

ANNA PARKITNA

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

ORCID 0000-0003-0783-5038

Kilka uwag o znaczeniu i randze opery w teatrze stanisławowskim

ABSTRAKT Artykuł rewiduje utrwalony w badaniach nad epoką stanisławowską schematyczny podział na operę „kunsztowną” (zagraniczną) i „użytkową” (polską). Wskazuje na kluczową rolę importowanego repertuaru, zwłaszcza *opera buffa* i *opéra-comique*, w realizacji oświeceniowych celów edukacyjnych i propagandowych teatru publicznego w Warszawie. Jednocześnie postuluje pełniejsze docenienie oryginalnej opery polskiej, z uwzględnieniem jej specyfiki oraz szerokiego kontekstu kulturowo-społecznego.

SŁOWA KLUCZOWE epoka stanisławowska, *opera buffa*, *opéra-comique*, opera polska, teatr publiczny w Warszawie

ABSTRACT Some Remarks on the Role and Status of Opera in the Stanislawian Theatre. The article revises the entrenched, schematic division in scholarship on the Stanislawian period between “refined” foreign opera and “utilitarian” Polish works. It highlights the key role of imported repertoire, particularly *opera buffa* and *opéra-comique*, in advancing the Enlightenment’s educational and propagandistic aims within Warsaw’s public theatre. At the same time, it calls for a fuller appreciation of original Polish opera, taking into account its distinctiveness as well as its broader socio-cultural context.

KEYWORDS the Stanislawian period, *opera buffa*, *opéra-comique*, Polish opera, the Warsaw public theatre

„Wczoraj przeszedł Król piechotą przez nasz ogród do operalni, aby popatrzeć na próbę komedii, która ma być wystawiona na dzień św. Stanisława”, napisał Johann Heine, agent w służbie księcia Franciszka Ksawerego Saskiego, w liście do swojego mocodawcy datowanym na 6 V 1765 roku¹. Z pozoru błahy epizod z początków panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego oddaje obraz osobistego zaangażowania króla w tworzenie warszawskiej sceny publicznej, sygnalizując przy tym ważkość wyboru *opéra-comique* na inaugurację flagowego przedsięwzięcia obozu oświeceniowego. To właśnie wykonanie dwóch francuskich oper o popularnym rodowodzie, *Les deux chasseurs et la laitière* oraz *Le peintre amoureux de son modèle* (z muzyką Egidia Duniego i librettami Louisa Anseaume’a), miało dokonać przełomu w życiu kulturalnym stolicy, stanowiąc niemal ostentacyjny kontrast wobec dworskiego przepychu towarzyszącego w teatrze saskim (w l. 1754 i 1759–63) metastasiańskim operom *serie* Johanna Adolfa Hassego, które w istocie służyły przede wszystkim celebrowaniu majestatu Augusta III. W miejsce rytualnej, monotonnej pompy wkroczyła różnorodność obejmująca codzienną tematykę i pospolitość postaci na tle prostej inscenizacji, jako że po raz pierwszy to nie gust czy własne interesy polskiego władcy decydowały o obecności i charakterze przedstawień operowych, tylko szeroko nakreślony reformatorski plan stałej instytucji teatralnej dostępnej – przynajmniej w teorii, jako że za niemałą opłatą – także dla wszystkich warstw mieszczan i promującej określony światopogląd. Pośród szeregu konsekwencji dla codziennego funkcjonowania teatru, wynikających zarówno z ideologicznych dążeń ku społeczno-kulturowej odnowie, jak i z organizacji opartej na antrepryzie, innowacyjny charakter operowych przedsięwzięć realizowanych pod auspicjami Stanisława Augusta miał szczególne znaczenie. Bo choć premiera nowego w Polsce rodzaju widowisk² nie zapowiadała pozbawienia opery splendoru uświetniania wydarzeń galowych, z królewskimi rocznicami na czele, to wobec dydaktyczno-moralizatorskich, modernizacyjnych i propagandowych założeń teatru publicznego, uwzględniających bogaty repertuar operowy oparty początkowo wyłącznie na francuskich i włoskich gatunkach komicznych, ceremonialna funkcja opery nadwornej ustępowała teraz pierwszeństwo zgodnej z duchem Oświecenia funkcji użytecznej.

Jednak w polskiej literaturze przedmiotu przyjęło się umniejszać – bądź zupełnie pomijać – znaczenie obcej opery jako medium przekazu idei oświeceniowych, podkreślając zamiast tego szczególną rangę importowanych przedstawień, zwłaszcza

Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr 2025/57/B/HS2/02098, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

- 1 Johann Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766: Raporty szpiega*, przekł. i red. Mieczysław Klimowicz, Warszawa 1962, s. 6. Na „dzień św. Stanisława”, czyli na imieniny króla Stanisława Augusta Poniatowskiego 8 V, zaplanowano otwarcie teatru publicznego.
- 2 Brak jakiegokolwiek dowodu na to, że występująca w teatrze saskim w l. 1762–63 francuska trupa J.F. Albaniego miała w repertuarze dzieła należące do gatunku *opéra-comique*.

włoskich. Utylitarne cechy dostrzega się zaś w sposób oczywisty w pojawiającej się na warszawskiej scenie publicznej od 1778 r. oryginalnej operze polskiej, która początkowo skupiała się na podejmowanej przez stanisławowskie periodyki sprawie chłopskiej, a w dobie powstania kościuszkowskiego zaangażowała się w politykę. Równocześnie ze względu na osobliwość kształtującego się dopiero zwyczaju śpiewów operowych w języku polskim i niedorównującą włoskiej czy francuskiej technikę kompozytorską, wczesna opera polska zdaje się jakby nieprzystająca do właściwości podziwianego gatunku scenicznego. Utworzył się nazbyt schematyczny rozdział między operą kunsztowną a użyteczną, który warto nieco zmodyfikować poprzez odwrócenie rozkładu akcentów: podkreślenie znaczenia opery obcej, zarówno dla polskiego Oświecenia, jak i w świetle ogólnoeuropejskich zjawisk, oraz pełniejsze docenienie opery rodzimej – tworu unikatowego, choć mającego swe źródło w zainicjowanym u kolebki sceny publicznej repertuarowym przełomie.

Fakt, że warszawski teatr publiczny miał w l. 1765–67 wciąż w znacznej mierze dworski charakter – ze względu na ścisłą kontrolę króla towarzyszącą antrepryzie Carla Tomatisa – wywołał wśród badaczy tendencję do dość machinalnego łączenia przedstawień operowych tego okresu z prestiżowymi ambicjami Stanisława Augusta. Zwłaszcza obecność zespołu włoskiego, debiutującego 7 VIII 1765 r. przedstawieniem *La buona figliuola* (muzyka Niccolò Piccinni, libretto Carlo Goldoni), została ograniczona do jednowymiarowej roli; pionierska próba umiejscowienia *opera buffa* pośród celów nowo powstałego teatru stanisławowskiego pióra Mieczysława Klimowicza nie wybiega poza dogmatyczną kwalifikację opery włoskiej jako gatunku zaspokajającego reprezentacyjne potrzeby dworu³. W podobnym ujęciu opera włoska pojawia się również w nowszych publikacjach muzykologicznych, pomimo utrwalonej i wciąż aktualnej opinii o przełomowym charakterze teatru oświeceniowego Stanisława Augusta⁴; i tak usilne starania o import właśnie *La buona figliuola* – pierwotnie z zamiarem wykonania na uroczystości koronacji (25 XI 1764 r.) – sprowadzane są tu do realizacji „królewskiego życzenia” pozbawionego głębszego zamysłu⁵. Rezonuje to ze stwierdzeniem, że najważniejszym czynnikiem decydującym o wyborze repertuaru była chęć prezentowania oper sławnych i modnych⁶, szczególnie jeśli punktem

3 Mieczysław Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*, Warszawa 1965, s. 107. Zob. też: Zbigniew Raszewski, „Teatr Narodowy w latach 1779–1789”, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967, s. 71.

4 Marek Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001, s. 12.

5 Alina Żorawska-Witkowska, „A Granted Royal Wish, or Carlo Goldoni's *La buona figliuola* with Music by Niccolò Piccinni and *Il mercato di Malcantile* with Music by Domenico Fischietti, Staged in Warsaw in 1765”, w: *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, red. Berthold Over, Gesa zur Nieden, Bielefeld 2021, s. 527–29.

6 Karyna Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemcy w Warszawie w XVIII wieku*, Wrocław 1975, s. 119–21.

odniesienia było miejsce takie, jak Wiedeń⁷, koliduje zaś z przeświadczeniem, jakoby król miał głównie na względzie organizowanie poddanym rozrywki⁸. W szerszej perspektywie przyjmuje się, że sprowadzanie obcej opery służyć miało przede wszystkim budowaniu ośrodka dworsko-stołecznego na wzór europejskich metropolii, przy czym o wyborze oper decydowała przychodząca moda⁹, a motywacją było dążenie do dorównania najwspanialszym centróm operowym¹⁰. Pośród tych różnorodnych syntez publikacje operologiczne poświęcone okresowi stanisławowskiemu koncentrują się wokół faktów dotyczących repertuaru i wykonawców, dostrzegając co prawda „zupełne przeciwieństwo” sceny publicznej w porównaniu ze sceną Augusta III¹¹, ale pomijając kwestię przyczyn i następstw takiego stanu rzeczy, co wynika między innymi z braku osadzenia w społeczno-kulturowych realiach polskiego Oświecenia. Bardziej dogłębne zabiegi zmierzające do uchwycenia humanizmu i egalitaryzmu opery włoskiej (materiału dla polskich adaptacji) skutkują niejako oskarżeniem Stanisława Augusta o wąskość horyzontów w obliczu tezy, że *opera buffa*, wyrastająca z kulturowego modelu pozbawionego „ideologicznych uwikłań” i reprezentująca z ducha oświeceniowy, bardziej niż *opéra-comique* uniwersalistyczny nurt, pozostawała dla króla wyłącznie w sferze „elitarniej przyjemności”¹². Wobec tak niekonkretnego usytuowania opery obcej pośród innych gatunków promowanych na stanisławowskiej scenie publicznej nasuwa się pytanie, czy przedstawienia te wpisywały się w ogóle w ówczesną dydaktyczno-moralizatorską koncepcję repertuarową¹³. Otóż parę lat temu pojawił się wywód autorstwa historyka idei jakoby opera wcale nie mieściła się w oświeceniowej wizji teatru, a będąc wyrazem prestiżu władzy, mogła jedynie służyć za ozdobę życia teatralnego¹⁴.

7 Alina Żórawska-Witkowska, „Mozart a «sprawa polska» czyli o muzycznych koneksjach Warszawy i Wiednia w drugiej połowie XVIII wieku”, w: *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. Ryszard D. Goliańek, Beata Stróżyńska, Łódź 2007, s. 146.

8 K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy*, s. 33. Zob. też: Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s. 17.

9 Karyna Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 74, 76, 83.

10 Alina Żórawska-Witkowska, „Eighteenth-Century Warsaw: Periphery, Keystone, (and) Centre of European Musical Culture”, w: *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, red. Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska, Warszawa 2016, s. 52.

11 Alina Żórawska-Witkowska, „Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku. Od dworskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego (organizacja i repertuar)”, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński et al., Poznań 2000, s. 19.

12 Katarzyna Lisiecka, „Europejskie tło idei narodowego teatru: Arkadyjska kontrabanda Wojciecha Bogusławskiego”, w: *Opera wobec historii: Od rekonstrukcji do mityzacji*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Toruń 2012, s. 196–200.

13 Odnosnie do programu repertuarowego króla w l. 1765–67, zob.: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 99–101.

14 Grzegorz Markiewicz, *Opera w Polsce w latach 1635–1795*, Łódź 2019, s. 47–73, 151–52, 195–96. To samo w: Grzegorz Markiewicz, „Polskie doświadczenia z operą w dobie oświecenia”, *Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku* 25 (2022), s. 147–60. Sumą argumentacji Markiewicza, sięgającej bez wyraźnego historyczno-estetycznego uzasadnienia po teorię od Periego po Glucka,

Tymczasem już sam brak *opera seria* oraz dominacja oper komicznych w l. 1765–67 i zaraz po restytucji teatru publicznego w kwietniu 1774 r. sygnalizuje zerwanie z reprezentatywnością typu dworskiego. To był celowy zwrot – nie tyle ku operze dydaktycznej, gdyż opery Hassego do librett Pietra Metastasia, które tu onegdaj rozbrzmiewały, cechowały wysokie walory moralne, co ku gatunkom pozbawionym elitarnej proveniencji oraz ekskluzywnych, alegorycznych i monarchistycznych kontekstów¹⁵. Wprawdzie na przestrzeni lat różne opery wybierano na wieczory galowe, jednak o trwałej prestiżowej funkcji jako naczelnym atrybucie można raczej mówić jedynie w związku z epizodycznymi pojawieniami się *opera seria* – która powróciła do Warszawy w 1776 r., czyli w trudnym dla Stanisława Augusta okresie po pierwszym rozbiórce – celem podbudowania wizerunku elekcyjnego monarchy wśród szlachty¹⁶. Zwłaszcza popisy światowej sławy włoskich śpiewaków, hojnie wynagradzanych przez króla i wzbudzających powszechną ekscytację, miały moc quasi-karnawałowych wydarzeń; dość wspomnieć dla porównania, że przedstawienia w pełni podlegające antrepryzom, w ramach cięcia kosztów, otrzymywały nieraz skromną oprawę. Król „głośno i przesadnie” oklaskiwał debiut *opéra-comique* w wykonaniu trupy Louisa François Villiersa, mimo iż ci w przeważającej mierze amatorzy pozbawieni muzycznych kompetencji dali mierny pokaz¹⁷, bo zależało mu na podtrzymaniu widowisk bynajmniej nie reprezentacyjnych dla dworu, a kluczowych dla przyświecającej mu reformatorskiej idei; równoczesne pertraktacje z doświadczonym liderem teatru francuskiego Jossé Rousselois umożliwiły szybkie skompletowanie lepszego zespołu i wzniesienie przedstawień operowych na odpowiednio wysoki artystyczny poziom, zapewniając kontynuację teatralnych planów.

Za istotny utylitarny komponent włoskich i francuskich oper wprowadzonych na warszawską scenę w 1765 r. należy uznać sugestywność, z jaką służyły krytyce społeczno-kulturowych norm¹⁸. Dzięki osadzeniu w bieżącej codzienności i dzięki spektrum postaci obejmującemu różne stany, wiele z nich miało potencjał, by naświetlać napięcia społeczne, pomimo braku bezpośredniego odniesienia do polskich warunków. Zwłaszcza podniesienie bohaterów plebejskich do pierwszoplanowej rangi i nadanie im moralnie godnych pochwały cech – jak w przypadku oper utrzymanych w konwencji sentymentalnej – mogło służyć refleksji nad feudalnymi stosunkami w Rzeczypospolitej szlacheckiej. Omawiając początki teatru stanisławowskiego, Klimowicz dostrzega te dydaktyczne aspekty jedynie w repertuarze trup francuskich, w którym znalazły się opery do librett cenionych oświeceniowych krytyków społecznych,

jest kuriozalne stwierdzenie, że „opera w zamierzeniach twórców teatru stanisławowskiego miała być jedynie kwiatkiem do kożucha”, zob.: G. Markiewicz, *Opera w Polsce*, s. 195.

15 Zob.: Reinhard Strohm, *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven 1997, s. 270–93.

16 Anna Parkitna, *Opera in Warsaw: A City of the European Enlightenment*, Cambridge 2024, s. 57–59.

17 J. Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766*, s. 6.

18 A. Parkitna, *Opera in Warsaw*, s. 26–29.

Michela-Jeana Sedaine'a i Charles'a-Simona Favarta. Nie tylko więc podkreśla atrakcyjność i aktualność oper przedstawionych warszawskiej publiczności¹⁹, lecz także znajduje wśród cech gatunkowych *opéra-comique* (ujmowanej jako komedia przeplatana fragmentami śpiewanymi) obyczajowy naturalizm²⁰ oraz typowe dla moralizatorskiej dramy mieszczańskiej rodzaje konfliktów i postaci²¹. Istotnie, naczelnym warszawskim promotorem etyki mieszczańskiego sentymentalizmu, Lorenz Christoph Mitzler, doceniał moralnie pozytywny wpływ opery, stawiając ją pod tym względem na równi z komedią i tragedią²². Pośród różnorodności tematyki – podważającej wręcz zasadność terminu *opéra-comique*²³ – niektóre opery francuskie wykazywały na tyle doniosłe zaangażowanie w problematykę społeczną, że częściej pobudzały do płaczu niż do śmiechu²⁴. Począwszy od *La buona figliuola*, opery, w duchu sentymentalnym dość często pojawiały się na warszawskiej scenie – a wywołujące łączy współczucie dla postaci niesprawiedliwie skrzywdzonych przez los miało silny edukacyjny i moralny wydźwięk²⁵. Wymienienie przez Mitzlera dwóch oper *buffa* jako przykładów dydaktycznie wartościowych pozycji w bieżącym repertuarze (jesienią 1774 r.) nabiera dla nas szczególnego znaczenia, stanowiąc wyrazisty osiemnastowieczny dowód na przystawalność również i tego gatunku scenicznego do retoryki stanisławowskiego dyskursu teatralnego²⁶. Równocześnie nikła obecność opery w tym dyskursie nie dowodzi bynajmniej, że była tylko rozrywką. Eksponując prywatną sferę jednostki, pozytywnych bohaterów niskiego stanu, świecką moralność oraz mieszczański styl życia, skoncentrowany wokół pracy i uczuciowych więzów rodzinnych, importowane do Warszawy opery (w tym również, od 1775 r., niemieckie singspiele), nieraz nacechowane znacznym realizmem, niosły ze sobą potencjalnie konfrontacyjny element: sytuacje zacierające znaczenie hierarchii społecznej i wybiegające poza utarte schematy obyczajowe. Jako takie bez wątpienia wpisywały się w założenia teatralnej „szkoły

19 M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 41.

20 Ibid., s. 97.

21 Mieczysław Klimowicz, „Teatr Narodowy w latach 1774–1778”, w: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967, s. 49.

22 [Lorenz Christoph Mitzler, „O dobrym porządku Towarzystwa a w szczególności o rozrywkach”, kontynuacja], *Monitor* 8 (1774) nr 71 z 3 IX, s. 504.

23 David Charlton, *Popular Opera in Eighteenth-Century France: Music and Entertainment before the Revolution*, Cambridge 2022, s. 2. W swej najnowszej książce Charlton konsekwentnie używa terminu „popular opera”.

24 Ciekawe, że operę *Zbieg* (adaptację *Le déserteur*, z muzyką Pierre'a-Alexandre'a Monsigny'ego i librettem Michela-Jeana Sedaine'a), daną po raz pierwszy w Warszawie 17 I 1788 r., anonowano na afiszu jako „wielką operę serio”, zob.: Ludwik Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, Lwów 1925, s. 307.

25 Zob.: Stefano Castelvocchi, *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge 2013, s. 128–30.

26 [L.Ch. Mitzler, „O dobrym porządku”], s. 506. Mitzler wymienia opery *Metilde ritrovata* (Pasquale Anfossiego, z librettem Giuseppe Petroselliniego) i *La sposa fedele* (Pietra Alessandra Guglielmiego, z librettem Pietra Chiariego).

świata”, użytecznej rozrywki mającej nie tyle uczyć moralnych postaw i zachowań, co przebudowywać sposób myślenia.

Pominięcie czynnika oświeceniowego w rozważaniach nad operą obcą w teatrze stanisławowskim sprawia też, że obserwacja o chęci stworzenia ambitnego europejskiego ośrodka operowego jest tylko częściowo trafna. Rzeczywiście, różne dokumenty archiwalne dowodzą, że królowi zależało na angażu świetnych śpiewaków i starannym doborze repertuaru²⁷. W rezultacie warszawska scena operowa stała się atrakcyjna zarówno dla widzów, jak i przybywających z różnych miejsc, indywidualnie kontraktowanych wykonawców. Zyskała rangę dynamicznej i aktualnej, zwłaszcza pod względem przedstawień *opera buffa* – ale nie wiodącej, czyli generującej i dyktującej muzyczne wzorce. Wszystko wskazuje na to, że król nie miał aż tak szeroko zakrojonych zamiarów, choć zamówienie kilku włoskich oper u słynnych kompozytorów – lub sprowadzenie któregoś z nich, podobne do praktyki Katarzyny II w Petersburgu – nie przekroczyłoby zapewne ogromnych wydatków, jakie poczynił z własnej kasy na uhonorowanie wizytujących wirtuozów i tancerzy, a zwłaszcza podróżujących przez Warszawę Giovanniego Paisiella, Vicente’a Martína y Solera i Domenica Cimarosy²⁸. Nie próbował wcale konkurować z ważnymi centrami operowymi.

W ramach oświeceniowych starań o wpływ na widza teatralnego mieściła się raczej intencja równorzędnego uczestnictwa w europejskiej kulturze operowej poprzez wykonywanie i recepcję uznanych, a więc poniekąd modnych, oper pozostających w szerokim obiegu. Nie inaczej niż w przypadku samej idei teatru publicznego, stałej zawodowej sceny narodowej i innych innowacji import *opera buffa* i *opéra-comique* był zabiegiem modernizacyjnym opierającym się na potrzebie wdrażania godnych naśladowania obcych doświadczeń. Obecność oper reprezentujących bieżące trendy i niosących uniwersalne treści moralne – ich powtarzalne i ciągłe funkcjonowanie w przestrzeni publicznej – wpisywała się w zabiegi zmierzające do umieszczenia Warszawy w świecie oświeceniowych wpływów²⁹. Pierwotny nacisk na opery o ugruntowanej

27 Wiemy to m. in. z listów Tomatisa do króla wysyłanych podczas jego misji rekrutacyjnej, zob.: Karyna Wierzbicka-Michalska, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833. Część I: Czasy stanisławowskie*, Wrocław 1951, s. 10–11.

28 Król gościł tych kompozytorów odpowiednio w l. 1784, 1788, oraz 1787 i 1791.

29 Pisałam też o tym w swej monografii, zob.: A. Parkitna, *Opera in Warsaw*, s. 32–36, a zwłaszcza s. 32: „Uczestnictwo w ogólnoeuropejskiej kulturze operowej poprzez recepcję dzieł funkcjonujących w coraz szerszym obiegu było równoznaczne z kształtowaniem tych samych zjawisk kulturowych, które gdzie indziej wyznaczały istotne przemiany społeczno-estetyczne. Zgodnie z ideałami Oświecenia, innowacje artystyczne i naukowe, które wzbogacały inne narody, były chętnie przyjmowane jako przynoszące uniwersalne korzyści. Powstanie warszawskiego teatru publicznego [...] wprowadziło zatem strategię repertuarową wykraczającą poza operowy kosmopolityzm elit arystokratycznych” („Receptive participating in universal operatic culture through works increasingly circulating around Europe was tantamount to fostering the same flourishing cultural achievements as those that had signified marked socio-aesthetic changes elsewhere; in accordance with the goals of the Enlightenment exponents, artistic and scientific innovations that enriched other nations were welcomed in that their effects were

renomie miał przy tym ważne znaczenie. Jak zauważa Klimowicz, podczas dwóch inauguracyjnych warszawskich sezonów skoncentrowano się na prezentacji „najlepszych oper komicznych granych wówczas w Paryżu”³⁰; warto uściślić, że warszawski repertuar w większości zainspirowany był wtedy paryskimi wznowieniami w okresie tuż po połączeniu Opéra-Comique z Comédie-Italienne w 1762 r.³¹, co dodatkowo świadczy o zainteresowaniu Stanisława Augusta głównie tytułami o największym powodzeniu. Za nieprzypadkowe trzeba też uznać preferowanie najnowszego typu *dramma giocoso* Carla Goldoniego³², czyli włoskich oper charakteryzujących się rozbudowanymi, dynamicznymi finałami i podziałem ról na *parti serie*, *parti buffe* i *mezzi caratteri*. Tym samym Warszawa obrała w kręgu europejskiej recepcji miejsce bliskie epicentrom operowej kreatywności, paryskiego i weneckiego; manifestując uczestnictwo w ruchu oświeceniowym, twórcy stanisławowskiej sceny operowej pretendowali do nadania jej wysokiej rangi kulturowej.

Nie była to bowiem partycypacja opóźniona, a wpisująca się zupełnie w bieżące ogólnoeuropejskie zjawiska. W przeciwieństwie do różnych przychodzących w okresie stanisławowskim impulsów, które w wyniku braku synchronizacji czasowej z Oświeceniem europejskim przenikały do polskiej kultury z opóźnieniem, często w sposób skumulowany i chaotyczny³³, import *opéra-comique* i *opera buffa* zapoczątkowany w 1765 r. sprawił, że Warszawa momentalnie zaistniała jako jedno z istotnych ogniw na mapie operowych cyrkulacji³⁴. Coraz szerzej znane włoskie i francuskie opery komiczne miały wtedy wymierny wpływ na kształtowanie europejskiej kultury operowej, życia teatralno-operowego poszczególnych ośrodków i powszechne praktyki naznaczone epokową intensyfikacją migracji śpiewaków (w przypadku

universally constructive. The establishment of the Warsaw public theatre [...] thus brought about repertoire strategies transcending glamorous operatic cosmopolitanism of noble elites”).

30 M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 99.

31 Aż sześć z tych wznowień miało miejsce zaraz po słynnej fuzji w przeciągu pierwszej połowy lutego 1762 r. w następującej kolejności: *On ne s'avise jamais de tout* (muzyka Pierre-Alexandre Monsigny, libretto Michel-Jean Sedaine, 1761), *La fille mal gardée, ou Le pédant amoureux* (muzyka Egidio Duni, libretto Marie-Justine-Benoîte Favart, Jean Baptiste Lourdet de Santerre, 1758), *Le peintre amoureux de son modèle* (muzyka Egidio Duni, libretto Louis Anseaume, 1757), *Le maître en droit* (muzyka Pierre-Alexandre Monsigny, libretto Pierre-René Lemonnier, 1760), *Le maréchal ferrant* (muzyka François-André Danican Philidor, libretto François-Antoine Quétant, 1761) i *Les Amours de Bastien et Bastienne* autorstwa Marie-Justine-Benoîte Favarta i Harny'ego Charles'a de Guerville (parodia *Le devin du village* Jeana-Jacques'a Rousseau, 1753), zob.: Robert Ignatius Letellier, *Opéra-Comique: A Sourcebook*, Newcastle upon Tyne 2010, s. 1–2.

32 Większość repertuaru włoskiej trupy Tomatisa stanowiły opery do librett Carla Goldoniego z l. 1749–61; oprócz *La buona figliuola* Niccolò Piccinniego (Rzym, 1760) pokazano m.in. słynne weneckie *Il mercato di Malmantile* Domenica Fischietiego (1757), *Gli uccellatori* Floriana Leopolda Gassmanna (1759) i *Il filosofo di campagna* Baldassare Galuppiego (1754). O nieprzypadkowości wystawiania niedawnych oper do librett Goldoniego świadczy korespondencja królewskiego sekretarza Gaetana Ghigiottiego z aktorem Pietrem Mirą w 1764 r., zob.: K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemcy*, s. 119–21.

33 Marcin Cieński, *Literatura polskiego Oświecenia wobec tradycji i Europy: Studia*, Kraków 2013, s. 69.

34 Przykładem niech będzie tu fakt, że warszawska premiera *La buona figliuola* wyprzedziła premierę tej opery w Londynie o ponad rok.

Francuzów i Niemców – aktorów-śpiewaków) jaka towarzyszyła rozpowszechnianiu się oper poza ich rodzime sceny. Warszawska inicjacja przedstawień *opéra-comique* i *opera buffa* pociągała za sobą wniknięcie w uniwersalne procedury sterujące rekrutacją wykonawców na ogólnoeuropejskiej arenie³⁵, co było niezbędne w pozyskaniu doświadczonych profesjonalistów. Ruch ten miał istotne konsekwencje nie tylko dla Warszawy (a szerzej – dla Rzeczypospolitej), lecz także dla całego obszaru kulturowego będącego terenem operowej działalności, choćby ze względu na jego poszerzenie i możliwość indywidualnego zatrudnienia na warunkach typowych dla wielu teatrów.

Właśnie autonomię i skuteczność stanisławowskich animatorów oświeceniowego teatru, a nie „samorzutne” rozpowszechnianie się mód – jak mogłaby wskazywać niezwykła mobilność panująca w świecie opery – należy mieć na uwadze, rozważając organizację i dynamikę warszawskiego życia operowego. W publikacjach poświęconych teatrowi stanisławowskiemu napotyka się nierzadko na opisy nadające tworzonym sezonowo obcym zespołom nadmiernie niezależny impet, trwałość i charakter wędrowny. „[Włosi] powędrowali [z Warszawy] do Petersburga”, można przeczytać u Zbigniewa Raszewskiego³⁶ jak gdyby śpiewacy przemieszczali się między miastami w sposób żywiołowy, stale w tych samych składach personalnych. Stwierdzenie, że do Warszawy po prostu „zjeżdżały” obce zespoły³⁷ stanowi poniekąd echo przebrzmiałej teorii o spontanicznej europejskiej ekspansji teatru francuskiego (w tym oczywiście opery) jako nadrzędnego nośnika norm cywilizacyjnych³⁸. Prawdą jest, że przyjazdy najślynniejszych śpiewaków i obeznanych z repertuarem przedsiębiorców, kierujących zespołami wcześniej przez siebie zainicjowanymi, przyczyniły się do realizacji premier konkretnych oper. Jednak w nadmiernie uproszczonej optyce zagranicznym trupom przypisuje się dominujący wpływ na sprawy organizacyjne, zakładając, że „przywoziły ze sobą swój własny repertuar operowy”³⁹, co mylnie sugeruje pasywność po stronie warszawskich patronów teatralnych oraz ich całkowite zdanie się na doświadczenie i zasoby przybywających specjalistów. Podobnie ich inicjatywa zdaje się nieistotna w powierzchownym ujęciu, wedle którego francuski repertuar operowy miałby stanowić jedynie pochodną praktyk zespołów przemieszczających się poza Francją i mających w zanadru pewien specjalny, „eksportowy zestaw tytułów”⁴⁰. Tymczasem wiadomo choćby, że oferta repertuarowa antreprenera Hamona (1776–78),

35 Anna Parkitna, „Stanislawian Warsaw and the Universality of Eighteenth-Century Operatic Culture”, w: *SECM 2021: Courts, Colonies, and Cosmopolitan Exchange*, red. Beverly Wilcox, Ann Arbor 2023, s. 3–10.

36 Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, t. 1, s. 119–20. Nie wszyscy śpiewacy, którzy po bankructwie antreprenera Bessestiego w styczniu 1781 r. występowali jeszcze przez parę miesięcy w ramach stowarzyszenia, przenieśli się do Petersburga – nie stanowili na stałe skompletowanego zespołu.

37 G. Markiewicz, *Opera w Polsce*, s. 159.

38 Zob.: Rahul Markovits, *Staging Civilization: A Transnational History of French Theater in Eighteenth-Century Europe*, przekł. Marie Todd, Charlottesville 2021, s. 1–13.

39 Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm. 1750–1830*, Warszawa 1995 (= Historia Muzyki Polskiej 4), s. 140.

40 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze*, s. 244. Klimowicz jako pierwszy wysnuwa taki wniosek; zob.: M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 104.

który pojawił się w Warszawie wraz z kilkoma członkami swej trupy działającej poprzednio w Hamburgu, była bardzo szeroka⁴¹: obejmowała ponad sześćdziesiąt oper komicznych, w tym kilka zupełnie nowych⁴². Warto podkreślić, że import opery zależał od wielorakich warunków miejscowych. Podczas gdy rekrutacja śpiewaków i aktorów należała do kompetencji antreprenierów, spośród których tylko niektórzy przybywali z zagranicy z własnym personelem (bardziej lub mniej kompletnym) oraz operowym ekwipunkiem w postaci nut, dekoracji i kostiumów, osobą oddającą monopol teatralny w dzierżawę pozostawał od 1776 r. François Ryx, zaufany króla w realizacji jego teatralnych zamierzeń⁴³. Wraz z rozwojem sceny publicznej zarówno odgórne (programowe), jak i antreprenerskie (komercyjne) działania musiały przy tym uwzględniać oczekiwania publiczności⁴⁴.

W rezultacie niemałych starań warszawska scena operowa niewątpliwie osiągnęła za Stanisława Augusta status ważnego europejskiego ośrodka. Wyróżniała się imponującym bogactwem repertuarowym, zarówno pod względem liczebnym, jak i gatunkowym⁴⁵. Nie mniej imponująca była liczba wysokiej klasy włoskich śpiewaków występujących w teatrze publicznym na zasadzie sezonowych kontraktów bądź okazjonalnych zaproszeń⁴⁶. Warszawskie *prime donne* cieszyły się wysoką pozycją zawodową – wyższą, niż wynikałoby to z niepochlebnych relacji Wojciecha Bogusławskiego (konkurującego z *opera buffa*) dotyczących trup Michała Bessetiego (Bizestiego) (1780–81) i Giovanniego Pellattiego (1792–93)⁴⁷. Z wznowien książki Raszewskiego o Bogusławskim usunięto niefortunny osąd, że zespół skompletowany przez Pellattiego „na tle europejskim był słaby”⁴⁸; właściwie można by bez przesady uzupełnić tę korektę o stwierdzenie, że ówczesny poziom warszawskiej opery, jak i za poprzednich włoskich sezonów, nie odbiegał od poziomu słynniejszych scen operowych. Dzięki umiejętnemu wdrażaniu zasady, podług której głównym gwarantem sukcesu opero-

41 K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy*, s. 78.

42 Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy z Poniatowskich Tyszkiewiczowej, sygn. 445, „Année 1775”, nr 8, zob.: K. Wierzbicka-Michalska, *Źródła do historii teatru*, t. 1, s. 149–51.

43 Oprócz pośrednictwa Ryxa, które poprzedzone było przez ściśle zwierzchnictwo teatralne pełnione z ramienia króla przez Augusta Moszyńskiego w l. 1765–67, należy wspomnieć m.in. o udziale sekretarza królewskiego Ghigiottiego w pertraktacjach z włoskimi śpiewakami.

44 W tym m.in. preferencje wpływowego patrona teatru francuskiego, ambasadora rosyjskiego Stackelberga.

45 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze*, s. 242.

46 Zob.: K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy*, s. 119–90; Andrzej Kapłon, „Opera włoska w Warszawie 1784–1793 (na tle europejskim)”, *Prace Literackie* 20 (1979), s. 13–47; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze*, s. 119–35.

47 Chodzi o Annę Orsini (1780–81) i Adrianę Ferrarese del Bene (1792–93), zob.: Wojciech Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1820, s. 32, 73–74, a także: K. Wierzbicka-Michalska, *Aktorzy cudzoziemscy*, s. 189–190; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze*, s. 124–25, 133–34.

48 Por.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, s. 255, oraz wydanie tej monografii z roku 1982 (s. 205) i z roku 2015 (publikacja Teatru Narodowego, t. 1, s. 235).

wego przedsiębiorstwa był staranny dobór kilku śpiewaków przykuwających uwagę publiczności, również trupy francuskie (poza pierwszą, zlikwidowaną w trybie przyspieszonym) reprezentowały europejski standard, a niemieckie, pomimo najniższej pozycji w hierarchii teatralnej, nie umniejszały bynajmniej prestiżu publicznej instytucji. Osiemnastowieczne periodyki teatralne wskazują, że zespół Bartolomea Constantiego (1781–83) skupiał utalentowanych⁴⁹, a nie „podrzędnych”, jak pisze Raszewski⁵⁰, wykonawców singspielu. Podsumowując, brak zapóźnienia – czasowego i jakościowego – można uznać za decydujący czynnik pozwalający określić warszawską scenę operową doby stanisławowskiej jako atrakcyjną w skali europejskiej.

Z kolei odmienne okoliczności, jakie towarzyszyły narodzinom opery w języku polskim, zapóźnienie i brak jakościowego szlif, urastają – po raz pierwszy w publicystyce postanisławowskiej – do wad deprecjonujących rodzimy gatunek. Uczynienie opery polskiej przedmiotem starań o dorównanie poziomowi europejskiemu wpisuje się w ogólny zwrot ku wzmożonej profesjonalizacji przedstawień w pierwszych dziesięcioleciach XIX w.⁵¹, napędzany rozwojem krytyki muzycznej i teatralnej. W swoim czasie osiemnastowieczne opery z muzyką Macieja Kamieńskiego, Antoniego Weinerta i Gaetaniego, a także adaptacje cieszyły się aprobatą ze względu na utylitarne walory, za które uważano wkład w doskonalenie mowy ojczystej⁵² i moralno-pouczający charakter⁵³. Jednocześnie publiczność wykazywała wobec nich żywe zainteresowanie, choć nie brakowało krytyków, uznających śpiewy polskie za mniej doskonałe od włoskich pod względem wykonania (o czym wiemy najlepiej z relacji samego Bogusławskiego) bądź wskazujących na niespójność akcentów tekstu i muzyki⁵⁴. Jak zauważa Karol Kurpiński, *Nędza uszczęśliwiona* (z muzyką Macieja Kamieńskiego i słowami Wojciecha Bogusławskiego, 1778) „śpiewana obok włoskich śpiewaków nie mogła wszystkim uczynić nadzwyczajnego wrażenia, jednak większa część publiczności cieszyła się z tego, że śpiewano słowy ojczystymi”⁵⁵. Źródłem zachwyty było wrażenie zupełnej nowości i zarazem swojskości; także w swych adaptacjach oper *buffa* Bogusławski ukuł z tych dwóch komponentów oręż przeciwko idealizacji włoskich występów oraz sprawił, że polskie opery „mimo nagan swoich były [...] najzyskowniejszym spektaklem”⁵⁶ i nie raz pomogły utrzymać się scenie narodowej.

49 Zob. np. opinie o aktorach-śpiewakach Marii Annie Hanke, Ferdinandzie Arnoldzie i Franzu Reinerze w *Litteratur- und Theater-Zeitung*: 5 (1782) nr 2 z 2 I, s. 27–28, 6 (1783) nr 50 z 13 XII, s. 789, 6 (1783) nr 51 z 20 XII, s. 801–2.

50 Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, s. 119.

51 Wówczas w dyskursie teatralnym na pierwszy plan „wysuwa się walka o wysoki poziom przedstawienia, tekstu, aktorstwa, dekoracji, kostiumów”, M. Dębowski, *Francuskie konteksty*, s. 48.

52 Filip Neriusz Golański, *O wymowie i poezji: Powtórne wydanie nowemi uwagami pomnożone*, Wilno 1788, s. 447–8.

53 Wacław Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, Kraków 1795, t. 1, s. 151.

54 *Pamiętniki Jana Duklana Ochockiego*, wyd. Kazimiera Gadomska, Warszawa [1910], t. 5, s. 55.

55 [Karol Kurpiński], „O operze polskiej”, *Tygodnik Muzyczny* 1 (1820) nr 25 z 18 X, s. 98.

56 „Doniesienie” z 7 IX 1790 r., cyt. za: L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka*, t. 1, s. 335.

Hipoteza Raszewskiego o niechęci Stanisława Augusta wobec strategii repertuarowej Bogusławskiego, motywowanej inklinacjami do opery w języku włoskim⁵⁷, wydaje się w tym świetle tym bardziej nieprzekonywująca, że rzekomo nazbyt niedoskonałe opery polskie – zarówno oryginalne, jak i adaptacje – niejednokrotnie wykonywano za królewską zgodą w dni galowe⁵⁸. Co więcej, pozostająca pod bezpośrednim patronatem króla śpiewaczka Małgorzata Sitańska pokazała się w przedstawieniu *Dla miłości zmyślone szaleństwo*, czyli *Il finto pazzo per amore* (muzyka Antonio Sacchini, libretto Tommaso Mariani), by – jak odnotowano na afiszu – zwrócić uwagę „amatorów, protektorów i gorliwych o wzrost narodowego teatru”⁵⁹. Toteż prośbę króla o zaniechanie przez Bogusławskiego oper podczas drugiego sezonu wyśmienitej kompanii włoskiej Domenica Guardasoniego (wrzesień 1790–maj 1791)⁶⁰ można interpretować na różne sposoby. Jednoznacznie negatywnie wybrzmiewa natomiast ocena walorów estetycznych „najpierwszych” oryginalnych polskich oper wystawiona przez warszawskich kompozytorów porozbiorowych. Józef Elsner nad niedostatki tych, jak je nazwał, „słabych” kompozycji przedkłada co prawda istotną rolę w podjęciu pierwszego kroku ku pomyślnemu rozwojowi opery polskiej, a niedociągnięcia muzyczne *Cudu, czyli Krakowiaków i Górali* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego (1794) usprawiedliwia szybkim procesem tworzenia w ważkim momencie historycznym⁶¹, za to Kurpiński niejako wzgardza „małymi oryginalnymi operkami”, które powstały równoległe do „arcydzieł” – francuskich oper Glucka czy niemieckich Mozarta⁶². Z perspektywy nieco ponad czterdziestu lat po premierze *Nędzy uszczęśliwionej* miarą postępu opery polskiej jest dla Kurpińskiego duża produktywność⁶³. Dla nas przewaga ilości nad maestrią nakreśla różnicę między efemeryzmem i tempem stanisławowskich wydarzeń operowych a dziewiętnastowiecznymi rozważaniami (czy też marzeniami) o operze polskiej jako dziele samym w sobie. To kontrast

57 „Bogusławski chciał oprzeć byt Teatru Narodowego na operze, a Stanisław August chciał słuchać oper po włosku. Polski teatr był dla niego teatrem dramatycznym”, por.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, s. 163. Owa teza jest często bezkrytycznie przyjmowana przez badaczy.

58 W l. 1783–88 wykonywano polskie opery podczas gali przynajmniej sześć razy, por.: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka*, t. 1, s. 263, 265, 279, 294, 300, 307. Podczas nieobecności Bogusławskiego w Warszawie (1784–90) powstawały tu kolejne adaptacje oper włoskich, m.in. w tłumaczeniu Leona Pierożyńskiego.

59 Przedstawienie дано 2 I 1786 r., czyli być może podczas wizyty Bogusławskiego, autora tej adaptacji, w Warszawie (na stałe działał wówczas w Wilnie), zob.: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka*, t. 1, s. 285; Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, s. 174.

60 „Doniesienie” z 7 IX 1790 r., cyt. za: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka*, t. 1, s. 334–5.

61 [Józef Elsner], „Die Oper der Polen”, *Allgemeine musikalische Zeitung* 14 (1812) nr 20 z 13 V, s. 323–5. Zob. też: Jakub Chachulski, *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa 2025, s. 68.

62 „Polska lira w tym czasie, oprócz małych oryginalnych operek, nic jeszcze znakomitego nie wydała”, Karol Kurpiński, „Rzut oka na operę”, *Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk* 21 (1830), s. 177. To bardziej krytyczne podejście w porównaniu z postulatami z 1820 r.: „Nie powinno nas tak bardzo wstydzić, żeśmy od tamtych później zaczęli”, zob.: [K. Kurpiński], „O operze polskiej”, s. 97.

63 [K. Kurpiński], „O operze polskiej”, s. 98–99.

między żywotnością sceny cechującej się aktualnością poruszanej tematyki w trakcie misji legitymizującej praktykę wykonawczą, która nie miała jeszcze tradycji operowych, a teoretyzowaniem Kurpińskiego (nic, że odosobnionym z braku szerszego muzycznego dyskursu) o operze idealnej w długofalowej wizji muzycznego dorobku narodowego⁶⁴. Znamienne, że wraz ze zmianą pokoleniową ambicje kompozytorskie i adaptatorskie skierowały się ku doskonaleniu środków techniczno-wyrazowych⁶⁵, uzyskaniu jednolitej, zintegrowanej całości muzycznej⁶⁶ i strukturalnej⁶⁷ oraz ścisłemu przestrzeganiu zasad zgodności między rytmiczno-akcentowymi cechami tekstu a muzyką (prozodii)⁶⁸. Wreszcie rozbieżność celów oryginalnej opery stanisławowskiej i porozbiorowej uwidacznia się w nastawieniu na twórczość powstającą wyłącznie na potrzeby sceny rodzimej i pretendowaniu do statusu umożliwiającego sukces na scenach europejskich wyrażonemu w publicystyce Elsnera⁶⁹ i Kurpińskiego⁷⁰. Istotna jest tu uwaga Kamieńskiego na wstępie *Nędzy uszczęśliwionej*: „te śpiewy po modnemu nie są komponowane dla krytykusów, ale dla tego, aby także Polacy śpiewali”⁷¹. Fakt, że niektóre arie z pierwszej opery polskiej wystawionej w warszawskim teatrze publicznym przeniknęły do folkloru miejskiego, nawet po wielu latach stanowił powód do szczególnej satysfakcji Bogusławskiego⁷², bo w oczach praktyka teatru świadczył o pełnym sukcesie *novum* jakim była opera w języku narodowym.

Ciekawie jest przyrzeć się w tym kontekście opisom osiągnięć rodzimej sceny stanisławowskiej w pionierskich monografiach poświęconych polskiej operze i muzyce autorstwa Maurycego Karasowskiego (1859) i Zdzisława Jachimeckiego (1920). Ponieważ na pierwszy plan wysuwa się w nich kwestia nasilenia muzycznych elemen-

64 K. Kurpiński, „Rzut oka na operę”, s. 181–5.

65 A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 162; Alina Nowak-Romanowicz, „Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera”, w: Tadeusz Strumiłło, Alina Nowak-Romanowicz, Teresa Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej. Ogiński, Elsner, Kurpiński*, Kraków 1960, s. 75, 89–90.

66 Rozwój w tym kierunku zauważalny w operach Elsnera i Kurpińskiego podkreśla wielokrotnie Alina Nowak-Romanowicz, zob. np.: Alina Nowak-Romanowicz, „Niektóre problemy opery polskiej między oświeceniem a romantyzmem”, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, s. 331–2; A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 166, 173, 182.

67 O takich cechach opery rozwodzi się literat Józef Franciszek Królikowski (*Prozodya polska*, 1821), zob.: Elżbieta Nowicka, „Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie”, w: *Teorie opery*, red. Maciej Jabłoński, Poznań 2004, s. 105–6.

68 Kwestia ta nabiera znaczenia wraz z pojawieniem się następujących publikacji: [Józef Franciszek Królikowski], „Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką”, *Pamiętnik Warszawski* 3 (1817) nr 10, s. 145–74; Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, Szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*, Warszawa 1818; [Józef Franciszek Królikowski], *Uwagi nad dziełem: Rozprawa o Metryczności i Rytmiczności języka Polskiego*, Warszawa 1818; Józef Franciszek Królikowski, *Prozodya polska, czyli o śpiewności i miarach języka Polskiego z przykładami w nótach muzycznych*, Poznań 1821.

69 [Józef Elsner], „Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau”, *Allgemeine musikalische Zeitung* 14 (1812) nr 50 z 9 XII, s. 807.

70 [K. Kurpiński], „O operze polskiej”, 99–100.

71 Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. R 1196 inw. 634.

72 W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 20.

tów narodowych, wykazująca inspirację włoskim stylem *Nędza uszczęśliwiona* nie znajduje pełnego uznania Karasowskiego⁷³, a Jachimecki wręcz gani Kamińskiego za „bezkrytyczne uleganie włoskiej modzie”⁷⁴, oddając pierwszeństwo operom o wyrażonym lokalnym kolorycie muzycznym takim jak *Zośka, czyli wiejskie zaloty* (muzyka tegoż Kamińskiego, libretto Stanisława Szymańskiego, 1779) i *Agatka, czyli przyjazd pana* (muzyka Jana Dawida Hollanda, libretto Macieja Radziwiłła, 1784)⁷⁵. W obu publikacjach nie brakuje osobliwie ostrych wartościujących sądów. „Kamiński tym razem umiał szczęśliwie wywiązać się z zadania”, pisze Karasowski o *Zośce*, gdyż niektóre arie *Nędzy* „w melodyi i w instrumentacji nic ciekawego ani pięknego nie przedstawiają”, chociaż skłonny jest też przyznać, że pomysły melodyjne we wcześniejszej operze „są miłe”, pomimo iż nie mają w sobie „nic nadzwyczajnego”⁷⁶. Jachimecki stwierdza zaś, omawiając arię polonezową w II akcie *Nędzy*, że „w istocie nie ma tu ani śladu poloneza, a sama melodia uderza czczością pomysłu”⁷⁷. Opierając się na tak surowych opiniach, których echo wybrzmiewa jeszcze w bogato okraszonej przykładami muzycznymi powojennej książce Jana Prosnaka⁷⁸, jeden z pierwszych badaczy teatru stanisławowskiego, Leon Galle, dochodzi do wniosku, że *Nędza uszczęśliwiona* właściwie „zasługuje na pamięć jedynie przez to, że z nią łączy się fakt wprowadzenia języka polskiego do opery”⁷⁹. Najdalej bodajże posunięta krytyka najwcześniejszych prób operowych Kamińskiego (po *Nędzy* i *Zośce* skomponował w 1779 r. *Prostotę cnotliwą* do libretta Franciszka Bohomolca) zawiera się jednak w słowach Zygmunta Hübnera: „[tym trzem utworom] nadaje się czasem szumne miano opery, ale są to raczej wodewile, w których muzyka, niezbyt zresztą dobra i mało oryginalna, gra podrzędną rolę”⁸⁰. Na tym tle obszerny przegląd Aliny Nowak-Romanowicz polskiego oryginalnego repertuaru operowego ery klasycyzmu przynosi niejako jego rehabilitację dzięki osadzeniu na gruntowniejszej analizie muzycznej⁸¹.

Dziś z pewnością nikt nie napisałby za Jachimeckim, że opera polska „wegetowała” aż do *Halki* Stanisława Moniuszki⁸². A jednak cień „małych oryginalnych operek” i sztuk niegodnych nazwy opery nadal unosi się nad badaniami teatru stanisławow-

73 Maurycy Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej*, Warszawa 1859, s. 183–94.

74 Zdzisław Jachimecki, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa 1920, s. 104. Z kolei Albert Sowiński na wyrost ocenia, że już w pierwszej operze polskiej znaleźć można „prawdziwy polski koloryt melodyjny”, zob.: Albert Sowiński, *Słownik muzyków polskich*, Paryż 1874, s. 171.

75 Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, s. 106–8.

76 M. Karasowski, *Rys historyczny*, s. 194, 191.

77 Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, s. 105. Mowa o arii Kasi „Jakąż w tym krzywdę serce twoje czuje”.

78 Jan Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 125–30.

79 Leon Galle, *Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności (do roku 1794)*, Warszawa 1925, s. 190.

80 Zygmunt Hübner, *Bogusławski, człowiek teatru*, Warszawa 1958, s. 49–50.

81 A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 123–95.

82 Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, s. 115.

skiego pod postacią, nomen omen, nieadekwatnej terminologii. W ślad za osiemnastowiecznym zwyczajem sporadycznego używania słowa „operetka” w odniesieniu do oper niewielkich objętościowo i czasowo⁸³ autorom publikacji zdarza się je stosować wyrywkowo, chociaż termin ten implikuje nacechowaną pejoratywnie odrębność gatunkową. Dodatkowo funkcjonuje niemająca źródłowego uzasadnienia nazwa „śpiwowogra” (kalka niemieckiego Singspiel), która wdarła się do terminologii stanisławowskiego teatru i opery w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku⁸⁴. Już wcześniej w kontekście *Cudu, czyli Krakowiaków i Górali* znalazł mylące zastosowanie termin „komedioopera”⁸⁵, choć za jeszcze gorszy pomysł trzeba uznać nazywanie dawnych polskich oper „wodewilami”⁸⁶. A wystarczy pozwolić tym utworom pozostać tym, czym były: po prostu operami.

Co więcej, podążając w poprzek kolein formowanego przez lata „łańcucha rozwojowego historii muzyki polskiej”⁸⁷, odkryć można pokłady zaskakująco oryginalnych pomysłów nawet w przesyconej włoskimi konwencjami *Nędzy uszczęśliwionej*. Opera Kamieńskiego stanowi łatwy cel krytyki, jako że miejscami zdradza brak wszechstronnego doświadczenia kompozytorskiego. Ale warto przyjrzeć się jej z perspektywy osiemnastowiecznej. Alina Żórawska-Witkowska celnie wskazuje na szczególną doniosłość zdecydowanego tonu krytyki społecznej w tej i innych operach „wielkich”⁸⁸; dodatkowo – odsuwając na dalszy plan kwestię występowania elementów folkloru jako nadrzędnego wyznacznika oryginalności muzyki – dostrzega się tu ciekawą inwencję w zastosowaniu środków z obcych oper. Okazuje się bowiem, że Kamieński nie tylko naśladuje włoski styl, lecz także wykorzystuje jego elementy do wzmocnienia dydaktyczno-moralizatorskiego przekazu *Nędzy*. Muzycznie nobilituje wszystkich bohaterów chłopskich (Annę, Kasię i Antka) za pomocą środków normalnie zarezerwowanych we włoskich operach w duchu sentymentalnym dla *mezzi*

83 Anna Cegiela, „Polskie słownictwo teatralne w okresie oświecenia”, *Pamiętnik Teatralny* 33 (1984) nr 3–4, s. 493. Nazwy „operetka” używano czasem na określenie oper polskich (np. Bogusławski o *Nędzy uszczęśliwionej*; odrębny zapis na stronie tytułowej libretta *Agatki*), *opéra-comique* (np. Bogusławski), a nawet *opera buffa* (np. Mitzler pisząc po niemiecku stosował słowo „Operette”).

84 *Teatr Narodowy w dobie oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967 (zob. tam szczególnie artykuły Jana Kotta „Główne problemy teatru w dobie Oświecenia”, zwłaszcza s. 21, 27, i Eugeniusza Szwankowskiego „Polskie zespoły aktorskie XVIII w.”, zwłaszcza s. 111); zob. także: A. Nowak-Romanowicz, „Niektóre problemy”, s. 329, 331, 333 (autorka używa terminu „oświeceniowa śpiwowogra”).

85 Wiktor Brumer, *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*, Warszawa 1929, s. 198; Eugeniusz Świerczewski, *Wojciech Bogusławski i jego scena: Zarys biograficzny: W setną rocznicę zgonu*, Warszawa 1929, s. 82; Z. Hübner, *Bogusławski*, s. 157–8, 160, 164.

86 Być może trzeba tu winić Jachimeckiego, który określił tym mianem nie tylko *Agatkę*, ale i twórczość operową Elsnera, której nie cenił, zob.: Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, s. 107, 116–7.

87 Określenie za: Tadeusz Strumiłło, „Poglądy na muzykę Michała Kleofasa Ogińskiego”, w: *Poglądy na muzykę*, s. 44.

88 Alina Żórawska-Witkowska, „Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)”, w: *Operowy kontrapunkt: Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. Katarzyna Lisiecka, Barbara Judkowiak, Poznań 2014, s. 108–11.

*caratteri*⁸⁹. Dość bezkompromisowe zastosowanie krótkich wirtuozowskich wstawek w typie *opera seria*: koloratur, dużych skoków interwałowych, melizmatów i śpiewów w wysokich rejestrach – krytykowanym przez Karasowskiego⁹⁰ i Jachimeckiego⁹¹ za wtórność – to w istocie jeszcze jeden przejaw kreatywności skierowanej na awans chłopów do statusu czołowych, wielowarstwowych (Anna) i moralnie wzniosłych (Kasia) postaci. Równocześnie wolno mniemać (na podstawie dawnych konwencji wykonawczych, dopisków w zachowanym osiemnastowiecznym manuskrypcie nutowym oraz okoliczności powstania większości partii wokalnych *Nędzy* w oderwaniu od realiów ówczesnej sceny narodowej), że w praktyce upraszczano owe trudne dla niedoświadczonych wykonawców fragmenty, np. poprzez transponowanie o oktawę w dół albo wygładzanie ozdobnych linii melodycznych. Możliwe, że zupełnie je pomijano (np. melizmaty w arii Anny „Wiem, że poczciwy”, które są dublowane przez skrzypce). Można zatem zasadnie stwierdzić, że muzyka Kamieńskiego, wraz ze swym rysem naiwności – brakiem wyrobienia, ale i dążeniem do nadania melodiom delikatnego patosu – służyła za dopasowane towarzystwo dla prostej acz ideologicznie zaangażowanej fabuły. Inspirująca jest perspektywa zaproponowana przez Jakuba Chachulskiego, który w swojej niedawnej książce postuluje ujęcie oper Elsnera nie pod kątem estetycznej wartości partytur, lecz w „sieci zabiegów i chwytów mających w intencji kompozytora nadać muzyce jej semantyczną skuteczność”⁹²; podążanie podobnym tropem wydaje się równie celowe dla pogłębienia analiz oper stanisławowskich.

Sedno poruszanych tu uwag tkwi w konieczności pewnego zdystansowania się od niektórych naukowych tez i tendencji, które na przestrzeni lat zyskały status nienaruszalnych. Wszak niemało z nich narodziło się w wyniku bezkrytycznej interpretacji m.in. słów Bogusławskiego. „Publiczność coraz więcej nabierając smaku do ojczystych widowisk, zdawała się zapowiadać im długą opiekę; kiedy oto niespodziewane zjawienie się kilku śpiewaków włoskiej opery *buffa* wyrzuciło całą tak pięknie rozpoczętą budowę”, pisze „ojciec” teatru polskiego o wypadkach na scenie publicznej latem 1765 r.⁹³ wbrew znanym nam dziś dowodom na to, że owe przybycie Włochów było następstwem długich i naznaczonych reformatorskim zapalem starań. „Tomatis, dla przysporzenia sobie dochodów, z chłodnym wyrachowaniem i z zupełnym spokojem chciwego kupca, sprowadził operę włoską”, podejmuje wątek Eugeniusz Świerczewski⁹⁴, a Hübner w podobnym tonie oskarża publiczność lubu-

89 Zob.: Anna Parkitna, *Opera in Warsaw, 1765–1830: Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment*, Stony Brook University 2020 (dysertacja doktorska), s. 235–48.

90 M. Karasowski, *Rys historyczny*, s. 189–90.

91 Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, s. 104–5.

92 J. Chachulski, *Józef Elsner*, s. 21.

93 W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, s. 2–3. Oczywiście Bogusławski myli się, twierdząc, że przedstawienia polskie uprzedziły przedstawienia opery włoskiej.

94 E. Świerczewski, *Wojciech Bogusławski*, s. 25.

jącą się w przedstawieniach obcojęzycznych o „zblazowanie”⁹⁵. Mimo pojawienia się odmiennych narracji w publikacjach powojennych (pomińmy tu kwestię naleciałości marksistowskich) i w opracowaniach niedawnych, a także towarzyszącego im imponującego bogactwa naukowych obserwacji – wynikającego m.in. z szerszego wykorzystania archiwalnych źródeł – nieuwzględnienie opery importowanej jako istotnego składnika oświeceniowego teatru stanisławowskiego skutkowało licznymi pułapkami interpretacyjnymi⁹⁶. Ponadto niedostatek badań muzykologicznych nad zachowanymi osiemnastowiecznymi operami polskimi – uwzględniających szeroki kontekst kulturowo-społeczny oraz wyczerpującą analizę czynników semantycznych i intertekstualnych – dotychczas uniemożliwiał obiektywne wyłonienie pełni ich estetycznej swoistości⁹⁷. Wynika stąd, że studia nad operą w polskim Oświeceniu nie osiągnęły fazy ostatecznej; kultura operowa czasów stanisławowskich wciąż pozostaje obszarem fascynujących niuansów, jednakże ich zgłębienie wymaga zarówno poszerzenia, jak i uaktualnienia badawczej perspektywy.

BIBLIOGRAFIA

- Bernacki, Ludwik. *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. I. Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, 1925.
- Bogusławski, Wojciech. *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*. Warszawa, 1820.
- Brumer, Wiktor. *Służba narodowa Wojciecha Bogusławskiego*. Hoesick, 1929.
- Castelvecchi, Stefano. *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge University Press, 2013.
- Cegieła, Anna. „Polskie słownictwo teatralne w okresie oświecenia”. *Pamiętnik Teatralny* 33, nr 3–4 (1984): 492–501.
- Chachulski, Jakub. „Genologia i polityka: Swoistość *Cudu*, czyli *Krakowiaków i Górali* w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia”. *Muzyka* 66, nr 3 (2021): 117–47. <https://doi.org/10.36744/m.976>.
- Chachulski, Jakub. *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2025.

95 Z. Hübner, *Bogusławski*, s. 87. Zob. też: Piotr Maksymowicz, *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*, Gdańsk 2025, s. 11–12.

96 Drobnym przykładem jest zupełnie nietrafne stwierdzenie Raszewskiego (zapewne wynikające z tezy o początkowo ostrożnym pod względem trudności wyborze inspiracji dla swych adaptacji przez Bogusławskiego), że *La buona figliuola* to „niezbyt skomplikowany utwór”, zob.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, t. 1, s. 136.

97 Warto pogłębić w tym obszarze badania nad oryginalnością „wiejskich oper” wyznaczaną obecnością rytmiki i melodystyki ludowej. Niedawne opracowania skupiają się na zagadnieniach retoryki muzycznej w *Nędzy uszczęśliwionej* (P. Maksymowicz, *Warszawski teatr operowy*, s. 76–94) i inspiracjach gatunkowych (Jakub Chachulski, „Genologia i polityka: Swoistość *Cudu*, czyli *Krakowiaków i Górali* w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia”, *Muzyka* 66 (2021) nr 3, s. 117–47).

- Charlton, David. *Popular Opera in Eighteenth-Century France: Music and Entertainment before the Revolution*. Cambridge University Press, 2022.
- Cieński, Marcin. *Literatura polskiego Oświecenia wobec tradycji i Europy: Studia*. Universitas, 2013.
- Dębowski, Marek. *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie Oświecenia*. Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2001.
- Galle, Leon. *Wojciech Bogusławski i repertuar teatru polskiego w pierwszym okresie jego działalności (do roku 1794)*. Arct, 1925.
- Heise, Ewa, Karyna Wierzbicka-Michalska, red. *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Heine, Johann. *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*. Przekład i redakcja Mieczysław Klimowicz. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1962.
- Hübner, Zygmunt. *Bogusławski, człowiek teatru*. Wiedza Powszechna, 1958.
- Jachimecki, Zdzisław. *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*. Gebethner i Wolff, 1920.
- Kapłon, Andrzej. „Opera włoska w Warszawie 1784–1793 (na tle europejskim)”. *Prace Literackie* 20 (1979): 13–47.
- Karasowski, Maurycy. *Rys historyczny opery polskiej*. Warszawa, 1859.
- Klimowicz, Mieczysław. *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Klimowicz, Mieczysław. „Teatr Narodowy w latach 1774–1778”. W *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, redakcja Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Kott, Jan. „Główne problemy teatru w dobie Oświecenia”. W *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, redakcja Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Letellier, Robert Ignatius. *Opéra-Comique: A Sourcebook*. Cambridge Scholars, 2010.
- Lisiecka, Katarzyna. „Europejskie tło idei narodowego teatru: Arkadyjska kontrabanda Wojciecha Bogusławskiego”. W *Opera wobec historii: Od rekonstrukcji do mityzacji*, redakcja Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański. Wydawnictwo Adam Marszałek, 2012.
- Maksymowicz, Piotr. *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2025.
- Markiewicz, Grzegorz. *Opera w Polsce w latach 1635–1795*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Markiewicz, Grzegorz. „Polskie doświadczenia z operą w dobie Oświecenia”. *Studia z Historii Społeczno-Gospodarczej XIX i XX Wieku* 25 (2022): 147–60. <https://doi.org/10.18778/2080-8313.25.07>
- Markovits, Rahul. *Staging Civilization: A Transnational History of French Theater in Eighteenth-Century Europe*. Przekład Marie Todd. University of Virginia Press, 2021.
- Nowicka, Elżbieta. „Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie”. W *Teorie opery*, redakcja Maciej Jabłoński. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2004.
- Nowak-Romanowicz, Alina. *Klasycyzm*. Historia muzyki polskiej 4. Sutkowski Edition, 1995.
- Nowak-Romanowicz, Alina. „Niektóre problemy opery polskiej między oświeceniem a romantyzmem”. W *Studia Hieronimo Feicht septuagenario dedicata*, redakcja Zofia Lissa. PWM, 1967.
- Nowak-Romanowicz, Alina. „Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera”. W *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński*, redakcja Tadeusz Strumiłło, Alina Nowak-Romanowicz, Teresa Kuryłowicz. PWM, 1960.
- Ochocki, Jan Duklan. *Pamiętniki Jana Duklana Ochockiego*. T. 5. Wydała Kazimiera Gadomska. Druk Ed. Nicz i S-ka, [1910].

- Parkitna, Anna. *Opera in Warsaw: A City of the European Enlightenment*. Cambridge Elements in Music and the City. Cambridge University Press, 2024.
- Parkitna, Anna. „Opera in Warsaw, 1765–1830: Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment”. Dysertacja doktorska, Stony Brook University, 2020.
- Parkitna, Anna. „Stanislavian Warsaw and the Universality of Eighteenth-Century Operatic Culture”. W *SECM 2021: Courts, Colonies, and Cosmopolitan Exchange*, redakcja Beverly Wilcox. Steglein, 2023.
- Prosnak, Jan. *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*. PWM, 1955.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogustawski*. T. I. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogustawski*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogustawski*. T. I. Teatr Narodowy, 2015.
- Raszewski, Zbigniew. „Teatr Narodowy w latach 1779–1789”. W *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, redakcja Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Sowiński, Albert. *Słownik muzyków polskich*. Paryż, 1874.
- Strohm, Reinhard. *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. Yale University Press, 1997.
- Strumiłło, Tadeusz. „Poglądy na muzykę Michała Kleofasa Ogińskiego”. W *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej: Ogiński, Elsner, Kurpiński*, redakcja Tadeusz Strumiłło, Alina Nowak-Romanowicz, Teresa Kuryłowicz. PWM, 1960.
- Szwankowski, Eugeniusz. „Polskie zespoły aktorskie XVIII w.”. W *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia: Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, redakcja Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Świerczewski, Eugeniusz. *Wojciech Bogustawski i jego scena: Zarys biograficzny: W setną rocznicę zgonu*. Związek Artystów Scen Polskich, 1929.
- Wierzbicka-Michalska, Karyna. *Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.
- Wierzbicka-Michalska, Karyna. *Teatr w Polsce w XVIII wieku*. PWN, 1977.
- Wierzbicka-Michalska, Karyna. *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*. Cz. I, *Czasy stanisławowskie*. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1951.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „A Granted Royal Wish, or Carlo Goldoni’s *La buona figliuola* with Music by Niccolò Piccinni and *Il mercato di Malmantile* with Music by Domenico Fischietti, Staged in Warsaw in 1765”. W *Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe: Contexts, Materials and Aesthetics*, redakcja Berthold Over, Gesa zur Nieden. Transcript, 2021.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „Eighteenth-Century Warsaw: Periphery, Keystone, (and) Centre of European Musical Culture”. W *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Paths of Dissemination and Influence*, redakcja Jolanta Guzy-Pasiak, Aneta Markuszewska. Liber Pro Arte, 2016.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)”. W *Operowy kontrapunkt: Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, redakcja Katarzyna Lisiecka, Barbara Judkowiak. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „Mozart a «sprawa polska» czyli o muzycznych koneksjach Warszawy i Wiednia w drugiej połowie XVIII wieku”. W *Mozart i współczesni: Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, redakcja Ryszard D. Golianek, Beata Stróżyńska. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2007.
- Żórawska-Witkowska, Alina. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. „Arx Regia”, 1995.

Żórawska-Witkowska, Alina. „Opera w Warszawie w drugiej połowie XVIII wieku: Od dworskiego teatru Augusta III do publicznego teatru Stanisława Augusta Poniatowskiego (organizacja i repertuar)”. W *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, redakcja Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski, Janina Tatarska. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.

SOME REMARKS ON THE ROLE AND STATUS OF OPERA
IN THE STANISLAVIAN THEATRE

In Polish literature on Stanislavian theatre, it has become customary to play down (or even ignore) the importance of foreign opera as a means of conveying Enlightenment ideas. Instead, the prestige of imported performances, particularly Italian ones, is emphasised. Utilitarian features are more clearly visible in original Polish opera, which debuted on the Warsaw public stage in 1778, since it initially focused on social issues and became involved in politics during the Kościuszko Uprising. However, alongside the peculiarity of the emerging custom of operatic singing in Polish, early Polish opera appears inferior in terms of compositional techniques. In consequence, a schematic distinction between refined and utilitarian operas has been established. This is worth modifying by reversing the emphasis: highlighting the importance of foreign opera for the Polish Enlightenment, while also appreciating Polish opera more fully in terms of its uniqueness.

The article goes on to discuss the relevance of *opera buffa* and *opéra-comique* to the educational, moral and propagandist objectives of the reform-oriented Warsaw public theatre founded by King Stanisław August Poniatowski in 1765. The issue of the special, Enlightenment-driven agenda behind the importation of this new comic repertoire is emphasised in particular. This involves discussing the goals behind participating in the European circulation of repertoires, as well as the key role played in it by Polish promoters of the Enlightenment revival. Furthermore, it is shown how narratives surrounding early Polish opera may have shaped our perception thereof. Ultimately, the article emphasises the need to distance ourselves from certain long-standing scholarly interpretations that were overly value-oriented.

Anna Parkitna

Dr Anna Parkitna jest adiunktką w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, gdzie kieruje projektem NCN OPUS poświęconym kulturze operowej polskiego Oświecenia. Ukończyła muzykologię na State University of New York at Stony Brook. W 2024 r. opublikowała monografię *Opera in Warsaw: A City of the European Enlightenment* (Cambridge Elements in Music and the City), nagrodzoną Waclaw Lednicki Award in the Humanities przez Polish Institute of Arts and Sciences of America.

anna.parkitna@ispan.pl
