

ELŻBIETA NOWICKA

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-8166-8306

Opery Józefa Elsnera wobec „czasu dwóch zegarów”. O monografii Jakuba Chachulskiego

ABSTRAKT Siedem oper z muzyką Józefa Elsnera pojawiło się na scenach Lwowa i Warszawy w ścisłej współpracy kompozytora z Wojciechem Bogusławskim. Prapremiery odbyły się w „czasie liminalnym”, który po upadku Rzeczypospolitej odcisnął się na wszystkich sferach życia, w tym na teatrze dramatycznym i operze. Dzieła te dają wgląd w niezwykle spłot tendencji estetycznych i rozwiązań kompozytorskich, których źródła można odnaleźć zarówno w europejskich gatunkach scenicznych (*opera buffa*, *opéra-comique*, wiedeński singspiel, opera seria i semi-seria, włoska opera heroii- i tragicomiczna), jak i w obrębie rodzimej kultury literackiej i teatralnej.

SŁOWA KLUCZOWE Józef Elsner, gatunki operowe, teatr warszawski, XVIII/XIX wiek

ABSTRACT Józef Elsner's Operas in Relation to the "Time of Two Clocks": On the Contents of Jakub Chachulski's Monograph. Seven operas with music by Józef Elsner appeared on the stages of Lwów (Lviv, Lemberg) and Warsaw as the result of the composer's close collaboration with Wojciech Bogusławski. Their world premières took place in a "liminal period" which, after the fall of the Polish-Lithuanian Commonwealth, left its imprint on every sphere of life, including spoken drama and opera. These works offer insights into a remarkable confluence of aesthetic tendencies and compositional procedures whose sources can be traced both to European stage genres (*opera buffa*, *opéra-comique*, Viennese *Singspiel*, *opera seria* and *semiseria*, Italian heroic and tragicomic opera) as well as to Polish literary and theatrical culture.

KEYWORDS Józef Elsner, operatic genres, Warsaw theatre, eighteenth/nineteenth centuries

Czas, jaki upłynął między ostatnim rozbiorem Rzeczypospolitej a pierwszymi zwiastunami nowego, romantycznego prądu, podlegał – i podlega nadal – różnorodnym ocenom i klasyfikacjom dokonywanym przez historyków literatury i sztuki. Na ziemiach polskich – i w całej Europie – był to oczywiście czas burzliwych wydarzeń politycznych i wojennych, odciskających się na życiu całych narodów i modelujących sposób postrzegania rzeczywistości. Lata rozpięte między znanym „było” (odrzucającym/traktowanym z nostalgią) i nieznanym „będzie” odznaczały się jedynym w swoim rodzaju splotem tendencji filozoficznych, estetycznych i skorelowanych z nimi dzieł sztuki. Ich wyjątkowość niekoniecznie znajdowała potwierdzenie w najwyższej randze artystycznej, a w sprawiedliwym spojrzeniu i ocenie tamtego czasu chodzi o coś innego niż poszukiwanie arcydzieł. Powstałe wówczas dzieła sztuki ulokowały się na rozdrożu (a w innej optyce: na skrzyżowaniu) tendencji niekiedy sprzecznych, tworzących napięcia i różnice, niekiedy po prostu odmiennych, sprzyjających kontaminacjom, upodobnieniom, wchłanianiu etc. Obecna we współczesnym dyskursie naukowym refleksja na temat polskiego Oświecenia znajduje w tej epoce – promieniującej swoimi ideami także na następne dekady – pasma idei i przekonań o wyjątkowej żywotności i zdolności łączenia się z tendencjami pochodzącymi z innych źródeł. Literatura, a za nią przede wszystkim teatr w jego rozmaitych postaciach (łącznie ze sceną operową) były wcieleniem i najbardziej aktualnych nowinek, i głęboko zakorzenionych w kulturze wcześniejszej racji społecznych, etycznych i związanych z nimi rozwiązań estetycznych¹. Nawet tak powściągliwie i schematycznie nakreślony kontur kultury wciąż fascynującej epoki rysuje przed jej badaczami niebanalne wyzwania i wymagania naukowej wszechstronności.

Książka Jakuba Chachulskiego o operach Józefa Elsnera² warta jest głębokiej uwagi nie tylko historyków muzyki. Ujęcie zasadniczego tematu już samym tytułem sugeruje szerokie konteksty, w których autor umieszcza siedem analizowanych szczegółowo oper kompozytora – to przede wszystkim kontekst ówczesnej opery w jej odmianach gatunkowych i idiomach narodowych (do tej ostatniej kwestii jeszcze

- 1 Podaję wybór opracowań z ostatnich lat, skoncentrowanych na tematyce ogólnej oraz teatralnej: Dobrochna Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015; Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światła: Obszary swoistości*, Toruń 2017; Maciej Parkitny, *Nowoczesność oświecenia: Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018; Michał Bajer, *Klasycyzm, przekład, prestiż: Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille’a i Racine’a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej*, Warszawa 2020; Dobrochna Ratajczakowa, *Dzieje komedii polskiej od XVI wieku do końca PRL-u*, t. 1–2, Warszawa 2024; Dobrochna Ratajczakowa, *Śmiech fary i płacz melodramatu: Szkice o „złych gatunkach” jarmarcznej proweniencji*, Poznań 2025. Zainteresowanie kulturą po upadku Rzeczypospolitej a przed manifestami romantyzmu ożywiła kilka dekad temu książka Ryszarda Przybylskiego *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* (Warszawa 1983), niezwykle inspirująca, również ze względu na sprzeczny i dyskusyjny, jakie budziła.
- 2 Jakub Chachulski, *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2025, ss. 662. ISBN 978-83-66519-89-3.

W kolejnych rozdziałach części pierwszej monografii autor z wielką starannością przedstawia modele gatunkowe opery przełomu XVIII i XIX w., które znajdowały się w polu doświadczeń muzycznych Elsnera i współtworzyły ówczesny repertuar wielu scen europejskich. Niezaprzeczalną zasługą tego spojrzenia jest ujęcie w ruchu, odsłanianie procesu przemieszczania się pewnych struktur wyrazowych, semantycznych etc. między większymi całościami. Obserwujemy więc metamorfozy, jakie dotyczą nie tylko samych gatunków operowych, ale widzimy też kontaminacje i współzależności między formami słowno-muzycznymi i dramatycznymi, należącymi do teatru „mówionego”⁴. Autor słusznie odnotowuje fakt, że początki współpracy Elsnera z Bogusławskim, które przypadły na okres ich pobytu we Lwowie, były naznaczone bogatymi już nawykami scenicznymi i wiedzą o teatrze autora *Krakowiaków i Górali*. W polu jego najważniejszych doświadczeń znajdowała się *opera buffa*, w której Chachulski akcentuje dwie właściwości, tylko pozornie biegunowo odmienne, to znaczącość struktury w połączeniu z pewnym realistycznym prawdopodobieństwem przedstawianego świata. Bogusławski korzystał z jej inspiracji i zasobów w sposób dość swobodny, wyzyskując możliwość rozluźnienia rygorów wiersza i – na planie muzycznym – zdolność wyrażania różnorodnych afektów. Kwestia wiersza i prozy powraca zresztą w wielu miejscach opracowania, tworząc, a raczej odsłaniając sieć zależności, które można nazwać wewnątrzteatralnymi. Jednym z przejawów tych zależności była rola wierszowanych komedii Zabłockiego dla ukształtowania partii mówionych w operze, czego przykładem libretta *Wieszczki Urzelli* i *Leszka Białego*. Dyskusja nad językiem operowego libretta wiązała się w interesującym nas czasie ściśle z praktyką tworzenia przekładów (o różnych stopniach przetworzenia) wyjściowych tekstów obcojęzycznych. Inny aspekt tego zagadnienia to rozważania samego kompozytora na temat prozodii języka polskiego, zawierające ściśle związane z jego praktyką kompozytorską uzasadnienie zdolności polszczyzny do poprawnego, estetycznie zadowalającego użycia jej w muzyce wokalnej (autor poświęca temu zagadnieniu ostatni podrozdział części pierwszej).

Prezentując gatunki operowe tamtego okresu (tu *opera buffa*, *opéra-comique*, wiedeński singspiel, opera *seria* i *semiseria*, włoska opera heroikomiczna i tragikomiczna), autor piszący o operze czasu przejściowego ma oczywiście świadomość trudności z dostosowaniem nazw danego zjawiska/danej formy do polskiej terminologii. Wypada zgodzić się z opinią o słabości polskiej refleksji na temat opery na przełomie stuleci i w pierwszych dwóch dekadach XIX w. i niejasnością nazw – dość wspomnieć o znaczeniu kryteriów literackich, językowych, w myśl których miano opery narodowej przysługiwało utworom z polskim oryginalnym librettem. Jednocześnie dodała-

4 Na marginesie dodam, że – jak wynika z badań prowadzonych przez historyków teatru – ówczesny spektakl teatralny był nasycony muzyką w różnych postaciach: muzyką „na wejście”, w antraktach, w ramach fabuły dla podkreślenia jej przebiegu, nastroju sceny etc., zob.: Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*, cz. 1–2, Częstochowa 2015.

bym, że również polska refleksja nad gatunkami dramatyczno-teatralnymi borykała się z trudnościami nazewniczymi⁵. Wydaje się to istotne o tyle, że moderuje niektóre spostrzeżenia ówczesnej krytyki, także samego kompozytora, na temat teatralności czy dramatyczności muzyki. Autor monografii doskonale orientuje się w ówczesnych teoriach literackich i teatralnych, dostarczają one informacji o niemałym znaczeniu dla rozważań o gatunkach operowych, prowadzonych w celu ustalenia zakresu pojęciowego tytułowej opery komicznej. Gatunek, jak już wspomniano wyżej, jest podstawowym obiektem zainteresowania monografisty, jednak na szczególne podkreślenie zasługuje sposób, w jaki podchodzi on do problematyki operowej genologii. Rezygnując bowiem ze stosowanego w tradycyjnej muzykologii ujęcia statycznego, opartego na przekonaniu o swoistej stabilności struktur, Chachulski proponuje ujęcie dynamiczne, elastyczne i wieloaspektowe. Obrazuje ono w sposób bardzo interesujący funkcjonowanie różnych gatunków operowych w warszawskiej praktyce teatralnej, ogniskującej wpływy oper włoskich, francuskich i niemieckich (te ostatnie głównie w formie singspielu) w postaci nieczystej. Wskazuje wielokrotnie nie tylko na labilność nazw, ale przede wszystkim na podwojenie czy nawet zwielokrotnienie zabiegów adaptacyjnych – przykładem polskie wersje wiedeńskiego singspielu, podległego silnym wpływom opery włoskiej. Autor zauważa więc, że na tradycję repertuarową teatru Bogusławskiego składały się trzy główne nurty, wywodzące się z „różnych odmian muzycznej komedii” (s. 108). Także w tym miejscu wywodu jest wierny myśleniu kontekstowemu, wskazuje więc na ruch i zmiany, jakie zaszły, po pierwsze, w obrębie singspielu, *opéra-comique* i *opera buffa* za sprawą wprowadzania w nie wątków poważnych; po wtóre, kieruje uwagę ku tzw. trzecim gatunkom, kojarzonym z tendencjami estetycznymi i światopoglądowymi sentymentalizmu; po trzecie, zwraca uwagę na absorpcję w ramach francuskiej *opéra-comique* założeń dramy mieszczańskiej w jej różnych odmianach, w tym form osjanizujących i gotycyzujących. Ostatecznie, konkluduje Chachulski:

[...] dopuszczalnym wydaje się rozszerzenie terminu opera komiczna – w proponowanym tu sensie – na grupę oper swobodnie mieszających wątki poważne z komicznymi na modłę włoskich i niemieckich „wielkich oper heroiczno-komicznych” czy pokrewnych im poetyką libretta starszych *opéras-comiques*, także ze względu na wskazane tu tradycje gatunkowe. Granicę natomiast należałoby postawić przed utworami przekraczającymi umowność i lekki ton komicznych przedstawień baśniowości czy egzotyki w repertuarze osiemnastowiecznym, a zarazem odrzucającymi koturnowość tradycyjnych gatunków poważnych w dążeniu ku większemu realizmowi [...] (s. 109).

Wynika z tego, twierdzi autor w dalszym wywodzie, że formy melodramatyczne z domieszką realizmu, w których zaznacza się np. nobilitacja przedstawicieli niż-

5 Zob. np.: Anna Cegięła, *Polski słownik terminologii i gwary teatralnej*, Wrocław 1992.

szych stanów w fabułach poważnych i obniżenie postaci tradycyjnie „wysokich” są zwiastunami innej estetyki, preromantycznej, i znajdują się poza kręgiem tak rozumianej opery komicznej. Opery komiczne Elsnera zajmują więc – w rozumieniu ich estetyki, a także kryjących się za nią założeń światopoglądowych – swoisty punkt zero, miejsce, w którym niektóre elementy dawnych i współczesnych kompozytorów struktur stopiły się w odmienną względem form wyjściowych jakość. Może tylko warto byłoby upomnieć się o bardziej zasłużone miejsce, jakie w obrębie tak zarysowanej mapy zajmowała najbardziej atrakcyjna widowiskowo postać wiedeńskiego singspielu o wielu różnych nazwach, najczęściej nazywana dramą czarodziejską. Jej wielka popularność zaznaczyła się na warszawskiej scenie dopiero w trzeciej dekadzie XIX w. (głośny *Chłop milionowy* Raimunda i Henslera), ale znaczenie wcześniej znana była słynna *Donauweibchen* (prapremiera wiedeńska w 1798 r.), którą – jako matrycę powstających później form teatralnomuzycznych – odnaleźć można w rozdziale interpretacyjnym poświęconym *Leszkowi Białemu*. Jej baśniowość połączona z farsowym komizmem i wątkami oświeceniowego humanitaryzmu, ujmowana była w ramy sceniczne bogatego widowiska prozą przeplatanej muzyką instrumentalną, śpiewami pojedynczych postaci, ansamblami i chórami.

Narracja pierwszej części książki odznacza się uderzającą czytelnika erudycją autora, który wędruje po niezliczonych wprost przykładach, nawiązaniach, przetworzeniach tematu podstawowego itp., podporządkowanych wszelako myśleniu systemowemu. Jego jądrem jest przekonanie o celowości badań kontekstowych, relacyjnych, skupionych raczej na procesach, niż na strukturach. Zasada ta znakomicie sprawdza się w partiach książki poświęconych przekładom tekstów librett oraz idiomowi muzycznemu kompozytora. Na scenie warszawskiej – jak słusznie wywodzi Chachulski – przekłady, które pojawiały się obok twórczości własnej, były bardzo często tłumaczeniami z podwójnych źródeł. Osobny stempel wybijała na tekście osobowość artystyczna i – jak to bardzo wyraźnie widać na przykładzie Bogusławskiego – doświadczenie teatralne autora tłumaczenia. Autor monografii słusznie zakłada więc, że obiektem jego uwagi nie będzie transfer między idiomami narodowymi, ale *transnationality*, czyli nieustające przepływy tekstów, tematów, motywów, podczas gdy narodowa i językowa tożsamość pozostaje na dalszym planie.

Podobne podejście kieruje rozważaniami na temat języka muzycznego oper Elsnera. Autor w sposób bardzo przekonujący, posługując się przykładami osiemnastowiecznych oper włoskich i francuskich, dowodzi, że muzykę Elsnera w badanym okresie cechuje, bardziej niż absorbcja czystych idiomów narodowych, wielokierunkowa asymilacja inspiracji muzyki włoskiej, francuskiej i niemieckiej. Taki jest wynik analizy partytur, co pozwala na odnalezienie kierunku, w jakim najprawdopodobniej postępowała myśl samego kompozytora. Píše autor monografii: „Wizja mozaiki europejskiego repertuaru jako dostępnej palety niewykluczających się inspiracji, nie zaś alternatywy domagającej się jednoznacznego wyboru, zdaje się przeświecać z wielu

wypowiedzi Elsnera” (s. 113). Podobnie przedstawia się problem tańców polskich, które wchodzą w skład kompozycji, ale nie wykazują wyraźnych związków z fabułą czy charakterem danej postaci – nie dowodzą one „unaradowania”, lecz są przejawem tej samej mozaiki europejskich idiomów muzycznych i scenicznych, co pozostałe komponenty danego dzieła.

Muzyczny charakter pisma oper Elsnera wydaje się ściśle powiązany i z jego artystyczną biografią, i z dynamiką zmian repertuarowych w teatrze warszawskim (te zaś miały swoje własne, wielorakie przyczyny). Chachulski zwraca uwagę na trzy zasadnicze aspekty twórczości kompozytorskiej bohatera swojej książki: to inspiracje wiedeńskie (muzyka włoska i singspiel), to proces odchodzenia od tej konwencji, uwidoczniiony w strukturze muzycznej, to wreszcie inspiracje francuskie w postaci dowartościowania partii orkiestrowych (s. 114). Omówienie każdej z tych tendencji zamyka pierwszą część monografii.

Druga, bardzo obszerna część książki składa się z siedmiu rozdziałów, z których każdy poświęcony jest gruntownej analizie jednego utworu. Na końcu opracowania został zamieszczony aneks, prezentujący opartą na autografie edycję nutową pięciu fragmentów opery *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry*.

Analizę dzieł operowych Elsnera warto czytać od końca, od niewielkiego rozmiarem, ale bardzo nasyconego treściami „Zakończenia” (s. 558–63), które zawiera ważne pytania o dynamikę zmian – muzycznych, literackich, repertuarowych, wykonawczych, jakie w ciągu półtordej dekady kształtowały gust akceptującej je publiczności lub – przeciwnie – były przez nią odrzucane. Autor opracowania dodaje jeszcze do nich swoiste pytania dodatkowe. Mogą one inspirować kolejne badania, w tym szczególnie dotyczące opery drugiej i początku trzeciej dekady XIX stulecia, czasu, jak pisze autor, „spleniczenia się” warszawskiej twórczości operowej z zabiegami nowego dyrektora teatru (od 1814 r.), Ludwika Osińskiego, o klasyczny repertuar sceny dramatycznej. Usytuowanie dzieł Elsnera w obrębie innych sztuk operowych wystawianych na scenie warszawskiej, a w pewnym zakresie także wobec najważniejszych zjawisk teatru dramatycznego, jest w rozprawie konsekwentnie prowadzone, pomaga w objaśnieniu poddanych badaniu oper, ale też – na innym planie – scala warszawską scenę teatralną. Uwypukla jej heterogeniczność, rozpoznaną w badaniach teatrologicznych już wcześniej, ale obserwowaną dotąd przede wszystkim na gruncie dramatu „mówionego”⁶.

Całość poświęcona omówieniu siedmiu wymienionych wcześniej oper Elsnera obejmuje ponad czterysta stron książki. Ze względu na rozmiar tekstu, ale też rozmaitość materiału ograniczyć się do syntetycznego uwypuklenia tych obserwacji i tez

6 Tu przede wszystkim prace Dobrochny Ratajczakowej, zob. przyp. 1. Zob. też. ważne uwagi Barbary Judkowiak na temat potencjalnego zasobu polskiego teatru i dramatu przed Bogusławskim: „Stracona szansa teatru polskiego. Niedocenione elementy tradycji rodzimych w repertuarze początków sceny publicznej”, w: Barbara Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos: Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007, s. 263–282.

autora, które odnoszą się bądź bezpośrednio do dramaturgicznych funkcji muzyki, bądź w inny sposób korespondują z problematyką teatralną.

W każdej partii opracowania poświęconej określonej operze znajdujemy analizę libretta i muzyki, za każdym razem jednak punkty ciężkości uwagi, wybór detali analizowanego dzieła i konteksty związane z atrybucją tekstu lub/i muzyki wyznaczone są adekwatnie do warunków, jakie umożliwia zasób badanego materiału. Rozdział poświęcony pierwszej wspólnej operze Elsnera i Bogusławskiego, z oryginalnym librettem drugiego z twórców (*Amazonki, czyli Herminia*) wiele miejsca poświęca analizie arii i ansambli, uzasadniając to m.in. osadzeniem libretta w konwencji wiedeńskiego singspielu, a jeszcze głębiej – opery włoskiej (aria sonatowa, aria rondo, źródła mozartowskie i metastazjańskie). Historyk teatru zwróci też uwagę na podkreślenie wyjątkowego użycia głosu barytonowego, jakim dysponował Bogusławski, w partii poważnej, w roli Agenora. Postać błazna Strabona została natomiast wymodelowana w duchu innych figur stworzonych przez Bogusławskiego – autora tekstu i aktora o określonym, zasadniczo komediowym *emplois*.

W omówieniu *Sultana Wampuma* zwraca uwagę kierunek, w którym Bogusławski poprowadził przekład libretta autorstwa Augusta Kotzebuego. Umieszczając arie w środku aktów i scen – a nie, jak w operze włoskiej, w ich zakończeniu – tłumacz niejako naprowadza utwór w stronę opery francuskiej; inną kwestią pozostaje pytanie, w jakim stopniu taką możliwość podjął kompozytor.

Chimère et réalité, skomponowana najpierw w Paryżu do francuskiego libretta, a potem (w 1808 r.) wystawiona na warszawskiej scenie pt. *Urojenie i rzeczywistość* do libretta Étienne’a Aignana (przekład polski Jakuba Adamczewskiego zaginął) to jednoaktówka, która byłaby bliska francuskiej *opéra-comique*, ale odróżnia ją zastosowanie wiersza. To kolejne miejsce książki, w którym pojawia się kwestia językowego ukształtowania libretta, tutaj ze wskazaniem na wiersz jako wybitny wyróżnik komedii czasów stanisławowskich. Mógł on inspirować autora libretta do podjęcia cenniego wówczas wzorca tekstu przeznaczonego na scenę. Jednocześnie – jest to bardzo ciekawy wątek rozważań – ukształtowanie libretta na taką modłę zakłóca parametry znanego i, zdałoby się, oswojonego gatunku operowego. W *Urojeniu i rzeczywistości* zwraca też uwagę zastosowanie polonezowej nuty w celu scharakteryzowania postaci, jej odwagi i nieugiętych zamiarów w duchu istic sarmackim, choć fabuła na takie rozwiązanie w sposób bezpośredni nie wskazuje (s. 313).

Wyraźne ślady aktorskiego *emplois* Bogusławskiego, który w przedstawieniu *Wieszczki Urzelli* (1806 r., libretto Jana Baudouina z Charles’a-Simona Favarta, ponownie opracowane przez dyrektora teatru) odtwarzał rolę Zbrojnickiego, czytelne są – zdaniem autora monografii – zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej. Szczegółowa analiza wartości dramaturgicznych libretta i muzyki Elsnera prowadzi Chachulskiego do bardzo interesujących spostrzeżeń na temat kolejnego już, aczkolwiek dość połowicznego w tym przypadku nachylenia tego utworu w kierunku struktur opery francu-

skiej, choć, jak zauważa, „makrostruktura jednakże pozostaje typowo wiedeńska [...]” (s. 387). Spojrzenie kontekstowe, stosowane w odniesieniu do wszystkich przywoływanych w szerokiej analizie dzieł Elsnera zatrzymuje też uwagę przy omówieniu teatralnego drobiazgu, jakim było sceniczne intermezzo *Echo w lesie* (1808 r., libretto Wojciecha Pękalskiego). Echa (sic!) *Henryka VI na łowach* w scenie leśnej, kapitalnie odkrywana w efekcie dochodzenia, którego efektem jest wniosek, że wpisana w partyturę, w partię Gajowego (postaci komicznej) zaskakująca na pierwszy rzut oka aluzja do arii mędrca Sarastra z *Czarodziejskiego fletu*, jest najprawdopodobniej efektem kontekstu teatralnego w najprostszym tego słowa znaczeniu. Otóż rolę Gajowego – a nieco wcześniej Sarastra – wykonywał ten sam artysta, czyli Jan Nepomucen Szczurowski. To stosunkowo niewielkie dziełko ukazuje, pod piórem interpretatora, niezwykle wprost zagęszczenie nawiązań gatunkowych (dramatycznych i muzycznych), pozostających w symbiozie ze scenicznym wykonawstwem.

Znakomitym zwieńczeniem książki są rozdziały poświęcone dwóm ostatnim dziełom z czasu teatralnej współpracy Elsnera z Bogusławskim. To *Leszek Biały* (1809 r.) i *Kabalista* (1813 r.), dzieła odmienne w swojej stylistyce, ale różnymi sposobami wnoszące nowe propozycje dramatyczno-muzyczno-sceniczne w stosunku do utworów powstałych wcześniej.

Leszek Biały stwarza pole dociekań nad usytuowaniem tej sztuki wobec kilku co najmniej kontekstów: epickiej materii powieści Michała Krajewskiego poświęconej tytułowej postaci, wobec „czarodziejskiej” formuły wiedeńskiej *Donauweibchen*, wobec koncepcji dramatu mówionego (sposób pojawiania się ducha). Już te przykłady pokazują, że opera ta w swojej strukturze i poszczególnych, szczegółowych rozwiązaniach korzysta z innego zaplecza gatunkowego niż utwory wcześniejsze. Sumując dokonane analizy, autor konstatuje, że odsunięta została w tym przypadku na dalszy plan tradycja opery włoskiej, która posługiwała się muzyką jako podstawowym narzędziem tworzenia sfery przeżyć wewnętrznych postaci (s. 491).

Kabalista, sztuka podlegająca równie gruntownej analizie jak poprzednie, daje okazję do spojrzenia w stronę ówczesnych teorii dotyczących dramatu „mówionego”. Bardzo interesujące są spostrzeżenia na temat oświeceniowej komedii wierszem jako swego rodzaju matrycy dla libretta napisanego w dialogach regularnym trzynastozgłoskowcem, który w postaci mówionej, w monologach pełni tradycyjną rolę arii, gdy tymczasem muzyce przypada rola wehikułu akcji. Jak pisze autor:

[z]e swoim osobliwym spłotem cech – powrotem do osiemnastowiecznej komedii obyczajowej, dominacją ansamblu w warstwie muzycznej i wierszowanego monologu w mówionej, radykalizmem niektórych rozwiązań kompozytorskich – pozostaje *Kabalista* być może najbardziej niezwykłym wytworem warszawskiej sceny muzycznej czasów Elsnera, utworem na wskroś *sui generis*, a zarazem jedynym komediowym i najciekawszym chyba muzycznie spośród wszystkich owoców warszawskiego projektu wierszowanej i ambitnej literacko opery rozwijającej się w drugiej dekadzie XIX stulecia (s. 557).

Zarówno sam przedmiot badań Chachulskiego, jak i sposób przedstawienia go w gruntownych, wielokontekstowych i wielopłaszczyznowych analizach umożliwiają czytelnikowi wejrzenie w „siodło czasu”, nazwany tak przez autora *Semantyki historycznej* czas między dwoma odmiennymi kształtami historii, polityki, mentalności etc. Reinhart Koselleck, bo o nim tu oczywiście mowa, przedstawiał to zjawisko z perspektywy Niemiec i lokował „siodło” w czasie wielu dekad, rozciągającym się między drugą połową XVIII i pierwszą połową XIX stulecia⁷. Adaptacja pojęcia „siodła czasu” do realiów Rzeczypospolitej najpierw stopniowo tracącej niepodległość, a potem całkowicie jej pozbawionej wymagałaby oczywiście innego ustawienia całego instrumentarium pojęciowego⁸, co nie jest tematem tej wypowiedzi. A jednak kontury przeszłości i zarysy mającej nastąpić zmiany w teatrze warszawskim są już widoczne. Wiele z nich można było poznać dzięki pracom badaczy teatru, dramatu, muzyki, posługującym się zresztą różnymi metodami i zakresem badanego materiału. Zasługą monografii poświęconej Elsnerowi jest łączenie tych odrębnych perspektyw. W odniesieniu do tego kompozytora powstała praca pierwsza na taką skalę i z tak ciekawymi rezultatami. Opera, ze swoją wielotworzywowością i multimedialnością poniekąd sprzyja zamiarom ambitnym i być może mówi o swojej epoce najwięcej, choć nigdy w sposób prosty, prawie zawsze ustawiając przed badaczem „dwa zegary” z metafory Jana Kotta, do której odwołuje się Jakub Chachulski. Dodałabym jeszcze: dwa strumienie, które płyną jednym korytem, często w różnych kierunkach. Dzięki samej operze nie możemy oczywiście dogłębnie rozpoznać wszystkich osobliwości „czasu siodła”, ale możemy zobaczyć ich kontury, a to już bardzo wiele.

BIBLIOGRAFIA

- Bajer, Michał. *Klasyzm, przekład, prestiż: Oświeceniowe spolszczenia tragedii Corneille’a i Racine’a (1740–1830) w perspektywie historycznoliterackiej*. Instytut Badań Literackich PAN, 2020.
- Cegięła, Anna. *Polski słownik terminologii i gwary teatralnej*. Wiedza o Kulturze, 1992.
- Chachulski, Jakub. *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2025.
- Judkowiak, Barbara. „Stracona szansa teatru polskiego: Niedocenione elementy tradycji rodzimych w repertuarze początków sceny publicznej”. W Barbara Judkowiak *Wzgardzony wielość: Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007.
- Koselleck, Reinhart. *Semantyka historyczna*. Wybór i opracowanie Hubert Orłowski. Przekład Wojciech Kunicki. Wydawnictwo Poznańskie, 1993.

7 Zob.: Reinhart Koselleck, *Semantyka historyczna*, wybór i opr. Hubert Orłowski, przekł. Wojciech Kunicki, Poznań 1993.

8 Zob.: Andrzej Nowak, „Reinhart Koselleck – intelektualna biografia historyka i jej odbicie w korespondencji z Carlem Schmittem”, *Dzieje Najnowsze* 14 (2022) nr 4, s. 5–21.

- Kostkiewiczowa, Teresa. *Polski wiek światel: Obszary swoistości*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- Nowak, Andrzej. „Reinhart Koselleck – intelektualna biografia historyka i jej odbicie w korespondencji z Carlem Schmittem”. *Dzieje Najnowsze* 14, nr 4 (2022): 5–21. <https://doi.org/10.12775/DN.2022.4.01>.
- Parkitny, Maciej. *Nowoczesność oświecenia: Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.
- Przybylski, Ryszard. *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. PIW, 1983.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Dzieje komedii polskiej od XVI wieku do końca PRL-u*. T. 1–2. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2024.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Wydawnictwo Naukowe UAM, 2015.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku jako rezultat przemian sztuki w liminalnym obszarze procesu kulturowego: Z doświadczeń i rozmyślań historyka dramatu i teatru”. *Wiek Oświecenia* 17 (2001): 99–128.
- Ratajczakowa, Dobrochna. *Śmiech farsy i płacz melodramatu: Szkice o „złych gatunkach” jarmarcznej proweniencji*. Poznańskie Studia Polonistyczne, 2025.
- Wypych-Gawrońska, Anna. *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku*. Cz. 1–2. Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, 2015.

Prof. dr hab. Elżbieta Nowicka – wykładowczyni Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, historyk literatury, teatru, opery. Do roku 2024 kierowała Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM. Autorka licznych monografii. Ostatnio opublikowała: *Postać i muzyka* (Poznań 2025) oraz edycję *Ducha od stepu* Józefa Bohdana Zaleskiego (w serii *Album romantyczne*, Kielce 2025).
elnow@amu.edu.pl
