘c’ i ‘s’ na ‘cz’ i ‘sz’ („chłopczów ozdobo”, „dzień wszpaniały”).

²³ Na temat koncepcji opery narodowej zob. R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej?* [w:] *Operowy kontrapunkt...*, s. 119–134.

szczególnym przypadkiem „narodowo-muzykalnej literatury”, „[b]o w nich muzyka łączy się z językiem narodowym, bo w nich uczucia i charakter pewnego narodu objawiają się najwyraźniej”²⁴. Do tego właśnie wzorca powracać będą tak liczni kontynuatorzy i naśladowcy *Cudu mniemanego*²⁵, jak i wreszcie Stanisław Moniuszko, który w *Halce* – tyle że w tonacji tragicznej, nie komediowej – stworzył fundament nowej odmiany opery narodowej.

Zadać należałoby pytanie, jak daleko sięgały wpływy scentralizowanego oświeceniowego życia kulturowego, jak szerokim echem odbijać się mogły w ówczesnym społeczeństwie warszawskie spektakle i prowadzona za ich pośrednictwem polityka edukacyjna? Pozornie zasięg ten nie mógł być zbyt wielki, powinien się wszak ograniczać do tych, którzy bezpośrednio mogli korzystać z dobrodziejstwa stołecznych instytucji kultury, w tym scen operowych. W rzeczywistości jednak wziąć trzeba pod uwagę istnienie innego, poza centralnym, obiegu kultury operowej w Polsce, związanego z istnieniem licznych peryferyjnych ośrodków, w których gatunek ten – ze sporym sukcesem – był uprawiany. Zjawisko utrzymywania przez zamożnych magnatów prywatnych kapeli, zespołów aktorskich i sal koncertowo-widowiskowych nie było niczym niezwykłym już pod koniec XVII wieku²⁶, a jego popularność nasiliła się w epoce saskiej²⁷, by osiągnąć apogeum w drugiej połowie XVIII wieku²⁸. Tyzenhauzowie²⁹, Ogińscy³⁰,

²⁴ K. Kurpiński, *O operze polskiej*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 25, s. 97 (przypis „a”). To ostatnia część rozległego studium poświęconego dziejom opery – w tym oper narodowych – publikowanego na łamach „Tygodnika Muzycznego” w numerach 15–17, 19, 21–25.

²⁵ „Potomstwo” *Cudu* jest wcale liczne: *Wdzięczność dla pana, czyli wesele wiejskie* (1796, libretto Jan Drozdowski, muzyka Jan Stefani), *Zabobon, czyli Krakowiaczy i Górale* (1816, libretto Jan Nepomucen Kamiński, muzyka Karol Kurpiński), balet *Wesele w Ojcowie* (1823, muzyka Karol Kurpiński, Józef Damse), wodewil *Zemsta pana ekonomy* (1860, libretto Ignacy Leszczyński, muzyka Stanisław Krzesiński), wodewil *Skarby i upiory* (1872, libretto Aleksander Ładnowski, muzyka Kazimierz Hoffmann).

²⁶ Zob. *Opera: lietuvos Didžiųjų Kunigaikščių Rūmuose [...]. Opera w Pałacu Wielkich Książąt Litewskich*, red. L. Kunickytė, Wilno 2010.

²⁷ Zob. B. Judkowiak, *Uwagi nad teatrem i teatromanią w życiu dworów magnackich czasów saskich [w:] Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005. A. Szweykowska, *Mapa muzykowania w Rzeczypospolitej w połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1971, nr 2. Eadem, *Kapele magnackie i szlacheckie w Polsce w połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1963, nr 1–2.

²⁸ Zob. I. Bieńkowska, *Przedstawienia teatralno-muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku*, „Barok. Historia, Literatura, Sztuka” 2009, t. 16, nr 2.

²⁹ Zob. A. Żórawska-Witkowska, *Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodnie*, „Muzyka” 1977, nr 2.

³⁰ Zob. A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Slonim*, Böhlau Verlag Köln Graz 1961.

Radziwiłłowie³¹, a zwłaszcza ci ostatni, należeli do najbardziej zaangażowanych w różnego rodzaju działalność kulturową. Już w pierwszej połowie XVIII wieku z rozrywek teatralnych słynęły dwory Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w Nieświeżu³² czy Hieronima Floriana Radziwiłła w Słucku i Białej³³. Tradycja utrzymywania własnej kapeli i zespołu operowego nieobca była również bohaterowi powieści Kraszewskiego, Karolowi „Panie Kochanku”.

Warto w tym miejscu wrócić do *Króla w Nieświeżu*, żeby przeanalizować scenę, w której dostojnemu gościowi zaprezentowana zostaje opera. Zorganizowanie spektaklu muzyczno-teatralnego jest pierwszym pomysłem, jaki przychodzi na myśl gospodarzowi w związku z niewygodną dla niego wizytą. Wiadomo, że Nieśwież dysponuje stosownymi po temu siłami, chociażby w postaci silnego *corps de ballet*, wchodzącego w skład okazałego fraucymeru³⁴. W perspektywie omawianej wyżej metody podporządkowania portretów obu antagonistów kontrastowemu ujęciu, nie dziwi, że opis wieczoru operowego rysuje się bogato, wręcz przesadnie. Zmęczony po pełnym wrażeń dniu, król zmuszony zostaje do wysłuchania po wystawnej kolacji koncertu („[...] kawie towarzyszył koncert śpiewaków, śpiewaczek i wirtuozów, na wszelkich możliwych instrumentach popisujących się” [KwN, s. 166]), potem zaś jeszcze okazuje się, że „[p]ozostawało dla ukończenia dnia wysłuchanie opery, przypatrzenie się baletowi, który reprezentował historią Orfeusza i Eurydyki” [KwN, s. 166]. Narrator wreszcie przystępuje do opisu, podkreślającego kuriozalny w swojej wybujałości charakter tego widowiska:

Opera – wiersze i muzyka, w stylu wieku, były dziełem księcia Macieja Radziwiłła. Jakże nie było obsypywać oklaskami tego arcydzieła, wykonywanego siłami własnymi, przez artystów, z gminu wybranych, wyuczonych i popisujących się w wyszukanych gorgach i skokach, choć los ich do grabi i cepu przeznaczał. Ta metamorfoza chamskiego plemienia jednała księciu nadzwyczajne pochwały. Dziewczęta były bardzo ładne, parobczaki silni i zręczni; nauczyciele dzielnie

³¹ Zob. I. Bieńkowska, *Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława „Panie Kochanku” Radziwiłła*, „Rocznik Lituanistyczny” 2015, nr 1.

³² Zob. B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007; J. Krzyżanowski, *Talia i Melpomena w Nieświeżu* [w:] *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. K. Wierzbicka, seria *Teatr Polskiego Oświecenia*, red. J. Kott, Warszawa 1961, s. 7–33; N. Rusiecka, „Opera Europy” *Franciszki Urszuli Radziwiłłowej* [w:] *Operowy kontrapunkt...*, s. 89–97.

³³ Zob. I. Bieńkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, Warszawa 2013.

³⁴ Narrator sugeruje dość bezpośrednio, że pozbywszy się małżonki, książę Karol dość swobodnie poczynił sobie z licznie zgromadzonymi w Nieświeżu paniami. „Oprócz tego z poddanych jego książęcej mości uformowany balet liczył pięknych tancerek kilkanaście, doskonale wytresowanych przez dwóch baletmistrzów: Petinetiego i Łojkę” [KwN, s. 121].

około ich pleców chodzili i balet szczególnie, zdaniem wszystkich, zdumiewającej był zrzeczności.

W końcu baletu ukazało się na scenie popiersie króla, ponad którym z tafli kryształowych krążące słońce oblewało je blaskiem wielkim, a baletnicy i baletnicy u stóp jego składali wieńce i palili wonne ofiary. To słońce, bardzo misternie ukształtowane, i zakończenie widowiska wywołały oklaski i okrzyki ogromne. Było już północy blisko, gdy się to wszystko skończyło, bo księżę Maciej muzyki, a Petyneti i Łojko nóg tancerzy nie żalowali. [KwN, s. 166]

Przemieszane opisy opery i baletu uwypuklają całkowicie lokalny charakter prezentowanej sztuki, poczawszy od jej autorów (książęcego krewniaka i nieświeskich dworzan), a na wykonawcach skończywszy. Mając w pamięci wyraźną tendencję do nobilitacji środowiska warszawskiego i klasycyzującej sztuki preferowanej przez króla, łatwo zauważyć te elementy opisu, które dyskredytują Radziwiłłowski spektakl. Chłopski balet, złożony z ludzi pańskim kaprysem wyrwanych ze środowiska naturalnego i zmuszonych do cyrkowych popisów, tańczy nie po to, by realizować swoje potrzeby artystyczne ani by dostarczyć estetycznych przeżyć odbiorcom, ale w obawie przed karami cielesnymi popisuje się niezrozumiałą dla siebie i kulturowo obcą umiejętnością. Baletmistrzowie zresztą najwyraźniej nie przejmują się nadmiernym obciążeniem swoich podopiecznych, księżę Maciej zaś, niepowstrzymany cugłami klasycznego umiaru, „nie żałuje muzyki” (w domyśle: całość jest zbyt długa, nużąca). Narrator kwituje dodatkowo całą uroczystość ironicznym stwierdzeniem, że z powodu szerepłego rozmiaru sali, teatr „wszystkich spragnionych oglądania go nie mógł pomieścić i wielu, za drzwiami pozostawszy, musiało się konsolować kielichem” [KwN, s. 166–167]. Swojski – a więc w domyśle nieprofesjonalny, daleki od stołecznych standardów sztuki oświeconej – charakter rozrywek nieświeskich z lubością podkreśla sam Radziwiłł, przechwalając się przed królem:

Wszystko to, panie-kochanku, domowej roboty. U mnie tak: opera księcia Macieja, a śpiewacy i baletnicy Hryszki i Hapki i Naście, malarz, panie-kochanku, Estko, mechanik Litwin, wirtuozi chłopci... Na radziwiłłowskim gruncie co posiać, to się, panie-kochanku, musi urodzić... [KwN, s. 174]

Cytowany wyżej opis operowo-baletowego wieczoru doskonale uzmysławia, na czym polega stosowana przez Kraszewskiego metoda dokumentarna. Otóż inspiracją dla tej sceny, podobnie jak dla całego zarysu powieści, jest relacja z *Bytności Stanisława Augusta w Nieświeżu*, zamieszczona wśród materiałów z *Obrazu Polaków i Polski w XVIII wieku*³⁵. Kraszewski wszakże nie

³⁵ *Obraz Polaków i Polski w XVIII wieku. Zbiór pamiętników, diariuszów [...] do wyjaśnienia stanu Polski w wieku wspomnianym wydany z rękopismów przez Edwarda Raczyńskiego*, t. 16, Poznań 1842. Podstawą owej relacji jest diariusz Adama Naruszewicza, którego tak zwaną redakcją raczyńską wydawca *Obrazu...* wykorzystał do swojej edycji. Zob. A.S. Naruszewicz, *Dyjaryjusz podróży Jego Królewskiej Mości na sejm grodzieński*, wyd. M. Bober-Jankowska, Warszawa 2008, s. 96–97.

jest tylko prostym kompilatorem dokumentów; nawet tam, gdzie wydaje się niemal dosłownie powtarzać całe frazy za materiałem źródłowym³⁶, poprzez dyskretne ingerencje w zapożyczone tworzywo buduje we własnej fikcji wyraziste i ukierunkowane interpretacje.

Informacja z *Obrazu...* na temat nieprzebranego mrowia chętnych do oglądania nieświeskiego teatru brzmi oryginalnie tak:

Wszystkie łoże, które teatr na cztery kondygnacje otaczały, były pełne, równie jak parter, warty pilnujące wstępu dwie prawie części nie puściły dla szczupłości miejsca, lubo więcej tysiąca ludzi mieścić się mogło³⁷.

Narrator powieści Kraszewskiego, unikając bezpośredniego komentarza, posługuje się znaczącym żartem, w którym łączy metaforyczne pragnienie rozrywki z faktem zastępczego jego ugaszenia za pomocą alkoholu. Tym samym wzmianka oryginalna, pełna podziwu dla teatralnej inicjatywy Radziwiłła i zapału okolicznej szlachty dla uczestnictwa w tym wydarzeniu artystycznym, zostaje zmodyfikowana w duchu nadrzędnej tendencji powieściowej, zmierzającej do ośmieszenia formacji kulturowej i obyczajowej reprezentowanej przez księcia.

Podaną w powieści dwukrotnie informację o autorstwie zaprezentowanej przed królem opery Kraszewski zaczerpnął także z *Obrazu...*, dopuszczając się przy tym zastanawiającego przeoczenia. Najpierw narrator („Opera – wiersze i muzyka, w stylu wieku, były dziełem księcia Macieja Radziwiłła” [KwN, s. 166]), a potem sam Radziwiłł, wyraźnie deklarują, że opera została w całości napisana przez księcia Macieja. Tymczasem w relacji źródłowej podano: „Opera była kompozycji księcia Macieja Radziwiłła, tak co do muzyki, jako i wierszy w trzech aktach”³⁸, co nie brzmi jednoznacznie (czy książę Maciej

³⁶ Omawiany fragment w relacji oryginalnej brzmi następująco: „Obiad był ze zwyczajnymi wiwatami [...] a po obiedzie szedł NPan znowu do sali wielkiej na kawę i słuchanie koncertu [...] koło ósmej wieczorem zaproszony był do teatru na operę i balet. Opera była kompozycji księcia Macieja Radziwiłła, tak co do muzyki, jako i wierszy w trzech aktach. [...] aktorowie obu tych dzieł, prócz wcale dobrego udawania, wzięli i ztąd pochwałę sprawiedliwą, że byli ludzie krajowi po większej części z gminu wybrani, mianowicie baletnicy. Odmiany kilkakrotne teatralne, piękność i różność ubiorów, gładkość osób tańczących, prawdziwie były wszystkim do ukontentowaniu. Przy końcu baletu ukazało się słońce umyślnie z taflów kryształowych zrobione, krążące bez ustanku promieniami swemi, bustum N Pana oświecające, któremu cała kompania baletowa wieńce i gierlandy oddawała i perfumy paliła. Trwał ten spektakl do godziny 12, pan miłościwy całe sobie nieprzykrzył w tej długości, owszem zawsze dawał brawo, pokazując zupełne ukontentowanie”. *Obraz Polaków...*, s. 53–55.

³⁷ *Ibidem*, s. 54–55. W wersji Naruszewicza fragment ten brzmi: „Wszystkie łoże, które teatrum na trzy kondygnacje otaczały, były pełne, równie jak *parter*, a warty pilnujące wstępu dwie prawie części nie puściły”. A.S. Naruszewicz, *Dyjaryjusz...*, s. 72. Jak zatem widać, również w innych wariantach redakcji źródłowej nie ma mowy o pijaństwie wśród tych, którzy nie zmieścili się na widowni operowej.

³⁸ *Ibidem*, s. 53–54.

był autorem zarówno muzyki, jak i libretta, czy też jako znaczna figura, należąca do magnackiej rodziny, został on wymieniony po prostu jako jeden z autorów, zaś doprecyzowująca informacja o librecie i muzyce oznacza jedynie tyle, że całość składała się z trzech aktów³⁹). Bardziej precyzyjnie brzmi ten fragment u Naruszewicza („Opera miała za tytuł *«Agatka»*, kompozycyji księcia Macieja Radziwiłła, dobrym ułożeniem i wierszem we trzech aktach”⁴⁰), skupiając się bowiem na zaletach libretta, sugeruje on, że księżę Maciej odpowiedzialny był właśnie za warstwę tekstową dzieła. Jakkolwiek by interpretować znaczenia zapisów źródłowych, jedno jest pewne: narrator Kraszewskiego ujednoznacza przekaz, przypisując całość księciu Maciejowi. Nie ma przy tym racji. Dziełem odegranym przed królem w Nieświeżu we wrześniu 1784 roku była *Agatka, czyli przyjazd pana* – z librettem Radziwiłła, ale z muzyką (najprawdopodobniej) Jana Dawida Hollanda⁴¹.

Kwestia autorstwa muzyki do *Agatki* do dzisiaj wywołuje wątpliwości. Jeszcze w *Rysie historycznym opery polskiej* Maurycy Karasowski przypisywał kompozycję niejakiemu Danziemiu⁴², którego prawdopodobnie pomylił z działającym na terenie Polski włoskim kompozytorem Alessandro Danesim. To on – zdaniem współczesnych badaczek, Ireny Bieńkowskiej⁴³ i Ali-

³⁹ Gdy się weźmie pod uwagę praktykę epoki, w której operami zwano również utwory tylko po części umuzycznione, nie jest całkiem bezpodstawna interpretacja.

⁴⁰ A.S. Naruszewicz, *Dyjaryjusz...*, s. 71. Tytuł opery nie został wpisany, we wszystkich redakcjach rękopisu pozostawiono puste miejsce na uzupełnienie tej informacji.

⁴¹ Ten niemiecki kompozytor rozpoczął karierę muzyczną w Hamburgu, gdzie jego dziełami dyrygował sam C.Ph.E. Bach i gdzie doczekał się posady dyrektora muzycznego przy kościele św. Katarzyny. W 1782 roku wyjechał wraz z żoną, śpiewaczką, na kilkumiesięczny urlop do Polski. Wyprawa ta przedłużyła się aż do roku 1827, kiedy to zmarł w Wilnie. Początkowo mieszkał w Warszawie, potem związał się z dworem księcia Karola Radziwiłła, pełniąc funkcję jego nadwornego kompozytora, wreszcie osiadł w Wilnie, gdzie na uniwersytecie wykładał teorię muzyki. Informacje biograficzne za: A. Nowak-Romanowicz, *Jan Dawid Holland*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, red. E. Dzieńbowska, t. *hji*, Kraków 1993. I. Bełza sugerował, że wykładów uniwersyteckich Hollanda mógł słuchać w Wilnie A. Mickiewicz, co jednak nie znajduje potwierdzenia w opiniach innych badaczy. Por. I. Bełza, *Między Oświeceniem a Romantyzmem. Polska kultura muzyczna w początkach XIX wieku*, Kraków 1961, s. 172.

⁴² Sądząc z podanej przez Karasowskiego daty urodzenia owego muzyka (1763), krytyk mógł mieć na myśli niemieckiego wiolonczelistę, kompozytora i dyrygenta Franza Daniego. W przypisie do zestawienia repertuaru polskiej opery w warszawskich teatrach od chwili powstania polskiej sceny do momentu wydania książki, Karasowski dywagował nad nieprawdopodobieństwem, jakim wydawało mu się powstanie polskiego libretta pióra księcia Macieja do muzyki zagranicznego kompozytora. Zob. M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1959, s. 354. Wyrażona tam sugestia, że Radziwiłł mógł przetłumaczyć libretto innej opery Daniego (*Azafia*), dowodzi, iż Karasowski nie znał libretta *Agatki*. To całkiem prawdopodobne w świetle odnalezienia partytury opery 3 lata później po wydaniu jego książki (por. przypis 47 w niniejszym artykule).

⁴³ I. Bieńkowska, *Mecenatek muzyczny Radziwiłłów...*, s. 179.

ny Żórawskiej-Witkowskiej⁴⁴ – jest twórcą opracowania muzycznego *Agatki*. Te wątpliwości⁴⁵, choć wydają się fascynujące z perspektywy odkrywania coraz to nowych luk na mapie pozornie tak dobrze rozpoznanej epoki, jaką jest oświecenie, nie powinny przysłaniać kilku istotnych faktów związanych z omawianą powieścią Kraszewskiego. Otóż w czasie pisania *Króla w Nieświeżu* za autora muzyki uznawano Hollanda i pisarz mógł (może nawet: powinien był) o tym wiedzieć⁴⁶. Jak komunikował Oskar Kolberg w korespondencji wysłanej do „Pamiętnika Muzycznego i Teatralnego”:

Miło mi zawiadomić [...] o oryginalnej partyturze, znajdującej się u pana Walewskiego obywatela w Płockiem, noszącej tytuł: *Agatka*. Jest to opera polska w 3 aktach, napisana wierszem przez księcia Macieja Radziwiłła, wówczas podkomorzego Litew. z okazji odwiedzin Stanisława Augusta w Nieświeżu i po raz pierwszy dana tamże (r. 1784). Muzykę dorobił Jan Dawid Holland, kapelmistrz dworu Radziwiłłów [...].⁴⁷

Jeśli zaś wiedział o tym, że operę skomponował Holland, to skrzętnie w swojej powieści ukrył ten fakt, konsekwentnie przypisując wyłączne autorstwo księciu Maciejowi. Choć w perspektywie całego dzieła jest to oczywiście mało znaczący drobiazg, jego wyjaśnienie daje przecież ciekawą wskazówkę interpretacyjną. Narratorowi *Króla w Nieświeżu* tak bardzo zależy na utrzymaniu symetrii opozycji między światem centrum, Warszawy, ubranego po francusku króla oraz światem peryferii, białoruskiego barokowego dworu i opa-

⁴⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze...*, s. 219. Na to źródło powołują się również autorzy opracowania cytowanej edycji *Diariusza* Naruszewicza, uzupełniając informacje niedoprecyzowane przez towarzyszącego królowi podczas podróży poetę. Zob. A.S. Naruszewicz, *Dyjaryjusz...*, s. 192.

⁴⁵ Autorka hasła poświęconego Hollandowi w *Encyklopedii muzycznej* wspomina o tych wątpliwościach, ale właśnie jemu przypisuje skomponowanie *Agatki*. W biogramie Danesiego w aneksie książki Ciechanowieckiego (*Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof...*, s. 175), poza informacjami o przejściu kompozytora z dworu Radziwiłła do Słonimia, znajduje się także stwierdzenie, że współcześni przypisywali mu *Agatkę*, której autorem jest jednak Holland. Nazwisko tego ostatniego pojawia się wreszcie na jedynym nagraniu tej opery, dokonanym w wersji koncertowej z Sali Balowej Zamku Królewskiego w Warszawie w dniu 8 maja 2003 roku. J.D. Holland, *Agatka, czyli przyjazd pana*, MCD 036, wyk. Concerto Polacco, dyr. M. Toporowski.

⁴⁶ Kraszewski utrzymywał kontakty z najwybitniejszymi przedstawicielami ówczesnej polskiej krytyki muzycznej i pionierami muzykologii: Maurycym Karasowskim, Józefem Sikorskim i przede wszystkim Oskarem Kolbergiem. Zob. *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, oprac. S. Świerzewski, Kraków 1963.

⁴⁷ O. Kolberg, *Korespondencja*, „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862, nr 50, s. 798. Kolberg cytuje jedną z arii opery (*Biedne ptaszęta*) i uzupełnia dalsze informacje: „Przytem przepisywał całą tę operę jakiś Niemiec lub Włoch. Partytura jest na małą orkiestrę, jak to wówczas zwykle było w użyciu. [...] opera ta daną później była przy otwarciu amfiteatru wzniesionego w ogrodzie księcia Jabłonowskiego we Lwowie, o czym wspomina Bogusławski, dodając, że opera *Agatka*, mianowicie jej proste piosenki w ludowym guście, wielkiego dokonały tam powodzenia”.

sanego kontuszowym pasem magnata, że woli przemilczeć istnienie w pałacu Radziwiłłów ważnego ośrodka życia muzycznego, w którym działali zagraniczni kompozytorzy (zarówno bowiem Danesi, jak i Holland byli zatrudnieni przez księcia na stanowiskach kapelmistrzów). Dodajmy do tego garść informacji, które z oczywistych przyczyn w powieści Kraszewskiego znaleźć się nie mogły. *Agatka* została już w 1785 roku wystawiona w Warszawie, odnosząc tam spory sukces, później zaś, z równym powodzeniem, zaprezentowano ją we Lwowie. W ten sposób owa „Radziwiłłowska robota”, za jaką chciały ją uważać Kraszewski, powtórzyła osiągnięcia oper warszawskich, które – szczególnie w okresie peregrynacji Bogusławskiego po teatrach prowincjonalnych – prezentowane były na scenach mniejszych miast polskich.

Nawet wnikliwy czytelnik *Króla w Nieświeżu* nie odnajdzie na jego kartach najmniejszej bodaj wzmianki na temat libretta opery odegranej przed dostojnym gościem. Trudno i tutaj podejrzewać Kraszewskiego o tendencyjną manipulację posiadanym materiałem, prędzej po prostu o bezrefleksyjne przeniesienie do powieściowego opisu wzmianki zaczerpniętej z nieścisłych i ogólnikowych w tym miejscu źródeł. Gdyby jednak powieściopisarz znał libretto *Agatki*, mogłoby ono zburzyć tak precyzyjnie przez niego budowaną wizję świata i jasnych w nim podziałów na to, co nowoczesne, godne pochwały i oświecone, oraz to, co przestarzałe, naganne i nieuchronnie skazane na wymarcie. Napisane przez księcia Macieja libretto to komedia matrymonialna rozgrywająca się w środowisku wiejskim. Postacie mazurzą, używają języka mocno stylizowanego na wiejską prostotę, główny zaś konflikt – o rękę tytułowej *Agatki* – rozgrywa się między parobkami, Antkiem Całką, którego kocha *Agatka*, i Antkiem Gajdakiem, wspieranym przez mściwego podstarościego Pijaszkę. Niegodziwość tego ostatniego zostaje wykryta i ukarana przez dobrego pana, którego przybycie do wsi stanowi punkt kulminacyjny opery i moment szczęśliwego rozwiązania intrygi. Zarys fabuły i cechy językowe libretta są zatem idealnie zbieżne z omawianymi wyżej tendencjami ówczesnego teatru operowego w Warszawie. Łatwo też zauważyć typowe dla teatru oświeceniowego użycie nazwisk znaczących (zły podstaroście zwie się Pijaszko, dobry ekonom – Dbalski, a wszystkowiedząca wiejska plotkarka – Plociuchowa). Muzycznie opera Hollanda nie oddala się od rozpowszechnionych w Warszawie wzorców – utrzymana jest w stylu galant, a więc przedklasycznej estetyce, która wszakże bliższa jest dojrziałemu klasycyzmowi niż barokowemu epigoństwu. Typowe dla tego stylu uproszczenie form i środków wyrazu pozostaje w pełnej zgodności z obranym miejscem akcji i charakterystyką bohaterów. Nie ma tu jeszcze tak precyzyjnej charakterystyki muzycznej, ani też stylizacji na polskie tańce, jak w *Cudzie mniemanym*; muzyka jest doskonale przezroczysta w odniesieniu do cech narodowych⁴⁸. Nie tego wszakże oczekiwałyby Kraszewski, tak mocno podkre-

⁴⁸ Co nie oznacza, że Holland nie stosował zabiegów zmierzających do charakteryzowania postaci środkami muzycznymi. Ciekawych przykładów dostarczają tu m.in. aria Walentego *Wy nie umiecie w tańcu się zawijać* (akt I, scena III), synkopowana i taneczna,

ślając lokalny i swojski, a zarazem tradycyjny i jednak zaściankowy model sztuki uprawianej na dworze Radziwiłła.

Najdalszy jednak od wykreowanego w powieści światopoglądu księcia Karola – nienowoczesnego, skażonego magnacką samowolą i pyszałkową postawą głównego bohatera – jest wpisany w libretto *Agatki* program społeczny. Opera ta bowiem realizuje, identycznie jak omawiane wcześniej warszawskie dzieła, wyraźną misję: zawiera przekaz światopoglądowy, naukę skierowaną do swoich odbiorców. Oto już w pierwszej arii tytułowa bohaterka, opiekując się gniazdem z pisklętami, które podarował jej w sentymentalnym geście miłośnym ukochany Antek, śpiewa:

Biedne ptasęta, biedne pisklęta
 Los mi was podał w poddaństwo,
 Jednak przemocy co ludzi tłocy
 wom nie dokucy tyraństwo.

O wasze życie dbam należycie
 I co na świecie jest rzadko
 Będę wom panem a nie tyranem,
 Będę wom ojcem i matką⁴⁹.

Idea władzy opartej na wzorcu ojcowskiej opieki, nie tyrańskiego wyzysku, a więc wymagającej wzajemnego zaufania i odpowiedzialności pana za poddanych, będącej obowiązkiem silniejszego względem słabszego – wydaje się zbieżna z postulatami Oświeconych. W powieści Kraszewskiego taka definicja władzy byłaby zdecydowanie bliższa światu Poniatowskiego niż Radziwiłła. Problem władzy, ewokowany w pierwszych słowach libretta przez Agatkę, stanowi motyw przewodni całej opery; mamy tu i przykład nadużywania władzy – przez Pijaszkę, i próbę wyjaśnienia nieprawidłowości w jej sprawowaniu – przez obciążenie odpowiedzialnością i ukaranie złych pośredników. Budowana w librecie wizja świata jest spójna i sprawiedliwa; nie postuluje rewolucyjnego zrównania praw wszystkich stanów, ale opartą na prawie i wzajemnym szacunku symbiozę. Pan tak tłumaczy obowiązki warstw wyższych wobec warstwy chłopskiej: „Nasi to żywiciele, nasi dawcy chleba. / Gdy z krwawej ich rąk pracy wszystkie stany żyją”⁵⁰. Jak widać, bohaterowie – zarówno ze stanu chłopskiego, jak i tytułowy dobry pan – cechują się dużą świadomością zasad i zarazem akceptacją dla rzeczywistości społecznej, w której żyją, dążąc wszakże do zdiagnozowania obszarów patologii oraz do ich wyeliminowania. Nie ulega wątpliwości, że tego typu poglądy zyskiwały

przerwana nagłym motywem – gdy tańczącego bohatera łapie skurcz w łydce, lub też aria *buffo* Pijaszki *Nic nie masz na świecie lepszego nad trunek* (akt I, scena IV), sławiąca zalety upojenia alkoholowego.

⁴⁹ Akt I, scena I. Cyt. M. Radziwiłł, *Agatka, czyli przyjazd pana*, za wydaniem libretta dołączony do CD: J.D. Holland, *Agatka, czyli przyjazd pana*, MCD 036, [s. 3].

⁵⁰ Akt III, scena IV; *ibidem*, [s. 23].

na popularności w dobie przemian światopoglądowych, które doprowadziły do tego, że Konstytucja 3 maja skupiła szczególną uwagę na kwestii ochrony chłopstwa przed nadużyciami systemu pańszczyźnianego.

Warto także podkreślić, iż *Agatka* nie jest jedynym librettem powstałym w kręgach magnackiego teatru operowego, podejmującym podobną problematykę. Zbliżoną refleksję społeczną znajdziemy na przykład w *Kondycjach stanów* Michała Kazimierza Ogińskiego (1781), napisanych dla teatru w Słonimiu. Poza obowiązkową, acz całkowicie zmarginalizowaną intrygą matrymonialną, rozwiązaną zresztą w sposób przypominający problematykę *Nędzy uszczęśliwionej*⁵¹, opera ta prezentuje rodzaj traktatu filozoficznego, poświęconego dociekaniom nad istotą szczęścia i jego zależnością od stanu społecznego⁵². Przy okazji sportretowane zostały postacie należące do różnych warstw i – poza jednoznacznie pozytywnym obrazem mieszkańców wsi – wizerunki te wypadają raczej krytycznie⁵³. Morał płynący z tego dzieła jest jednoznaczny: dzięki pracy własnych rąk mieszkańcy wsi mają zapewniony silny kręgosłup moralny i poczucie sensu życia; ogromnym błędem byłoby jednak ingerowanie w naturalną strukturę społeczną, nieuchronnie opartą na różnicach, a więc i nierównościach. Prawdziwe szczęście daje człowiekowi nie awans społeczny, pogoń za bogactwem i zmianami, lecz harmonia w obrębie przyrodzonego porządku i uczciwość względem obowiązków, jakie każdemu wyznacza właściwe mu miejsce w świecie.

Spółeczna ideologia wpisana w głęboką strukturę librett oper, takich jak *Agatka* czy *Kondycje stanów* jest, rzecz jasna, z dzisiejszej perspektywy konserwatywna i zachowawcza. Jeśli uświadomimy sobie jednak, że są to głosy epoki przedrewolucyjnej, usłyszymy w nich nie tylko postulat zakonserwowania istniejącego porządku rzeczy, lecz także ważne sygnały świadczące o poczuciu konieczności zmian, które – jak wydawało się librecistom – można jeszcze wprowadzić metodami pokojowymi jako elementy racjonalnego

⁵¹ Parastka, wiejska dziewczyna, odrzuca zaloty księcia, wierząc, że nie będzie szczęśliwa, jeśli wyjdzie ze swojego stanu. Jak bowiem śpiewa w duecie z siostrą: „Každy niech będzie kontent z swego stanu, / Nadano troski słudze tak i panu. / Rozumem niechay rządzi i przymioty, / Pomnieysy pewnie troski i kłopoty”. [M.K. Ogiński], *Kondycje stanów. Opera we dwóch aktach na teatrze słonimskim reprezentowana*, Warszawa 1781, akt I, scena IX, s. 33.

⁵² Pełniący funkcję rezonera Bezambicki w scenie IV aktu I opery podejmuje takie oto zadanie: „Zabawkę sobie ciekawą przed się wezmę, mieszkam tu na wielkim trakcie, w tak wielkim ludzi przejeździe. Filozoficznie przezierać będę, który też ze wszystkich Stanów najszczęśliwszy być może, i kto w jakim siebie, za istotnie szczęśliwego osądzi”. [M.K. Ogiński], *Kondycje...*, s. 14.

⁵³ Również w *Agatce* pojawiają się silne elementy krytyki społecznej – włożone w usta bohaterów chłopskich przytyki do typowych pańskich grzechów, np. świadczących o zepsuciu obyczajów. Antek Gajdak komentuje w ten sposób pańskie kaprysy: „Już co na to, to niezgoda / Panów to, nie nasza moda. / Skutek ich ten z próznowania, / Ze w intrygach dni swe tracą, / Nie znają zmiany kochania / Zonki zatrudnione pracą”. M. Radziwiłł, *Agatka...*, [s. 10]

programu reform społecznych. Szczególnie ciekawy wydaje się tu przypadek *Agatki*, spreparowanej z okazji królewskiej wizyty i adresowanej do władcy. To przed nim Agatka roztaczała wizję dobrych rządów, pana-ojca, karmiącego swoich podopiecznych i zapewniającego im bezpieczeństwo, chroniącego przed nadużyciami urzędników średniego szczebla. Czytając między wierszami libretta Radziwiłłowego dzieła, można byłoby znaleźć w tej operze kapitalny materiał, który pozwoliłby uniknąć powieści Kraszewskiego schematyzmu i jednogłosowości. *Agatka* przeczy temu, że model świata i rządów reprezentowany przez magnaterię jest wyłącznie przestarzały, nieoświecony i stanowi źródło zła, które próbuje naprawić zbyt słaby niestety król, niosący warszawski kaganek oświeceniowej oświaty na sarmackie rubieże. Jest także zaprzeczeniem utrwalonego w powszechnej świadomości przekonania, że osiemnastowieczny teatr operowy ograniczał się do sceny stołecznej i tych kilku dzieł, które wymieniane są jednym tchem jako jego załączki oraz arcydzieła. Czy Kraszewski tego wszystkiego, pomimo ogromu swojej erudycji, nie wiedział, czy też celowo wolał zatrzeć ślady niepasujące do obrazu królewskiej wizyty w Nieświeżu, który wykreował w swojej powieści? Na to pytanie nie sposób odpowiedzieć i nie to zresztą było celem niniejszego artykułu, a raczej zwrócenie uwagi na mylny charakter pewnych wyobrażeń o epoce króla Stanisława Augusta, popularyzowanych w literaturze dziewiętnastowiecznej, oraz na pułapki myślenia o kulturze oświecenia – w tym operowej – jako rozwijającej się wyłącznie w centrum.

Bibliografia

- Bełza I., *Między Oświeceniem a Romantyzmem. Polska kultura muzyczna w początkach XIX wieku*, Kraków 1961.
- Bieńkowska I., *Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława „Panie Kochanku” Radziwiłła*, „Rocznik Lituanistyczny” 2015, nr 1.
- Bieńkowska I., *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, Warszawa 2013.
- Bieńkowska I., *Przedstawienia teatralno-muzyczne na dworach magnaterii litewskiej w połowie XVIII wieku*, „Barok. Historia, Literatura, Sztuka” 2009, t. 16, nr 2.
- Ciechanowiecki A., *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim*, Böhlau Verlag Köln Graz 1961.
- Danek W., *Posłowie* [w:] J.I. Kraszewski, *Król w Nieświeżu. Opowiadania z życia Karola Radziwiłła*, „Panie Kochanku”, Warszawa 1962.
- Danek W., *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966.
- Heine J., *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*, wstęp Z. Raszewski, przeł. i oprac. M. Klimowicz, Warszawa 1962.
- Holland J.D., *Agatka, czyli przyjazd pana*, MCD 036, wyk. Concerto Polacco, dyr. M. Toporowski.

- J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, oprac. S. Świerzewski, Kraków 1963.
- Judkowiak B., *Uwagi nad teatrem i teatromanią w życiu dworów magnackich czasów saskich* [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Ročko, Warszawa 2005.
- Judkowiak B., *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.
- Kapłon A., *Warszawskie libretta opery „La Contadina in corte”*, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.
- Kapłon A., *Opera włoska w Warszawie 1784–1793. (Na tle europejskim)*, „Prace Literackie” 1979, nr 20.
- Karasowski M., *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.
- Klimowicz M., *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965.
- Kolberg O., *Korespondencja*, „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862, nr 50.
- Krzyżanowski J., *Talia i Melpomena w Nieświeżu* [w:] *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. K. Wierzbicka, seria *Teatr Polskiego Oświecenia*, red. J. Kott, Warszawa 1961.
- Kurpiński K., *O operze polskiej*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 15–17, 19, 21–25.
- Naruszewicz A.S., *Dyjaryjusz podróży Jego Królewskiej Mości na sejm grodzieński*, wyd. M. Bober-Jankowska, Warszawa 2008.
- Nowak-Romanowicz A., *Jan Dawid Holland*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, red. E. Dziebowska, t. *hji*, Kraków 1993.
- Obraz Polaków i Polski w XVIII wieku. Zbiór pamiętników, diariuszów [...] do wyjaśnienia stanu Polski w wieku wspomnianym wydany z rękopismów przez Edwarda Raczyńskiego*, t. 16, Poznań 1842.
- [M.K. Ogiński], *Kondycje stanów. Opera we dwóch aktach na teatrze słonimskim reprezentowana*, Warszawa 1781.
- Opera: lietuvos Didžiųjų Kunigaikščių Rūmuose [...] Opera w Pałacu Wielkich Księżąt Litewskich*, red. L. Kunickytė, Wilno 2010.
- Prosnak J., *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.
- Ritter R., *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej?* [w:] *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.
- Rusiecka N., *„Opera Europy” Franciszki Urszuli Radziwiłłowej* [w:] *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.
- Sokalska M., *Opera w powieściach o czasach saskich J.I. Kraszewskiego*, „Ruch Literacki” 2016, nr 5.
- Szweykowska A., *Kapele magnackie i szlacheckie w Polsce w połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1963, nr 1–2.
- Szweykowska A., *Mapa muzykowania w Rzeczypospolitej w połowie XVIII wieku*, „Muzyka” 1971, nr 2.
- Żórawska-Witkowska A., *Kapela Antoniego Tyzenhauza w Grodnie*, „Muzyka” 1977, nr 2.

Żórawska-Witkowska A., *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich* [w:] *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.

Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.