

JAKUB CHACHULSKI  
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

---

GENOLOGIA I POLITYKA. SWOISTOŚĆ *CUDU*,  
CZYLI KRAKOWIAKÓW I GÓRALI W HORYZONCIE GATUNKÓW  
OPEROWYCH KOŃCA XVIII STULECIA

O *Krakowiakach i Góralach* Wojciecha Bogusławskiego i Jana Stefaniego wiemy dziś dość dużo, wciąż jednak chyba znacznie mniej, niż wiedzieć chcielibyśmy i powinniśmy. Przy tym, niestety, owo „dużo” zapisać należałoby na konto literaturoznawców i historyków teatru, „znacznie mniej” pozostawiając po stronie dokonań polskiej muzykologii. O ile badania tych pierwszych powiedziały nam niemało o poetyce i dramaturgii libretta, jego genezie, niskich i wysokich inspiracjach językowych i literackich, wzorcach i parantelach w europejskim repertuarze teatralnym, politycznym zaangażowaniu i ukrytym przekazie, wreszcie okolicznościach prapremiery i dalszych losach scenicznych<sup>1</sup>, muzykologodzy rzadko, jeśli w ogóle, wypuszczali się poza rutynową kwestię rozpatrywanej pod różnymi kątami „ludowości” i „narodowości” utworu; co zaś do problemu gatunkowej tożsamości tego przełomowego przecież dzieła kontentować musimy się *communis opinio* nie wykraczającym zasadniczo poza rudymetarną konstatację złożenia opery z numerów muzycznych i dialogów mówionych, a stąd przyrównującym ją do singspielu – rzadziej opéra-comique<sup>2</sup>.

- 1 Syntezę obecnego stanu badań podaje Mieczysław Klimowicz, „Wstęp”, w: Wojciech Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, wyd. Mieczysław Klimowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005, s. I–CXV. Poza tym zob. zvl.: Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 237–288, Czesław Hernas, „Szkoła folkloru: ze studiów nad *Krakowiakami i Góralami*”, *Pamiętnik Teatralny* 15 (1966) nr 1/4, s. 248–267; Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971, s. 113–136, Ryszard Wierzbowski, *O „Cudzie, czyli Krakowiakach i Góralach” Wojciecha Bogusławskiego. Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*, Łódź 1984.
- 2 Termin „singspiel” znajdziemy w praktycznie wszystkich anglojęzycznych pozycjach wzmiankujących operę, zob. np.: Zofia Chechlińska, „Jan Stefani”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26600>, dostęp 21 II 2021; Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg, *Chopin and His World*, Princeton 2017, s. 83; Jolanta T. Pekacz, *Music in Culture of Polish Galicia*,

Niczego nowego nie dowiemy się także z poświęconych operze stron gruntownej i dobrze osadzonej w światowym stanie badan dysertacji Anny Parkitnej poświęconej europejskim koneksjom warszawskiej sceny operowej przełomu wieków<sup>3</sup>. Ostatnim – jak dotąd najszczegółowszym – słowem dotyczącym operowej genologii *Cudu* pozostaje kilka akapitów pióra Adama Tomasa Kukli we wstępie do nowo wydanej edycji krytycznoźródłowej opery, rozwijających dotychczasową strategię lokowania polskiej opery w polach oddziaływania silniej zdefiniowanych gatunków europejskich. Dowiaduje się więc czytelnik, iż opera „łączy w sobie cechy włoskiej opery buffa, ze względu na zastosowaną pieśniową formę cavatiny oraz rozbudowany finał pierwszego aktu, opéra-comique, dla której charakterystyczne są wodewile, oraz niemieckiego singspielu wykorzystującego tematy wiejskie i motywy nadprzyrodzone”. Zastrzega dalej autor, iż „cechy tych typów oper przenikają się, a ich rozróżnienie typologiczne uwarunkowane jest przede wszystkim językowo”, konkludując, iż, biorąc pod uwagę obecność „śpiewów końcowych zawierających moral” oraz „tekst mówiony przerywany pieśniami”, dzieło najbliższe jest „francuskiej operze komicznej”<sup>4</sup>.

Dość łatwo – może zbyt łatwo – wskazać by można na kilka rzeczowych problemów wiążących się z tymi diagnozami, przywołując niebłahy przecież nurt wiejskich opéra-comique<sup>5</sup> (czy nie stamtąd przywędrowała część tematów północnoniemieckich singspieli?), powszechność „motywów nadprzyrodzonych” w osiemnastowiecznej operze<sup>6</sup> (wyjątkowym fenomenem pozostają oczywiście baśniowe singspiele podmiejskich teatrów wiedeńskich, z tymi jednak *Cud* nie ma przecież nic wspólnego), popularność wodewilowych finałów w józefińskim National Singspiel<sup>7</sup>, czy faktyczną

1772–1914, New York 2002, s. 105. Alina Nowak-Romanowicz omija temat kwalifikacji gatunkowej polskiej opery przedelsnerowskiej, definiując gatunek „polskiej opery komicznej” („zasadniczo równoważnej opéra-comique”) dopiero w odniesieniu do oper Elsnera i późniejszych, zob.: też, *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1994 (= Historia Muzyki Polskiej 4), s. 163; też, „Niektóre problemy opery polskiej między Oświeceniem a Romantyzmem”, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, s. 333. Oba określenia gatunkowe przywołuje Alina Żórawska-Witkowska: „People, Nation and Fatherland in Three Polish Operas: *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), *Jadwiga królowa polska* (1814), *Król Łokietek, czyli Wisliczanki* (1818)”, w: *Nation and/or Homeland: Identity in 19th Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe*, red. Ivano Cavallini, Milano 2012, s. 42.

3 Anna Parkitna, *Opera in Warsaw, 1765–1830: Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment*, Stone Brook University 2020 (dysertacja doktorska), s. 256–265.

4 Adam Tomasz Kukla, „Wstęp”, w: Jan Stefani, Wojciech Bogusławski, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale / The Supposed Miracle or Cracovians and Highlanders*, red. Adam Tomasz Kukla, Kraków 2019, s. XXVI–XXVII. Te same zdania znajdziemy w artykule na popularnonaukowym Portalu Muzyki Polskiej – <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/30090-jan-stefani/kompozycje/2314-cud-mniemany-czyli-krakowiacy-i-gorale>, dostęp 21 II 2021.

5 Wspomnijmy utwory tak wpływowe, jak *Le devin du village* Rousseau czy wielokrotnie umuzyczniana *conte moral* J.-F. Marmontela *Annette et Lubin*.

6 Całościowo ujęte w syntezie: David Buch, *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago 2009.

7 Martin Nedbal, *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*, London–New York 2017, s. 52–58.

tożsamość wielu elementów języka muzycznego wiedeńskiej opery niemieckiej (singspiel) i włoskiej (buffa) – z cavatinami i finałami<sup>8</sup> włącznie. Autorskie zastrzeżenie bynajmniej nie ratuje sprawy, czysta logika bowiem podpowiada, iż w jakim stopniu wzajemne „przenikanie się cech” omawianych gatunków wskazuje na priorytet kryterium językowego, w takim zarazem stawia pod znakiem zapytania sensowność poszukiwań obcych paranteli gatunkowych dla polskojęzycznej opery Stefaniego.

Sytuacja zapewne nie wygląda aż tak źle: paradygmatyczne postaci gatunków europejskich jako punkty odniesienia dałoby się zapewne, po lekkich doprecyzowaniach, ustalić, a rozróżnienie źródłowości bądź wtórności pewnych cech dla danych gatunków uchyliłoby część sformułowanych powyżej zarzutów. Tak czy inaczej bezwzględny warunkiem byłoby uściślenie terminów „singspiel” i „opéra-comique”, które ze względu na zbyt szeroki zakres znaczeniowy nie pozwalają na sensowne posługiwania się nimi jako określeniami gatunkowymi<sup>9</sup>.

Faktyczny problem leży jednak głębiej, a jest nim perspektywa metodologiczna łącząca wypowiedź Kukli dość ściśle z tradycją wcześniejszych badań nad operą polskiego oświecenia, dla których najbardziej reprezentatywne pozostają prace Aliny Nowak-Romanowicz. Powstanie ich przypadło na czas, gdy stan wiedzy o europejskiej twórczości i życiu operowym późnego XVIII w. był nieporównanie mniejszy niż dziś; co więcej, badaczka w swoich pracach posługiwała się pojęciem gatunku raczej bezrefleksyjnie, w sposób sugerujący przywiązanie do dziś zarzuconej, faktycznie dziewiętnastowiecznej jeszcze koncepcji gatunku, w zasadzie ahistorycznej, normatywnej i skorelowanej głównie z cechami formalnymi<sup>10</sup>. Najistotniejsze publikacje ostatnich dekad problematyzujące owo pojęcie w kontekście europejskiej twórczości operowej XVIII i XIX w. przyjmują na wskroś historyczne, procesualne i pragma-

8 Trzeba tu zresztą dodać, iż numer nazwany w partyturze *Cudu* finałem (I.12, faktycznie przedostatni w akcie), choć rzeczywiście utrzymany w wyraźnym stylu buffo, nie jest jednak żadną miarą „rozbudowany”, jak chciałby Kukla – przeciwnie, ze względu na swoją zwięzłość (jednoodcinkowość, brak zmian tempa i metrum, brak przemienności ekspresji i akcji, przez którą definiuje finał buffo John Platoff) nie odpowiada bynajmniej pełnomiarowemu finałowi włoskiemu, lecz raczej wewnątrzaktowemu ansamblowi, zob.: John Platoff, „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale”, *The Journal of Musicology* 7 (1989) nr 2, s. 193–194.

9 „In any case, «opéra comique», as currently used, is not so much a genre [...] as an indication of procedure: the mixing of spoken and sung elements” („W każdym razie termin «opéra comique», w obecnym rozumieniu, jest nie tyle gatunkiem [...], ile wskazaniem procedury: mieszania elementów mówionych i śpiewanych”), zob.: M. Elisabeth C. Bartlet, Richard Langham Smith, „Opéra comique”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43715>, dostęp 21 II 2021. Do podobnego wniosku prowadzi lektura analogicznego hasła poświęconego singspielowi: Peter Branscombe, Thomas Bauman, „Singspiel”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25877>, dostęp 21 II 2021. Oba hasła są jedynymi pozycjami, na które w kwestii rzeczonych określeń gatunkowych powołuje się Kukla („Wstęp”, s. XVI).

10 Ujęcia definiujące opery polskie poprzez odniesienie do nieproblematyzowanych i nieuściślanych terminów w rodzaju „opéra buffa” czy „opéra-comique”, faworyzujące przy tym cechy formalne, znajdziemy w twórczości badaczki dość licznie, zob. np.: Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957, s. 106; też, *Klasycyzm*, s. 191, zob. przyp. 136.

tyczne rozumienie tego terminu – jako swoistego zespołu konwencji decydujących o możliwości porozumienia pomiędzy twórcami a odbiorcami, sygnalizujących bądź projektujących ramy percepcji dzieła, zespołu heterogenicznego, mogącego obejmować rozmaite aspekty charakterystyki utworów bądź ich części, i kształtowanych przez rozmaite uwarunkowania ich genezy i życia scenicznego<sup>11</sup>. Tak zrelatywizowane pojęcie gatunku okazuje się nieocenionym narzędziem heurystycznym w stosunku zarówno do pojedynczych dzieł, jak i szerszych zjawisk wchodzących w zakres przedmiotu historii opery, jednak posługiwanie się nim nie może już polegać na prostym przyrównywaniu określonego zestawu cech badanego dzieła do nieruchomego, quasi-platońskiego wzorca, lecz wiązać się musi z każdorazowym określeniem historycznych warunków funkcjonowania przywoływanego jako punkt odniesienia gatunku, a także swoistości (podstawy) jego ówczesnej rozpoznawalności.

Zadość czyniąc temu ostatniemu postulatowi, możliwość odniesienia *Cudu* do trzech wskazanych przez Kukłę gatunków obwarować należałoby następującymi zastrzeżeniami:

1) *Opera buffa* była pod koniec XVIII w. gatunkiem operowym najszerzej rozpowszechnionym w Europie, którego styl muzyczny i niektóre techniki muzyczno-dramatyczne funkcjonowały szeroko jako wzorzec dla innych; zarazem jednak swoistość włoskiej opery komicznej wyznaczana była przez dość restrykcyjny zestaw konwencji dotyczących konstrukcji intrygi, stereotypowych chwytów dramatycznych, niskiego komizmu postaci *buffo caricato* itp.<sup>12</sup>. W tej sytuacji fakt, iż twórcy *Krakowiaków i Górali* odwołują się do terminu „cavatina” oraz posługują elementami włoskich technik ansamblowych o niczym jeszcze nie przesądza, z drugiej zaś strony brak realnego umuzycznienia elementów intrygi ściśle przystających do dramaturgicznych konwencji *buffo* (wątek obyczajowy) w sposób charakterystyczny dla włoskiej opery (ansamble ujmujące w muzykę przebieg obyczajowego wątku opery, muzyczna kreacja postaci typu *buffo caricato*) pozwala autorytatywnie stwierdzić brak istotnego związku utworu Stefaniego i Bogusławskiego z operą *buffa*.

2) *Singspiel*, jak już powiedziano, z trudem uznany być może za gatunek *sensu stricto*. Samą procedurę inkrustowania popularnego dramatu prozą mniej lub bardziej

11 Objętość artykułu nie pozwala na szerszą prezentację referowanego podejścia w najważniejszych ujęciach i zastosowaniach; zob. zwłaszcza: Stefano Castelvècchi, *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*, Cambridge 2013, s. 1–12, James A. Hepokoski, „Genre and Content in Mid-Century Verdi: «Addio, del passato» (*La traviata*, Act III)”, *Cambridge Opera Journal* 1 (1989) nr 3, s. 250–253; Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2006, s. 12–35, Alessandra Campana, „Genre and Poetics”, w: *Cambridge Companion to Opera Studies*, red. Nicolas Till, Cambridge 2012, s. 202–205.

12 Aktualne ujęcie syntetyczne: Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: Poetics of Entertainment*. Princeton 1999. O głębokim skonwencjonalizowaniu gatunku zob.: *ibid.*, s. 34–42, a także Ronald J. Rabin, „Figaro as Misogynist: On Aria Types and Aria Rhetoric”, w: *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, red. Mary Hunter, James Webster, Cambridge 1997, s. 232–233.

wyrafinowanymi wstawkami muzycznymi trudno uznać za cechę gatunkową – na tej podstawie prostsze opery wiejskie czasów stanisławowskich można uznać za twory analogiczne do singspielu, lecz przecież równie dobrze do *comédie mêlée d'ariettes*; tak czy inaczej wartość poznawcza takiego stwierdzenia wydaje się niewielka.

Pisząc o ambitniejszych nurtach singspielu, niemieccy muzykologowie coraz częściej uznają jego gatunkową wtórność wypływającą z charakterystycznej dla repertuarów niemieckich teatrów doby oświecenia dominacji niemieckojęzycznych adaptacji oper włoskich i francuskich<sup>13</sup>. W tym sensie należałoby oddzielić pytanie o obecność w *Cudzie* cech oryginalnie i specyficznie singspielowych (wstępna odpowiedź byłaby raczej negatywna: nie są takimi cechy wymienione przez Kuklę, brak też w utworze swoistych cech singspielu wiedeńskiego jak baśniowość czy komizm typu Haupt- und Staatsaktionen) od stwierdzenia pokrewieństwa *Krakowiaków* z singspielem opernego na fakcie gatunkowej zależności od wzorców obcych.

Warto natomiast skorzystać z perspektywy niemieckich badaczy, przyjmując do wiadomości, iż ewentualną zależność *Cudu* (i innych oper polskich tej epoki) od obcej twórczości operowej ująć należałoby w bezpośrednim związku z dominacją polskich opracowań tej ostatniej w repertuarze warszawskiego zespołu. Jest to o tyle istotne, że implikuje bezprzedmiotowość kryterium obecności dialogów mówionych jako wskazówki dotyczącej gatunkowych koneksji *Krakowiaków*: gdyby nawet Bogusławski ze Stefanim postanowili stworzyć operę będącą całkowitym naśladownictwem tak licznie wystawianych przez zespół komicznych oper włoskich, i tak przecież nadaliby jej formę przyjętą w Warszawie dla tych utworów – a więc z zastosowaniem dialogów mówionych.

3) W świetle powyższych uwag odnośnie *Krakowiaków* do francuskiej *opéra-comique* ze względu na abstrakcyjnie ujęte założenia strukturalne (obecność dialogów mówionych) bądź szeroko rozpowszechnione elementy w rodzaju wodewilowego finału nie ma podstaw. Trudno też spodziewać się stwierdzenia w *Krakowiakach* cech specyficznie francuskiego języka muzycznego, zważywszy na wiedeńską formację Stefaniego. Jednakże faktyczna swoistość i niepowtarzalność dojrzałej francuskiej *opéra-comique* (od wykształcenia *comédie mêlée d'ariettes* około połowy stulecia) wpływała z czego innego: inaczej niż w sztywno skonwencjonalizowanej operze buffa, nadrzędnym czynnikiem organizującym całość francuskich „oper komicznych” była wysokiej klasy dramaturgia stworzona przez pierwszorzędnych pisarzy scenicznych takich jak Michel-Jean Sedaine czy Charles-Simon Favart, niekrepowanych opero-

13 Sabine Henze-Döhring, „Gattungskonvergenz – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800”, w: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800: [das international und interdisziplinär Symposium in Berlin vom 29. September bis zum 2. Oktober 2004]*, red. Marcus Christian Lippe, Kassel 2007, s. 63–64; Thomas Betzwieser, „Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention”, w: *Oper im Aufbruch*, s. 27–44, zob. s. 29.

wymi konwencjami typu włoskiego<sup>14</sup>. Prymat dramatu postawił zresztą później Francuzów w europejskiej awangardzie także jeśli chodzi o specyficznie muzyczne środki dramatyczne – chociażby technikę motywów przypominających. Fakt, iż literacki współczynnik *Krakowiaków* od dawna pozostaje obiektem zainteresowania literaturoznawców praktycznie z pominięciem współczynnika muzycznego, z pewnością uzasadnia poszukiwania francuskich analogii lub koneksji opery.

Warto jednak postawić w tym miejscu pytanie, czy najwartościowszą poznawczo perspektywą nie jest po prostu radykalne uhistorycznienie problemu złożonej zapewne genologicznej tożsamości *Krakowiaków*, stawiające problem w ścisłym kontekście powstania i pierwszych wystawień opery, odnoszące się zaś do obcych gatunków operowych jedynie z uwzględnieniem ich obecności na scenie warszawskiej bądź pośredniego oddziaływania na nią. Z tej perspektywy na pierwszy plan wysuwają się następujące pytania: przez jakie (operowe) konwencje gatunkowe kształtowany był horyzont oczekiwań<sup>15</sup> warszawskiej publiczności w okolicach 1794 r.? Jak sytuowała się opera Bogusławskiego i Stefaniego na tym horyzoncie, na ile i w jaki sposób go przekraczała? Na ile istotnie wpłynęła – lub mogła wpłynąć – opera na przekształcenie percepcyjnych nawyków i oczekiwań polskiej widowni w okresie późniejszym? Wreszcie, w jakim stopniu unikatowe cechy *Krakowiaków* jako utworu zaangażowanego politycznie ujęte być mogą w tak rozumianych kategoriach tożsamości gatunkowej?

Za punkt wyjścia do sformułowania odpowiedzi na te pytania posłuży nam identyfikacja dwóch istotnie nowatorskich, a jak dotąd przeoczanych bądź nie dość precyzyjnie ujmowanych aspektów dzieła Bogusławskiego i Stefaniego.

#### KRAKOWIACY I GÓRALE A ESTETYKA OPERY DIALOGOWEJ (*DIALOGOPER*)

W pierwszym przypadku przyjdzie się nam odwołać do wypracowanej przez Thomasa Betzwiesera metodologii estetycznego opisu opery z dialogami mówionymi (*Dialogoper*), koncentrującej się wokół pojęcia „motywacji” (*Motivation*) – to jest uzasadnienia dla każdorazowego pojawienia się muzyki w toku tekstu mówionego. Pisze Betzwieser:

14 David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, Cambridge 2013, s. 292–295; tegoż, „Continuing Polarities: Opera Theory and opéra-comique”, w: tegoż, *French Opera*, s. II/17. Inne ciekawe rozpoznania unikatowości związku dramatu i muzyki w opéra-comique przeciwstawionej praktyce opery włoskiej: Michael E. MacClellan, „The Italian Menace: Opera buffa in Revolutionary France”, *Eighteenth-Century Music* 1 (2004) nr 2, s. 259; Downing A. Thomas „Je vous répondrez au troisième couplet»: Eighteenth-Century opéra comique and the Demands of Speech”, w: *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries*, red. Roberta Montemorra Marvin, Downing A. Thomas, Farnham 2006, s. 36; Thomas Betzwieser „La vera costanza in Paris». Joseph Haydn's *Laurette* (1791) zwischen dramatischer und musikalischer Bearbeitung”, w: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts: Bericht über die internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, red. Ulrich Konrad, Tutzing 2007, s. 192–194.

15 Termin Hansa R. Jaussa, „Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)”, *Pamiętnik Literacki* 63 (1972) nr 4, s. 271–307.

Ze względu na swoistą strukturę [strukturellen Disposition] opery dialogowej [Dialogoper], funkcja muzyki stanowi centralną dla gatunku kategorię estetyczną i dramaturgiczną. Istotne dla opery dialogowej jest nie tylko pytanie o to, gdzie pojawia się muzyka, lecz także – dlaczego. Innymi słowy: dramat czy też jego część mówiona musi zawierać w sobie motywację [Motivation] dla muzycznego komponentu dzieła. Oznacza to, iż fakt, że [każdorazowe] pojawienie się muzyki musi być w ten czy inny sposób „spowodowane”, jest konstytutywny dla pojęcia opery dialogowej. Konsekwentnie, umotywowanie [Motivation] muzyki staje się główną kategorią dramaturgiczną tej formy teatru, a nawet więcej: stanowiło i stanowi właściwy model pojęciowy dla ujęć teoretycznych gatunku opery dialogowej<sup>16</sup>.

Przeprowadzone przez niemieckiego muzykologa badania zaowocowały panoramicznym przeglądem form francuskiej i niemieckiej *Dialogoper* w II poł. XVIII i na początku XIX w., wskazującym zarówno na migracje pewnych wzorców, jak i utrzymującą się specyfikę konkretnych gatunków i nurtów. Ujmując rzecz w dużym uproszczeniu i jedynie na użytek roztrząsanych tu kwestii, ograniczyć się możemy do wskazania na podstawową różnicę pomiędzy brakiem zainteresowania wypracowaniem tego rodzaju „motywacji” charakterystycznym dla singspielu wiedeńskiego (w tym sensie bywa on równoważny „przerobionej na singspiel” operze włoskiej)<sup>17</sup> a dojrzałą francuską opéra-comique (zwłaszcza Grétry’ego)<sup>18</sup> i wzorującym się na niej singspielem północnoniemieckim (Kotzebue, Goethe, Reichardt)<sup>19</sup>, których twórcy i teoretycy świadomie – w duchu postulatu dramaturgicznej *vraisemblance* – dążyli do uwiarygodnienia obec-

16 „Aufgrund der spezifischen strukturellen Disposition der Dialogoper stellt die Funktionalität von Musik eine zentrale ästhetische und dramaturgische Kategorie der Gattung dar. Nicht nur die Frage, wann Musik statthat, sondern auch weshalb, wird für die Dialogoper relevant. Mit anderen Worten: dem Drama respektive dessen gesprochenem Teil muß eine Motivation für die musikalische Komponente des Werks innewohnen. Das heißt: die Tatsache, daß das Erscheinen von Musik in irgendeiner Form «herbeigeführt» werden muß, bestimmte die Konzeption der Dialogoper grundlegend. Die Motivierung von Musik wurde infolgedessen zur primären dramaturgischen Kategorie dieser Theaterform, mehr noch: sie war und ist das eigentliche Denkmodell für die theoretische Annäherung an die Gattung Dialogoper”, Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002. Zwięzłe ujęcie głównych tez tej pracy znaleźć można w: Thomas Betzwieser, „Versimilitude”, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. Helen M. Greenwald, Oxford 2014, s. 297–317. Inne istotne prace dotyczące dość zaniedbanego problemu estetyki Dialogoper: D. Charlton, „Continuing Polarities”; Marie-Cécile Schang, „«Chez elle un beau désordre est un effet de l’art» Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d’ariettes”. *Revue de Musicologie* 99 (2013) nr 1, s. 61–78; D.A. Thomas, „«Je vous répondrez au troisieme couplet»”, s. 21–39.

17 T. Betzwieser, *Sprechen und Singen*, s. 20, 238. Jako utwory przekraczające ten stan rzeczy wskazują Betzwieser singspiele *Schwester von Prag* z 1794 r. i *Donauweibchen* z roku 1798.

18 Ibid., s. 31–50

19 Ibid., s. 71–76. Konsekwencja A. von Kotzebue w kwestii operowej *vraisemblance* widoczna jest w oryginalnej libretta *Sultan Wampum*, nie została natomiast zachowana w jego polskiej adaptacji dokonanej przez Bogusławskiego i Elsnera – omawiając tę kwestię szczegółowo w poświęconym tej operze artykule, nie znalazłem jeszcze pracy Betzwiesera, która powinna była stać się podstawowym punktem odniesienia dla poruszanego problemu, zob.: Jakub Chachulski, „Zły smak i gminna przesada». Kilka uwag o muzyczno-dramaturgicznej konstrukcji opery *Sultan Wampum* Józefa Elsnera na tle oryginalnego libretta Augusta von Kotzebue”, *Muzyka* 64 (2019) nr 4, s. 3–36.

ności numerów muzycznych bądź przez ich diegetyczny<sup>20</sup> charakter (*drameninhärente Musik*), bądź silne uzasadnienie dramatyczne (z reguły emocjonalne).

Otóż nawet pobieżny ogląd *Krakowiaków* wskazuje na dbałość o estetyczno-dramatyczny sens przemienności mowy i śpiewu bardzo w duchu postulatów francuskich i północnoniemieckich. Na dwanaście numerów solowych (nie licząc wodewilów końcowych), cztery mają otwarcie diegetyczny charakter (I.2, I.4, I.10, I.11), zapowiedziane w tekście głównym jako „uprzednio istniejące” piosenki („fiktionale Präexistenz”, jak ujmuje ten typ Betzwieser), do tego doliczyć należy weselny chór I.5. Na osobną uwagę zasługuje duet Stacha i Basi (I.7), w którym młodzi opowiadają Bardosowi o początkach swojej miłości – choć nie zasygnalizowany w poprzedzającym dialogu jako śpiew, podejmuje on emblematyczną dla estetyki *drameninhärente Musik* tradycję francuskiej operowej romanzy (w tym czasie szeroko rozpowszechnionej w europejskiej operze), jawną w połączeniu cech takich, jak stroficzna budowa, narracyjny charakter, odniesienie do kluczowych dla intrygi wydarzeń i – szczególnie znamienne – przeplatanie poszczególnych strof krótkimi kwestiami mówionymi<sup>21</sup>. (Frapujące jest stopienie tej tradycji z ewidentnymi cechami miłosnego duetu zakończonego fragmentem (tu trzecią strofą) śpiewanym wspólnie w konsonansowych współbrzmieniach, głównie równoległych tercjach – jak chociażby budzący w Wiedniu ogromne emocje<sup>22</sup> duet Lubina i Lili z *Una cosa rara*, granej przecież w Warszawie bezpośrednio przed *Cudem*<sup>23</sup>.)

20 Tj. należący do świata przedstawionego, nie do środków przedstawiających.

21 Istniało kilka dramatycznych podtypów romanzy, z których najbardziej wyrafinowany to romanza sugestii prowadzącej do rozpoznania (*Richard Coeur-de-Lion* Grétry’ego, *Le caveau* Le Sueura, *Helena* Méhula). Odniesienie do wydarzeń dramatu mogło być – jak tu – bezpośrednio, lub też – częściej – w postaci paraboli. Narracyjne romanze przyjęły się szybko w północnoniemieckim, a z czasem także wiedeńskim singspielu – tu, zdaniem Betzwiesera (*Sprechen und Singen*, s. 183–184), przełomową i paradygmatyczną rolę odegrała romanza Pedrilla z *Le nozze di Figaro* w Warszawie singspiel Mozarta grano w postaci oryginalnej w 1783 r.). Jedyne operową romanzą w repertuarze opery Bogusławskiego była ta śpiewana przez Biskromę w *Azurze* (sc. IV, akt IV), niewykorzystująca dramatycznego potencjału francuskiej tradycji gatunku. Odległy wpływ tradycji romanzy (choć nie uwzględniający kilku istotnych jej cech, szczególnie tych związanych z kwestią operowego *vraisemblance*) odnaleźć można w arii Płociuchowej z II aktu *Agatki* Radziwiłła i Hollanda. Najpełniejsze omówienie tematu: D. Charlton, *French Opera*, zob. rozdz. I „Romance and its Cognates: Narrative, Irony and vraisemblance in Early opéra-comique”; T. Betzwieser, *Sprechen und Singen*, s. 173–193, 367–368.

22 John Platoff, „A New History for Martín’s *Una cosa rara*”, *The Journal of Musicology* 12 (1994) nr 1, s. 101–103.

23 Z czysto dramatycznej z kolei perspektywy ten ustęp *Krakowiaków* wydaje się wprost wzorowany na III scenie *La fausse magie* Marmontela i Grétry’ego, gdzie Lucette i Linval, także zagrożeni rozłączeniem, proszeni są przez ciotkę tej pierwszej o podobne wyznanie, i także odpowiadają duetem. Koincydencja ta nie byłaby może istotna, gdyby nie fakt, iż opera ta z jednej strony zdradza pewne pokrewieństwo ze stojącą u źródeł *Cudu* tradycją „sztuk o studencie” (schemat „fałszywej magii” przycho-dzącej z pomocą parze kochanków), przy tym zaś tego rodzaju scena nie występuje w sztukach z tejże tradycji uznanych przez Raszewskiego i Klimowicza za najbliższe źródła libretta *Cudu* (por.: Mieczysław Klimowicz, Zbigniew Raszewski, „Do genealogii Bardosa: parantele zachodnioeuropejskie”, *Pamiętnik Literacki* 78 (1987) nr 1, s. 233–246). Opera Grétry’ego nie była grana w Warszawie, w Paryżu jednak miała co najmniej kilka wystawień rocznie od roku 1775 poczynając, aż do końca wieku i później (zob.: David Charlton, *Grétry and the Growth of opéra-comique*, Cambridge 1986, s. 137–138). Nie da się wykluczyć, iż jakimś sposobem trafiła do kręgu, w którym obracali się twórcy *Krakowiaków*.



Choć liczba numerów o jawnie diegetycznym charakterze może wydawać się niewielka, stanowią one wskazówkę dotyczącą ogólniejszego stanu rzeczy. Istotną ułomnością polskich oper wiejskich z lat stanisławowskich była rażąca nieodpowiedniość potocznej, rubasznej prozy dialogów mówionych i sentymentalnego bądź klasycyzującego języka arii i ansambli<sup>24</sup>. Jak stwierdził Czesław Hernas, a za nim Mieczysław Klimowicz, skutecznego rozwiązania problemu dokonał dopiero Bogusławski w *Cudzie*, pisząc tekst w całości wierszowany, lecz jednocześnie umiejętnie stylizując go na język ludowy poprzez stałe parafrazy, paralele i nawiązania do istniejących ludowych formuł językowych<sup>25</sup>. Otóż fakt ten, w połączeniu z ludowym bądź quasi-ludowym charakterem muzyki większości numerów solowych<sup>26</sup>, ma kapitalne znaczenie dla kwestii operowej *vraisemblance*, nie tylko gwarantując jednolity poziom stylu (*Stilhöhe*) opery, lecz także przenosząc problem uzasadnienia styku mowy ze śpiewem w konsekwentnie wykreowany kontekst kultury ludowej. Kluczowe dla dyskusji estetycznej (i dość kłopotliwe) pytania o to, czy postaci opery „rzeczywiście” (tj. w obrębie świata przedstawianego) śpiewają, czy same wiedzą o tym, że śpiewają, i kto właściwie jest autorem tego, co śpiewają<sup>27</sup>, zyskują diametralnie inne znaczenie w świecie realistycznie oddanej kultury wiejskiej – z jej anonimowymi utworami przekazywanymi w ustnym obiegu, pieśniami okolicznościowymi i rytualnymi wydobywanymi ze zbiorowej pamięci dla wyrażenia własnych doświadczeń przedstawicieli kolejnych pokoleń, zarazem zawsze otwartymi na możliwość mniejszych czy większych osobistych modyfikacji. Tu utrzymane w ewidentnie ludowej stylistyce muzycznej i literackiej arie-śpiewki Bryndasa (I.9) czy Stacha (II.4) (dodajmy tu także powitalny chór przybywających do Mogiły Górali – I.7) odbierane są jako diegetyczne – także

24 M. Klimowicz, „Wstęp”, s. IX.

25 Czesław Hernas, „Szkola folkloru: ze studiów nad *Krakowiakami i Góralami*”, *Pamiętnik Teatralny* 15 (1966) nr 1/4, s. 248–267; Mieczysław Klimowicz, „*Cud mniemany* Wojciecha Bogusławskiego w 200-lecie premiery. Zagadki i nowe pytania”, *Wiek Oświecenia* 12 (1996), s. 18–19.

26 Wydaje się, że w omawianym kontekście nie należałoby czynić bezwzględnego kryterium z odróżnienia numerów posługujących się rzeczywistymi elementami folkloru polskiego od tych cechujących się „obiegowym stylem operowym” (A. Nowak-Romanowicz, *Klasyzm*, s. 154), lecz ująć te pierwsze jako rzutujące na charakter całego obszaru stylu niskiego opery, do którego przynależć będą także numery nielegitymujące się rzeczywistą muzyczną „polszczyzną”. Na szczególną uwagę zasługują tu „niepolskie” numery z przeważającym udziałem równomiernego, sylabicznego ruchu ósemkowego w metrum 2/4 (I.9, II.4, II.7, być może także II.5) wywodzące się prawdopodobnie z piosenkowego stylu współtworzącego singspiel wiedeński (głównie postaci należące do typu Hanswursta). Także ta stylistyka pojawia się w warszawskim teatrze po raz pierwszy w *Krakowiakach*.

27 Dyskusja rozpoczęta esejem Edwarda T. Cone’a „The World of Opera and its Inhabitants” (w: tegoż, *Musica: A View from Delft: Selected Essays*, red. Robert P. Morgan, Chicago 1989, s. 125–138), podsumowana przez Petera Kivy’ego („Speech, Song, and the Transparency of Medium: On Operatic Metaphysics”, w: tegoż, *Music, Language, and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford 2007, s. 51–61), zasadniczo pomija jednak kontekst *Dialogoper*, do którego jednakże odnosi się w znacznie większym stopniu niż do w pełni przekomponowanych oper. Betzwieser wskazuje, iż w swojej dyskusji Cone i Kivy powtarzają nieświadomie tezy z osiemnastowiecznych dysput francuskich teoretyków związanych z problemem operowej *vraisemblance*, zob.: Thomas Betzwieser, „Verisimilitude”, w: *The Oxford Handbook of Opera*, red. Helen M. Greenwald, Oxford 2014, s. 309.

dlatego, iż przez podobieństwo stylu muzycznego wtapiają się w otoczenie zbliżonych charakterem numerów otwarcie wskazanych jako Betzwieserowska *drameninhärente Musik*. Także śpiewy najbardziej osobiste – oba numery Doroty (I.3, II.7) i piosnka Basi (II.5) – nie sprzeciwiają się operowej *vraisemblance* tak, jak czyniłyby to typowe arie; znaczący ślad celowego działania w fakcie, iż numery funkcją najbliższe typowej operowej arii (także II.4) pomimo to otwierają się co najmniej kilku wersami, jeśli nie paroma strofami podejmującymi temat na płaszczyźnie ogólnej i utrzymanymi w charakterze ludowej czy nawet wodewilowej śpiewki, sugerując z początku Betzwieserowskie „fiktionale Präexistenz”.

Odrębny przypadek stanowią trzy śpiewy Bardosa, literacko całkowicie nieludowe, muzycznie zaś utrzymane w operowym stylu średnim, stanowiące zatem niejaki wyłom w przyjętej estetyce spójności mowy i śpiewu. Wolno sądzić, iż było to świadome i celowe, związane z osobną pozycją postaci i dydaktycznym charakterem wszystkich jej numerów, a przede wszystkim uzasadnione odniesieniem wykraczającym poza ramy utworu. Warszawski antreprener już od czasu *Taczki occiarza* (1790) i *Henryka IV na łowach* (1792) znany był przecież z tego, iż swe moralne maksymy przekazywał w piosenkach nawet tam, gdzie śpiewu raczej się nie spodziewano. Piosneczka o „świecie srogim, świecie przewrotnym”, swoiste *entrée* Bardosa, skomponowana została co do struktury wersyfikacyjnej tekstu i cech metrycznych melodii na ściśle podobieństwo obu wcześniejszych śpiewek, a nawet z drobnym zapożyczeniem melodycznym ze starszej z nich<sup>28</sup>. Natychmiastowe rozpoznanie pokrewieństwa, na które niewątpliwie liczył Bogusławski, było równoznaczne z dostrzeżeniem diegetycznego i parabatycznego zarazem charakteru piosneczki. Tym samym zresztą jedyny chór drugiego aktu („Żyjmy w zgodzie i spokoju”, II.3) jako chóralna odpowiedź na śpiewane pouczenie Bardosa po części uczestniczy w szczególnym, dydaktycznym *modi* jego śpiewu, po części zaś przyjmuje diegetyczny charakter, jako powtórzenie śpiewu studenta (choć kwalifikacja ta jest raczej symboliczna: mimo iż utrzymany jest profil rytmiczny i charakter, muzyka chóru nie jest powtórzeniem śpiewu Bardosa).

Choć pominęliśmy w tym wyliczeniu otwierające oba akty ansamble (ewidentna tradycja *introduzione* opery buffa), czysto komiczny duet z końca II aktu oraz szczególnie istotne dwa ostatnie numery I aktu (przyjdzie nam jeszcze omówić je dokładnie), widać już wyraźnie, iż pod względem realizowanego modelu opery dialogowej *Cud* jednoznacznie odróżnia się od wcześniejszych polskich oper – utworów znacznie bliższych operze włoskiej i kształtowanemu przez jej bezpośrednie wpływy singspielowi wiedeńskiemu zarówno obecnością typowych arii (włącznie z elementem wirtuozerii, w *Krawiakiach* niemal nieobecnym) i ansambli o pokrewnej ariom funkcji (tj. ekspozycji

28 Jakub Chachulski, „«Tioloemo su'el fagoto» i piosneczki Wojciecha Bogusławskiego, czyli o weneckim pierwowzorze warszawskiej «Wenecjanki»”, *Muzyka* 66 (2021) nr 1, s. 122–123.

uczucia, nie umuzycznienia akcji), jak i wiedeńską dezynwolturą w stosunku do operowej *vraisemblance* – szczególnie śladową jedynie obecnością numerów diegetycznych<sup>29</sup>. Z *Krakowiakami* pojawia się na warszawskiej scenie nowy *modus* estetycznego współistnienia śpiewu ze słowem mówionym, tyleż odpowiadający postulatом wysuwany przez francuskich (i niektórych niemieckich) teoretyków, co – poprzez zdecydowanie zachowawczą przeciw (poza względną nowość, jaką było tak radykalne użycie melodii ludowych) warstwę muzyczną – sugerujący samodzielne rozwiązanie problemu przez polskich twórców. Z kuszącymi przypuszczeniami, że Bogusławski mógł znać *Mémoires ou Essais sur la musique* Grétry'ego (1789), w których francuski kompozytor stawia wyraźnie kwestię odróżnienia numerów diegetycznych i niediegetycznych, fragmenty *Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie* Johanna Friedricha Reicharda (1774) rozrzucające kwestie mowy, śpiewu i *vraisemblance*, czy może odpowiednie passusy Grimma podejmującego te tematy na kartach *Wielkiej encyklopedii francuskiej*<sup>30</sup>, należałoby być ostrożnym, gdyż opisany aspekt charakterystyki *Cudu* dostatecznie tłumaczy się jako niedostrzeżona dotąd konsekwencja bezkompromisowo folklorystycznego oblicza opery, od dawna znanego polskiej muzykologii, choć nie zawsze rozpoznawanego w radykalnym przekroczeniu standardów wcześniejszej opery wiejskiej. Nie zmienia to faktu, iż kształtując w ten sposób kwestię operowej *vraisemblance*, Bogusławski dość jednoznacznie zdystansował się od singspielu wiedeńskiego – fakt w kontekście dotychczasowych rozpoznań raczej zaskakujący – przy tym zaś stworzył autorskie, najprawdopodobniej pozbawione paraleli rozwiązanie problemu nurtującego francuskich i niemieckich teoretyków opery, zasługujące zapewne na odrębny podrozdział w monografii Betzwiesera.

29 Opieram się tu na lekturze dostępnych mi librett (*Nędza uszczęśliwiona, Prostota cnotliwa, Żółta szlafmyca, Balik gospodarski, Zośka, czyli wiejskie zaloty, Agatka, czyli przyjazd pana*), omówieniu i katalogu tematycznym oper zawartym w *Kulturze muzycznej Warszawy XVIII wieku* Jana Prosnaka (Kraków 1955, s. 145–172), oraz omówieniach repertuaru w pracach A. Nowak-Romanowicz (*Klasycyzm*, s. 235–273) i A. Parkitnej (*Opera in Warsaw*, s. 235–265).

Twierdzenie Parkitnej (*ibid.*, s. 250) dotyczące libretta *Zośki*, a mówiące, że jednoaktowe libretto (autorstwa Stanisława Szymańskiego) jest gęsto przeplatane fragmentami muzycznymi, w tym diegetycznym śpiewem chłopskim, być może wykonywanym a cappella, co bodaj najbardziej radykalnie przyczynia się do rustykalnego klimatu opery („The one-act libretto (by Stanisław Szymański) is densely interspersed with musical fragments, including diegetic peasant singing, perhaps performed a cappella, that must have contributed to the rustic ambience most radically”) jest nieprecyzyjne i chyba nieco mylące: muzyka diegetyczna występuje jedynie jako efekt czysto komiczny w pijackiej scenie X i wykonywana jest tylko przez pojedyncze postaci. Także w *Prostocie cnotliwej* występuje jeden numer diegetyczny (sc. III), jednak zapis w didaskaliach („śpiewa jakąkolwiek mazowiecką piosnkę i skacze”) wskazuje na wyraźne wydzielenie „dekoracyjnie” pojmowanych rodzajowych elementów muzycznych poza właściwą muzykę opery. (Bardzo ciekawa teza Parkitnej o francuskich wpływach widocznych w języku muzycznym *Agatki* Hollanda (dotychczas podkreślano raczej elementy berlińskiej proweniencji stylu galant, zob.: A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, s. 131) nie dotyka omawianych tu kwestii.)

30 Zob.: T. Betzwieser, *Sprechen und Singen*, s. 40–41, 71–74, 38. Autorzy ci z pewnością byli znani w kręgu teatru Bogusławskiego nieco później – Bogusławski odwoływał się do pism Reicharda na łamach *Gazety Warszawskiej* w dyskusji o operze É. Méhula *l'Irato* w pierwszej dekadzie XIX w., a Elsner wspominał w *Sumariuszu* o *Mémoires* Grétry'ego.

POLSKA OPERA REWOLUCYJNA? POLITYCZNY PODMIOT ZBIOROWY  
W CHÓRACH *KRAKOWIAKÓW I GÓRALI*

Nigdy niezakwestionowany muzykologiczny konsensus wskazujący na prostotę i lekkość jako dominujące cechy muzyki *Krakowiaków* przyczynił się, jak sądzę, do przeoczenia kolejnej innowacyjnej cechy tej opery, jaką jest obsadzenie chóru – muzycznego podmiotu zbiorowego – w roli pierwszoplanowej postaci dramatu. Przełomowy pod tym względem jest „finał”<sup>31</sup> I aktu (I.12), umuzyczniający moment, w którym wzburzony konflikt obu gromad ostatecznie wymyka się spod kontroli:

Tekst libretta	Takty	Tonacja	Materiał muzyczny
<i>Górale zabierają się do kryp</i>			
BRYNDAS Wnet poznacie zemstę moją, Ja się waszych gróźb nie boję, Nic srozsze go nad Górala, gdy go słuszny gniew rozpala!	1–10	C	A: elementy batalistyczne w ramach stylu średniego/niskiego <i>buffo</i> (szybki marszowy rytm, pochody akordowe, chromatyka w unisonie z orkiestrą – zob. przykł. 1)
STACH, JONEK <i>we dwóch</i> Przecież tylko chcecie słuhać, Wsak my nie chcem waszej skody, Nie damy se w kase dmuchać, Ale skłonnaśma do zgody	11–20	G	B: materiał w stylu średnim kontrastujący z A łagodnym charakterem: prosta diatoniczna melodyka, dwunutowe melizmaty, śpiew w tercjach
GÓRALE I GÓRALKI My nie chcemy zgody z wami, Wnet tu będziem, lec nie sami. Wkrótce załować będziecie, Ze nas tak znieważać śmiecie.	21–35	C	A' (wersja chóralna A)
BASIA I DOROTA Mój ty panie Bryndas miły, Nie chciej sprawiać nam boleści! Wsakżeśmy cię zawse cciły, Jak przystoi płci niewieściej.	36–46	F	B' („żeńska” wersja B – płynniejsza melodyka, większe nasycenie melizmatami)

31 Taką nazwę nosi przedostatni numer aktu pierwszego w autografie Stefaniego, co zachowane zostało w edycji muzycznej z 2019 r. (zob. przyp. 4) – ponieważ jednak ściśle rzecz biorąc nie jest to finał, nazwę tę każdorazowo ujmuję w cudzysłów.

BARDOS I ja także, choć wziętości Nie znalazłem u was wiele, Jednak się poddać ośmielę, Tę uwagę dla wasmości, Że kiedy się dwaj pokłóca...	47–55	B	C: pokreślenie wyrazistości mowy – materiał zbliżony do stylu recytatywnego na tle żywego akompaniamentu
MORGAL I ŚWISTOS <i>przerywając mu</i> To trzeciemu grzbiet wymłóca. Patrz by cię to nie spotkało.	56–65	B	D: z początku typowy dla <i>buffo</i> terkot szybko wypowiedzianych na jednej wysokości sylab, potem marszowe elementy batalistyczne jak w A
BARDOS <i>na stronie</i> O, zuchwale, głupie gbury, Gdyby mi się to udało, jakżeby wam latał skóry!	65–73	B–c–C	E: obojętny materiał melodyczny, „na stronie” oddane charakterystycznym, pulsującym i lekkim akompaniamentem <i>pp</i>
GÓRALE <i>wszyscy</i> Dalej, bracia, nie cekajcie I od łądu odbijajcie. Wnet my tutaj pokazemy, Jak się krzywdy mścić umiemy. KRAKOWIACY <i>wszyscy</i> Stójcie, bracia, zacekajcie, Raczej z nami tu zostajcie, Wsakże my się godzić chcemy, Chociaz pobić was mozemy.	73–106	C	A' (Górale) nałożone na B'' (chóralna wersja B, Krakowiacy)
<i>Górale wsiadają na łodzie i spieszno odbijają od łądu</i> <sup>32</sup>	106–125	C	F: spokojnie ruchliwy materiał (ilustracyjność?), charakter kody

Przykł. 1. *Cud, czyli Krakowiaczy i Górale*, I.12, t. 3–10, partia Bryndasa<sup>33</sup>

Bryndas

Wnet po - zna - cie zem - stę mo - je! Ja się wa - sych grózb nie bo - je. Nic sroz -  
se - go nad Gó - ra - la, gdy go słu - sny gniew za - pa - la!

32 Tekst podaję za wydaniem Klimowicza: Bogusławski, *Cud*, s. 67–69.

33 Przykład sporządzony na podstawie przywoływanej edycji muzycznej (zob. przyp. 4)

Zarówno dramaturgia jak i język muzyczny numeru pochodzą z opery *buffa* – szczególnie typowe jest realistycznie oddane przerwanie koncyliacyjnej kwestii Bardosa przez groźby Górali oraz następujące zaraz potem „na stronie” studenta, wskazane skonstrastowaną z resztą numeru, pulsującą lekko płaszczyzną akompaniamentu. Czołowy motyw groźby Bryndasa (zob. przykł. 1) to dosłowny cytat z arii Lubina (w Warszawie od roku 1794 śpiewał ją Bogusławski) w operze *Una cosa rara* – tam gdzie miotany zazdrością pasterz zapowiada „rozdarcie na strzępy” dybiącego na cnotę jego ukochanej księżca („Vo’ farli a brani, a brani, / e dar per cibo ai cani / l’ossa e le carni lor”)<sup>34</sup>. Akordowy ruch w żywym marszowym rytmie należy do typowych wyrazów batalistyki w ramach stylu średniego lub niskiego (a więc nie *parte seria*), często używany w komicznych groźbach *buffo caricato* (por. np. arię Fabrycego we *Fraskatance* Giovanniego Paisiella); z tego samego obszaru topicznego pochodzi chromatyczny ruch trzeciego wersu, poprowadzony równoległe z unisonem orkiestry (niemal identycznym gestem zamyka Salieri *strettę* kapitalnego pierwszego finału *La scuola de gelosi*, rozgrywającego się w domu obłąkanych). W dalszym toku numeru jednakże ponad postaci indywidualne wybijają się głosy dwóch zbiorowości, stając się w kulminacyjnym starciu (czy też na poły starciu, bo tylko Górale wszak dążą do konfrontacji) pierwszoplanowymi *dramatis personae*. W tym momencie Bogusławski i Stefani wykraczają nie tylko poza tradycję opery *buffa*, ale i poza wszystko, co oglądać mogła warszawska publiczność operowa przed prapremierą *Krakowiaków*.

Ujmując rzecz w największym skrócie, opera osiemnastowieczna (i wcześniejsza) jest operą postaci indywidualnych, tak samo zresztą, jak istotą klasycznego dramatu jest dynamika stosunków pomiędzy tworzącymi społeczność jednostkami (komedia), bądź potyczka arystokratycznie odosobnionej jednostki z losem (tragedia). Do oper komicznych często i chętnie wprowadzano chóry jako wehikuł morałów końcowych czy też jako element rodzajowy (chóry marynarzy, wieśniaków, pasterzy, nimf, derwiszy, szaleńców etc.) – w tym sensie można czasem zgodzić się z nadanym im przez Dahlhausa określeniem „rozszerzenia scenografii”<sup>35</sup> – w najlepszym wypadku zaś osiągały status społecznego tła, z którego wylaniały się pierwszoplanowe postaci dramatu<sup>36</sup>. Ustalona hierarchia jeszcze bardziej oczywista była w przypadku wzorującej się na klasycznej tragedii opery poważnej, z jej koturnowymi postaciami władców i bohaterów.

34 Był to zresztą chyba dość obiegowy zwrot, bo rozpoczynał także rzekomo czarnoksiężską arię Janka z opery Jana Dawida Hollanda *Cudzy majątek nikomu nie służy* (PL-Wn, Mus. 59 cim, akt II, nr 3), wystawioną w Warszawie najprawdopodobniej niedługo przed *Cudem* (1792), a nieco zmienioną jego wersję znajdziemy w *Agatce* tegoż kompozytora, na początku duetu Dbalskiego i Pijaszki („Wkrótce hardość szyję złamię”, akt II, nr 2).

35 „Extension of the stage design”, zob.: Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, przekł. ang. J. Bradford Robinson, Berkeley–Los Angeles 1989, s. 66.

36 Typowym i wartym wspomnienia przykładem jest singspiel *Die Bergknappen* J. Weidmanna i I. Umlaufa (grany w Warszawie w 1793 r. przez zespół F. Bulli), z chórami wyraziście zarysowującymi obraz społeczności tytułowych górników, wewnątrz której rozgrywa się konwencjonalna, obyczajowa intryga dramatu.

Jedyny przypadek próby wybicia się chóru na rzeczywistego aktora dramatu, jaki oglądać mogła przed *Krakowiakami* publiczność warszawska, miał miejsce w zakończeniu *Axura* Antonia Salieriego (wystawionego na pół roku przed *Cudem*), na którym to tle najlepiej widać rozległość skoku dokonanego przez Bogusławskiego i Stefaniego. W ostatniej scenie opery, gdy para głównych bohaterów gotuje się na wspólną śmierć, a pozornie triumfujący tyran z goryczą uznaje ich moralne zwycięstwo, słyszeć daje się chór zbuntowanych żołnierzy, którzy wdarli się do sali tronnej, domagają się uwolnienia Atara. Ten jednak gani ich nieposłuszeństwo, każe złożyć broń (co posłusznie czynią) i prosi władcę o wybaczenie dla buntowników – w tym momencie ostatecznie pognębiony Axur odbiera sobie życie, a ogłoszenie Atara królem kończy operę<sup>37</sup>. Można w politycznym wydźwięku *Axura* szukać idei republikańskich, z intencją wskazania na fakt, iż usunięcie złego władcy i powołanie dobrego uprawnione zostaje sankcją woli poddanych, niemniej zręby hierarchii stanowej pozostają nienaruszone (Atar retorycznie pyta buntowników: „Alboż to od was zależy los królestwa tego?”<sup>38</sup>), na planie dramaturgii operowej zaś chór jako reprezentacja zbiorowości pozostaje na tradycyjnej pozycji, podrzędnej względem głównych postaci opery. W omawianym numerze *Cudu* jest już inaczej: obie grupy wyrastają na protagonistów akcji – Krakowiacy faktycznie nie mają przecież przywódcy, a i Bryndas pozostaje jedynie *primus inter pares*, co dobitnie symbolizuje jego zaniknięcie w końcowym chórze, przejmującym materiał muzyczny jego solowej pierwszej strofy.

W ekspozycji chóru jako głosu zbiorowości bezpośrednio uwikłanej w intrygę opery i zależnej od jej obrotu – „people whose status or destiny is at stake in the drama” – rozpoznajemy jedną z trzech konstytutywnych cech operowego fenomenu chóru jako reprezentacji politycznej, opisanego gruntownie przez Jamesa Parakilasa<sup>39</sup>. Obecne są w operze Bogusławskiego także dwie dalsze – przeciwstawianie sobie dwóch zantagonizowanych grup chóralnych oraz partie solowe ujęte jako głos „przedstawiciela” ludu, nie odróżnianego od zbiorowości odrębnym (wyższym) stylem partii wokalne. W sytuacji quasi-zbrojnej konfrontacji jednostki giną w zbiorowości – nie eksponuje się w *Krakowiakach* indywidualnego heroizmu, ten przysługuje jedynie wiejskiej gromadzie.

Z perspektywy komparatystycznej historii opery najciekawsze jest to, iż osiągnięcie Bogusławskiego i Stefaniego pojawia się na warszawskiej scenie niemal niczym *deux ex machina*, najwyraźniej bez związku nie tylko z procesem politycznej emancypacji chóru (o którym dalej), ale i jego dramatyczną aktywizacją, jaka zachodziła

37 Taki sam jest przebieg i sens tego fragmentu we francuskim pierwowzorze *Axura*, tj. *Tarare* P. Beaumarchais i A. Salieriego.

38 [Wojciech Bogusławski], *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 9, Warszawa 1832, s. 276.

39 James Parakilas, „Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera”, *19th-Century Music* 16 (1992) nr 2, s. 181–202, cyt. s. 188.

w II poł. XVIII w. na gruncie opery francuskiej<sup>40</sup> – czego najlepszym dowodem jest techniczna strona przedsięwzięcia, polegająca na prostym wstawianiu chóralnych „podmiotów zbiorowych” w miejsce postaci do poza tym niczym się nie wyróżniającego ansamblu *buffo*. (Wiemy, iż muzyka *Cudu* powstawała w pośpiechu<sup>41</sup> – stąd zapewne zamysł Bogusławskiego, istotnie wykraczający poza dramaturgię opery kręgu wiedeńskiego, umuzyczniony został przez Stefaniego z pomocą rutynowych narzędzi kompozytorskich.) Parakilas opisuje chór pełniący funkcję reprezentacji politycznej jako fenomen dziewiętnastowieczny, wskazując na jego źródła we francuskiej operze rewolucyjnej i antycypacje w operze *Ryszard Lwie Serce* Grétry’ego<sup>42</sup>. Elizabeth Bartlet demonstruje wysunięcie chóru na plan pierwszy – a nawet odwrócenie dotychczasowej hierarchii: przedstawienie postaci indywidualnej jedynie jako reprezentanta zbiorowości – jako wypracowane w ramach rewolucyjnego, dziś raczej zapomnianego repertuaru paryskiej Opery czasu Wielkiego Terroru (1793–94), wskazując zwłaszcza na operę *Fabius* (Marie-Joseph-Désiré Martin (zw. Barouillet) / Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux)<sup>43</sup>. Nie udało mi się stwierdzić, by prowadzone były bardziej szczegółowe badania dotyczące przedrewolucyjnej genezy tego zjawiska<sup>44</sup>; wskazany przez Parakilasa *Richard Cœur-de-lion* stanowi raczej stadium przedwstępne, jako że autonomiczna rola chóru w końcowej bitwie nie redefiniuje jednak jego pozycji w stosunku do heroicznie zarysowanych postaci głównych. Pierwszą ważną operą eksponującą chór jako autonomiczny podmiot akcji, przeważający – chociażby w obrębie sceny – nad jednostkowymi postaciami, wydaje się raczej mocno późniejszy, skomponowany już w czasie rewolucji *Guillaume Tell* tegoż kompozytora (1791), a w nim scena chóralna zamykająca II akt, w kapitalny sposób transponująca obraz spontanicznego zrywu powstańczego na muzyczny język opery: Szwajcarzy, z początku pogrążeni w bezsilnym gniewie, pod wpływem drwiących z ich indolencji kobiet, decydują się w końcu

40 Arnold Jacobshagen, *Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main–Berlin 1997, por. zwłaszcza s. 125–134, 305–313. Odnosząc się do tez Parakilasa, Jacobshagen wskazuje, iż dramaturgiczne i muzyczne tendencje, które złożyły się ostatecznie na fenomen politycznej emancypacji chóru, wyraźne są już w ostatnich dekadach przed rewolucją (s. 22–23). Wczesny przejaw nurtu dramatycznej aktywizacji (choć nie politycznej emancypacji) chóru znajdujemy w granej w Warszawie operze *Zbieg* (oryg. *Le déserteur*) Sedaine’a i Monsigny’ego, jej wystawienie w 1788 r. przeszło jednak bez większego echa, jako że opery nie wznawiano. Przypomnijmy, iż Bogusławskiego w l. 1785–90 nie było w Warszawie.

41 [Józef Elsner], „Die Oper in Polen”, *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1812) nr 20, s. 326.

42 J. Parakilas, „Political Representation”, s. 181–185; tożsame ujęcie znaleźć można także w: Krisztina Lajosi, *Staging the Nation: Opera and Nationalism in 19th-Century Hungary*, Leiden 2018, s. 155–163, Philip Gossett, „Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera”, *Cambridge Opera Journal* 2 (1990) nr 1, s. 41–45, Anselm Gerhard, *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago 2012, s. 83–85.

43 M. Elizabeth C. Bartlet, „The New Repertory at the Opéra During the Reign of Terror: Revolutionary Rhetoric and Operatic Consequences”, w: *Music and the French Revolution*, red. Malcolm Boyd, s. 138–139.

44 Bartlet odnalazła trzy antycypacje chóralnej sceny kolektywnej przysięgi z *Fabiusa* w teatralnych utworach francuskich z II poł. XVIII w., żaden z nich jednakże nie kwestionuje tradycyjnej operowej hierarchii stawiającej jednostki powyżej zbiorowości (ibid., s. 139–145).



na podjęcie walki z austriackim okupantem<sup>45</sup>. *Lodoiska* Cherubiniego z tego samego roku, nieporównanie bardziej nowatorska co do języka muzycznego, choć przewiduje udział antagonistycznych chórów Polaków i Tatarów, nie tylko utrzymuje tradycyjną operową hierarchię stawiającą jednostki ponad zbiorowościami, ale nawet rezygnuje z ukazania chórów w sytuacji rzeczywistego konfliktu, pozostawiając ich łączne użycie dopiero na zakończenie opery. Nie inaczej jest w ówczesnych, muzycznie pod wieloma względami przełomowych operach Nicolasa Dalayraca czy Étienne'a Méhulla. Omawiana tu nieco wcześniej scena nieudanej emancypacji chóru w *Axurze* (ściśle rzecz biorąc, mówimy tym razem o francuskim pierwowzorze opery, tj. *Tarare*, wystawionym w Paryżu w 1787 r.) była, jak się zdaje, wszystkim, na co można było sobie pozwolić w przededniu rewolucji – a i to jedynie w egzotycznym kostiumie<sup>46</sup>. Fenomen operowego politycznego podmiotu zbiorowego narodził się w pewnej niezależności od (czy wręcz w cieniu) muzycznych i dramatycznych innowacji wiązanych w pierwszym rzędzie z pojęciem francuskiej „oper rewolucyjnej”<sup>47</sup>, jego choć częściowe wykrystalizowanie możliwe było – w przeciwieństwie do tych ostatnich<sup>48</sup> – dopiero w sprzyjających warunkach, to jest po wybuchu rewolucji, a właściwy rozkwit przypadł dopiero na kolejne stulecie.

Tak czy inaczej, u schyłku XVIII w. fenomen upodmiotowionego politycznie i dramatycznie chóru operowego pozostaje jeszcze specyficznie francuski; stąd jego obecność w *Krakowiakach*, wyrosłych w kręgu konserwatywnej kultury wiedeńskiej, dla której szczytem operowego sprzeciwu względem zastanego porządku było *Wesele Figara* (Da Ponte i Mozarta, nie Beaumarchais'go) czy wspomniany *Axur*, wolno uznać za fakt raczej sensoryjny<sup>49</sup>. Obecność to jednak nieco zakamufLOWANA i niejednoznaczna

45 [A.-E.-M. Grétry], *Guillaume Tell; drame en trois actes, en prose et en vers, par Sedaine*, [Paris] 1791 Huguet, s. 95–109. Zob.: D. Charlton, *Grétry and the Growth*, s. 322–323; Winton Dean, „French Opera”, w: *New Oxford History of Music*, t. 8, red. Gerald Abraham, Oxford 1982, s. 34–35. Dean, porównując numer do wielkich chórów narodowych oper dziewiętnastowiecznych, twierdzi, iż wkład Grétry'ego nie staje na wysokości zadania postawionego przez koncepcję dramatyczną librecisty, Charlton – rezygnując z ryzykownie ahistorycznych porównań – jest przeciwnego zdania.

46 Thomas Betzwieser, „Exoticism and Politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare* (1790)”, *Cambridge Opera Journal* 6 (1994) nr 2, s. 93.

47 Wymienia się tu rozwój harmoniki i techniki orkiestrowej, dramaturgię typu *rescue opera*, spektakularność efektów wizualno-muzycznych, także ideały egalitarne i republikańskie ucieleśniane jednakże przez postaci jednostkowe, zob. zwłaszcza: W. Dean, „French Opera”; Sarah Hibberd, „Cherubini and the Revolutionary Sublime”, *Cambridge Opera Journal* 24 (2012) nr 3, s. 293–318; Julia I. Doe, „Opéra-comique on the Eve of Revolution: Dalayrac's *Sargines* and the Development of «Heroic» Comedy”, *Journal of the American Musicological Society* 68 (2015) nr 2, s. 317–374.

48 Julia Doe w przywołanej w poprzednim przypisie pracy wskazuje na słabości potocznego ujęcia ściśle łączącego muzyczne i dramatyczne osiągnięcia „rewolucyjnej” opéra-comique z przełomem wyznaczonym przez wybuch rewolucji.

49 Choć z punktu widzenia badań operologicznych rzecz jest oczywista, dodajmy, iż także Klimowicz i Raszewski, z literaturoznawczej i teatrologicznej perspektywy poszukując inspiracji *Krakowiaków* w dramaturgii europejskiej, uznają sceniczny obrazu konfliktu dwu gromad wiejskich za najprawdopodobniej pozbawiony precedensu w teatrze niemieckim kręgu wiedeńskiego, por.: M. Klimowicz, Z. Raszewski, „Do genealogii Bardosa”, s. 246.

– i to nie tylko dlatego, że w zachowawczej, wiedeńskiej substancji muzycznej, konwencjonalnym wątku obyczajowym i rubasznym pierwiastku ludowości niczym nie przypominają *Krakowiacy* przełomowych pod wieloma względami oper francuskich ostatniej dekady XVIII wieku. Parakilas do definicji chóru jako „reprezentacji politycznej” dodaje cechę reprezentowania „całego ludu lub narodu, nie zaś pojedynczej klasy, stronnictwa czy zawodu”<sup>50</sup> – na jakiej jednak zasadzie komicznie mazurzące gromady wiejskie ze sztuki Bogusławskiego spełniać miałyby ten warunek?

W środowisku literaturoznawców i teatrologów nie ma dziś wątpliwości, iż *Krakowiacy i Górale* pomyślni byli jako insurekcyjny komunikat sformułowany aluzyjnie, z myślą o wystawieniu w warunkach cenzury. Ze ściśle alegorycznej interpretacji sztuki, utożsamiającej Krakowiaków z Polakami, Górali zaś z zaborczą armią rosyjską, Zbigniew Raszewski ostatecznie jednak się wycofał, Klimowicz zaś kilkakrotnie w tym kontekście podkreślał, iż „aluzyjność w teatrze osiąga się innymi środkami niż w utworze literackim”<sup>51</sup>. Nie szło tu, jak pisze dalej ten ostatni, o spójność przekazu jako ściślej analogii struktury intrygi do sytuacji politycznej, lecz o maksymalnie wyrazistą lecz niekoniecznie konsekwentną artykulację sceniczną kilku prostych, silnie podbudowanych emocjami komunikatów: wezwania do przyśpieszenia powstania, patriotycznej mobilizacji i odrzucenia antagonizmów stanowych, do tego zaś humanitarny przekaz powszechnego braterstwa – ten najbardziej chyba osobisty wkład librecisty w dzieło. Odnosząc się do kwestii chóralnej „reprezentacji politycznej” należałoby chyba z kolei powiedzieć, iż w ogóle nie szło tu o informacyjny wymiar przekazu, lecz o rodzaj i natężenie wzbudzanych emocji – takie właśnie, jakie zapewnić mógł chóralny podmiot zbiorowy, samym pozbawionym precedensu faktem wystąpienia na scenie w roli czołowej *dramatis persona* unaoczniający wolę politycznego samostanowienia narodu i ideę jego egalitarnej redefinicji. Dla tego głębokiego przekazu, nie inaczej niż dla rozsianych po kwestiach tak Krakowiaków jak i Górali wezwań do przyśpieszenia insurekcji i mężnego stanięcia w polu, podział ról w zasadniczym konflikcie opery pozostawał nieistotny, a sama struktura konfliktu była jedynie pretekstem<sup>52</sup>. Pełną charakterystykę „chóru jako reprezentacji politycznej” wedle kryteriów Parakilasa osiągały więc odpowiednie fragmenty opery Bogusławskiego dopiero po odczytaniu owej aluzyjnej warstwy – w tym kluczowej dla przekazu idei inkluzywnej redefinicji wspólnoty narodowej.

Parakilas wskazuje także na istotny potencjał polityczny chórów „rodzajowych”, to jest tych rozumianych jako Dahlhausowski „element scenografii”, jeśli tylko – połączymy metaforę – scenografie te nie przedstawiają uniwersalnych widoków wie-

50 „[...] choruses that represent a whole people or nation, not a single class or party or profession; a people with a political destiny of its own, not just a stake in the destiny of its ruler; a people whose political destiny is central to the dramatic action”, zob.: J. Parakilas, „Political Representation and the Chorus”, s. 189.

51 M. Klimowicz, *Cud mniemany*, s. 23; tegoż, „Wstęp”, s. XXXII.

52 M. Klimowicz, „Wstęp”, XXVIII–XXXII.

lokrotnego użytku, lecz lokują operę w określonym miejscu i czasie; krótko mówiąc: jeśli chóry te wyrażają przynależność przedstawianej zbiorowości do precyzyjnie wskazanego miejsca zamieszkania, a więc ta problematyzowana jest w operze w kategoriach politycznych<sup>53</sup>. O ile fakt, iż opis taki odpowiada funkcji ludowego sztafażu *Krakowiaków*, jest dla polskiej muzykologii i teatrologii od dawna oczywisty, o tyle brak chyba jeszcze rozpoznania prekursorskiej pod tym względem roli zbiorowych numerów partytury Stefaniego nie tylko w operze polskiej, lecz także w operze tej części Europy. Wydaje się, iż powodem przeoczenia przełomowości tych pozornie niepolitycznych chórów *Cudu* w toku dotychczasowych badań była powszechna, a w jakiejś mierze zwodnicza opinia o istnieniu ciągłości pomiędzy *Krakowiakami* a nurtem stanisławowskiej opery wiejskiej<sup>54</sup>; ciągłości orzekanej jedynie na podstawie obecności rustykalnej tematyki i muzycznego pierwiastka polskich tańców, pozostającego w centrum zainteresowania tradycyjnie ukierunkowanej polskiej muzykologii. Podobieństwa te uznać należałoby jednak, przynajmniej co do zajmujących nas kwestii, za powierzchowne, zważywszy iż:

1) w polskich operach od *Nędzy uszczęśliwionej* aż do *Cudu* chóry występują jedynie śladowo<sup>55</sup>, w ogóle zaś brak takich, które mogłyby reprezentować zbiorowość o narodowym lub politycznym charakterze (owe połowiczne wyjątki to kolęda śpiewana przez kolędników z *Żółtej szlafmycy* i ludyczny chór *Weselcie się, pijcie dzieci* z opery *Agatka, czyli przyjazd pana*);

2) narodowy sztafaż polskich oper sprzed *Cudu* pozostaje czysto dekoracyjny – w tym sensie, iż nie wchodzi w rzeczywiste interakcje z intrygą opery, która równie dobrze mogłaby obyć się bez niego. Jest to oczywiste w odniesieniu do oper o czysto obyczajowej osnowie (libretta Zabłockiego grawitujące ku operze buffa), ale prawdziwe również dla oper zawierających pierwiastek problematyki społecznej (oper *stricte* wiejskie). Choć obecność pierwiastka ludowego we wcześniejszych operach polskich z pewnością wywoływała sympatię publiczności i przyczyniała się do ich powodzenia, dopiero w *Cudzie* podniesiony został on z dekoracyjnej roli do rangi elementu czynnego dramaturgicznie i nadającego treść zbiorowym emocjom. Ta reinterpretacja dramatycznej roli rodzajowego pierwiastka polskiego dokonana została jednakże przez Bogusławskiego w *Krakowiakach* stopniowo i nieco podstępnie.

53 „Picturesque choruses, which were often the numbers that introduced these sets, did not so much «function as a musical extension» of the sets as connect the chorus to its setting. They dramatized the association of a people and a place – an association that had new political implications in the nineteenth century”, zob.: J. Parakilas, „Political Representation and the Chorus”, s. 190.

54 Zob. prace Nowak-Romanowicz i Parkitnej z przyp. 29. O „powrocie” Bogusławskiego do zarzuconego nurtu otwartego *Nędzą uszczęśliwioną* mówią także teatrologi – M. Klimowicz, „Wstęp”, s. IX, zob.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 252.

55 Na nowość chórów w *Krakowiakach* wskazywał Raszewski (*Bogusławski*, s. 259), spostrzeżenie to nie zostało podjęte przez muzykologów.

Przypomnijmy, iż w burzliwych politycznie latach Sejmu Wielkiego narodowy – choć na razie szlachecki – strój stał się narzędziem manifestacji patriotycznej, a po tradycyjne ubiory demonstracyjnie sięgnęli nawet sfrancuziali kosmopolici w rodzaju Jana Potockiego. Wystąpienie Kościuszki wskaże kolejny krok: szlachecki kontusz zastąpi chłopska sukmana; to jednak wydarzy się dopiero w trzy tygodnie po premierze *Cudu*. Na razie pewne idee zaledwie wiszą w powietrzu, wspierane przez niektóre stronnictwa – jak Kołłątajowską Kuźnicę – przez inne zaś zwalczane bądź ignorowane. Krakowskie sukmany, nim okażą się nośnikami wyrazu radykalnej społecznie formy idei narodowych, pojawiają się na warszawskiej scenie jako swoisty kamuflaż wykorzystujący politycznie neutralną konotację gatunkową. Bo choć wzbogacenie tradycji opery wiejskiej o rodzajowy element chóralno-baletowy znajdowało się na horyzoncie oczekiwań warszawskiej publiczności – a więc i warszawskiej cenzury – pewną innowacją<sup>56</sup>, była to jednak nowość o na pierwszy rzut oka oczywistych i niegroźnych bynajmniej, lecz łągódzących właśnie parantelach. Pozostający pod głębokim wrażeniem prapremierowych przedstawień cudzoziemiec Johann Gottfried Seume określił *Cud* jako mieszaninę „dramatu, singspielu i baletu”<sup>57</sup>, stawiając taniec w randze jednego z pierwszorzędných elementów spektaklu; otóż, jak zauważył Raszewski, królewski balet Daniela Curza nieraz już posługiwał się sztafażem wiejskim, a nawet miał w repertuarze balet o znamienym tytule *Krakowiaczy i Kozacy*<sup>58</sup> – dodajmy do tego, iż „przeplatany rozlicznymi piosneczkami”<sup>59</sup>, co jednoznacznie kojarzy się już ze scenami weselnymi z *Cudu*. Odwołanie Bogusławskiego do tej tradycji niewątpliwie zinterpretować należy jako estetyzującą czy egzotyzykującą<sup>60</sup> neutralizację teatralnego obrazu wiejskiej gromady<sup>61</sup>.

W tym sensie akt upodmiotowienia chórów u końca I aktu, gdy dotąd jedynie malownicze grupy wiejskie wychodzą ze swoich rodzajowych ról, okazuje się swoistym węzłem politycznej dramaturgii *Krakowiaków* – węzłem decydującym o rewolucyjnej<sup>62</sup>

56 Choć warto wspomnieć o częściowym prekursorstwie sceny weselnej w *Agatce Radziwiłła*–Hollanda.

57 Johann Gottfried Seume, *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794*, Leipzig 1796 G. Martini, s. 15–17. W istniejącym przekładzie polskim nieprecyzyjne tłumaczenie „singspielu” na „wodewil”, zob: Johann Gottfried Seume, *Kilka wiadomości o wypadkach w Polsce w roku 1794*, przekł. Wacław Zawadzki, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, opr. i wstęp Wacław Zawadzki, t. 2, Warszawa 1963, s. 739.

58 Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 253–254.

59 Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1, Lwów 1925, s. 474.

60 Por.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 277.

61 Wiejskie sceny baletowe wg znanych przekazów libretta znajdowały się w sc. 4, 6 i 12 aktu I.

62 Określenie „rewolucyjna”, przyznawane operze przez Klimowicza („Wstęp”, s. XXXVIII–XLIII), należałoby stosować ostrożnie: adresem politycznego przekazu nie były uciskane warstwy niższe, lecz warszawskie *publicum* zdominowane przez średnią i niższą szlachtę; nie szło o nakłonienie tych pierwszych do zbrojnego powstania przeciwko rządzącym, lecz o przekonanie drugih, iż ratunek Rzeczypospolitej leży jedynie w podjęciu inkluzywnej i egalitarnej redefinicji narodu. Inna sprawa, iż określenia tego podówczas używano powszechnie w kontekście zrywu powstańczego, a skierowane przeciwko popierającym Targowicę magnatom emocje obficie posiłkowały się retoryką rewolucji francuskiej (jak zresztą wiadomo, w insurekcyjnej Warszawie na samej retoryce się bynajmniej nie skończyło).

reinterpretacji pierwiastka folkloru. Wyrażając muzycznymi, właściwymi operze środkami konfrontację dwóch suwerennych i egalitarnych zbiorowości twórcy *Cudu* tym razem jednoznacznie wyłamują się poza horyzont oczekiwań definiowany przez uprawiane w warszawskim teatrze gatunki. Choć bariera, którą pokonują, z ahistorycznej perspektywy może być słabo widoczna, dla ówczesnej publiczności warszawskiej możliwość jej bezkarnego przekroczenia nie musiała być oczywista, a emocjonalna i perswazyjna siła innowacji była z pewnością bezpośrednio odczuwalna. Jeśli nawet uznać, iż zawierający komiczne elementy „finał” igra jeszcze z możliwością dwoistej interpretacji, kolejny numer – zamykający akt bojowy chór Krakowiaków – nie pozostawia już żadnych wątpliwości:

Nuże, bracia, dzieci, żony!  
 Idźmy wszyscy, idźmy śmiało!  
 Niech ten będzie zawstydzony,  
 Kto by miał dziś męstwa mało.  
 Gdzie o wszystkich idzie całość,  
 Tam najpierwszą cnotą śmiałość.

Choć oddzielony od „finału” kilkoma scenami mówionymi, stanowi jego faktyczną kulminację. Tam Krakowiacy, choć stanowczy, pozostają ugodowi – świadczy o tym nie tylko libretto („Wszakże my się godzić chcemy, / Chociaz pobić was mozemy”), lecz także warstwa muzyczna: pomimo zbliżonego pod względem metrycznym materiału mieszkańcy Mogiły nie podejmują otwierającej numer wojowniczej frazy Bryndasa – ta pojawi się dopiero w bojowym zaśpiewie zamykającym akt, i to śpiewana przez Krakowiaków w groźnym unisono (u Górali stanowi jedynie podstawę basową). Numer nabiera sensu dopełnienia, uzupełniającego to, czego w poprzednim zabrakło. W tym kontekście także podniesienie tonacji z *C-dur* „finału” do *Es-dur* chóru wydaje się zamierzone – jako efekt wzmocnienia, pozwalający przyćmić tłącą się jeszcze w pamięci słuchaczy energię „finału”, a w konsekwencji ukazać bojową mobilizację mieszkańców Mogiły jako jego odsunięte w czasie zwieńczenie. Ta muzyczna korespondencja motywiczna przerzucona ponad kilkoma scenami dialogu mówionego jest odosobnionym, lecz znamionym elementem opery świadczącym o świadomym wykorzystaniu możliwości związanych z muzyczną dramaturgią *Dialogoper* – kolejnym elementem bardzo w duchu dojrzałej opéra-comique. Motywiczne odniesienie wskazuje na wagę łączonych elementów i łączącej je podskórnej linii rozwojowej; trajektoria dramaturgiczna pierwszego aktu wiedzie od baletowo-rodzajowej zasłony dymnej do chóralnej demonstracji siły w pełni upodmiotowionej zbiorowości.

Z tego miejsca widać już związek obu poruszonych wątków. Wprawiona w ruch przez upodmiotowienie chóru zmiana znaczenia pierwiastka ludowości nie przyniosła aż takiego efektu, gdyby nie wcześniejsza dbałość twórców o dramaturgicz-

ną spójność spod znaku francuskiej operowej *vraisemblance*. Jak zostało pokazane, konstytutywny dla treści opery pierwiastek folkloru, konsekwentnie ustanowiony dominantą stylistyczną słów i muzyki, stał się także całościowym rozwiązaniem problemu „umotywowania” współistnienia słowa śpiewanego z mówionym – a także z tańcem, bo i wchodząca w obręb opery choreografia ma charakter diegetyczny, jako prezentowany na scenie element ludowego obyczaju. Pierwiastek ludowy wykracza tym samym poza obszary treści i stylu, stając się także konstrukcyjnym niejako zwornikiem gwarantującym estetyczną i dramaturgiczną spójność heterogenicznych współczynników konstytuujących dzieło. Ta estetyczna jednolitość spektaklu ma jednak bardzo szczególny charakter, nie całkiem odpowiadający idei *vraisemblance* jako radykalnie rozumianej prawdy (czy – jak kto woli – „ułudy”) teatru – postulatu spod znaku francuskich teoretyków sceny takich jak Riccoboni czy Diderot. Nieco paradoksalnie, bezkompromisowy realizm przedstawienia Krakowiaków (pseudogwara, mazurzenie) nie sprzyjał najpewniej pochłonięciu<sup>63</sup> przez dramat ówczesnej, ze średniej i niższej szlachty głównie złożonej widowni (nie inaczej zapewne jak dzisiejszej publiczności), lecz współdziałał z estetyzującym i dystansującym efektem diegetycznych tańców i śpiewów, sugerujących *modus* percepcji utrwalony już przez rodzajowo-ludowe balety „z piosneczkami” Curza. Podobne znaczenie miał zresztą także powracający w części numerów pierwiastek estetyki wodewilowej, tj. czytelnego odniesienia do aktualnej rzeczywistości (czy to politycznej, czy obyczajowej natury), jednoznacznie sygnalizującego umowność przedstawienia<sup>64</sup>. Daleko posunięta estetyczna jednolitość spektaklu łączyła się z jego otwartym charakterem, od samego początku beztrzesko igrającym z Diderotowską czwartą ścianą.

Polityczne upodmiotowienie chórów „finału”, reinterpretując kluczowy strukturalnie pierwiastek folkloru ze znamienia *divertissement* w element na wskroś polityczny, obraca w posadach całą tę konstrukcję. Następujący po „finale” bojowy chór z końca I aktu – nie kierowany już, jak poprzednio, do obecnego na scenie adresata, śpiewany przez Krakowiaków zwróconych zapewne frontem do publicz-

63 O koncepcji „pochłonięcia” w związku z myślą estetycznoteatralną Diderota zob.: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1988, s. 77–79.

64 O ile tak rozumiana wodewilowość jako kategoria estetyczna i *vaudeville* jako część składowa sztuki muzycznej (tj. operowy „numer”) stanowią elementy nie dające się pominąć przy pisaniu historii osiemnastowiecznej opery europejskiej, w niniejszych rozważaniach pomijamy silnie zakorzenione w polszczyźnie pojęcie „wodewilu” jako autonomicznego gatunku sceniczno-muzycznego, faktycznie wywodzące się już z XIX wieku. W szerokim sensie używa się go nieprecyzyjnie, w sensie analogicznym do singspielu, w wąskim – tj. ograniczającym się do utworów podnoszących rozumianą jak powyżej „wodewilowość” do rangi czynnika organizującego całość dzieła – jest ono o tyle problematyczne, że w interesującym nas tu okresie odnosi się jedynie do francuskiej *comédie en vaudevilles* i utworów ściśle na niej wzorowanych, jak polskich komediooper Ludwika Adama Dmuszewskiego (od 1804 r.). Odpowiednika tak rozumianego „wodewilu” nie znajdziemy wśród głównych gatunków operowych wymienianych przez przywoływaną tu niemiecko- czy anglojęzyczną literaturę przedmiotu.

ności – jest nie pierwszym w operze momentem parabatycznym, tym razem jednak otwartość spektaklu nie ma już wodewilowego charakteru. Tekst jest zwięzły i absolutnie precyzyjny: nie zawiera niczego, co wzbraniałoby wyjęcia go poza kontekst intrygi i odczytania jako skierowanego wprost do widzów apelu powstańczego, przy tym dwukrotnie podkreślona konieczność powszechności zrywu („idźmy wszyscy”, „gdy o wszystkich idzie całość”) obliczona jest ewidentnie na przerzucenie mostu pomiędzy „Krakowiakami” na scenie i zasiadającą na widowni szlachtą. Znamienne – choć niekoniecznie jako ślad świadomego nawiązania, może jedynie jako wyraz archetypiczności pewnych motywów dla konkretnych kontekstów dramatycznych – iż w mikroskali pojawia się tu element znany ze wspomnianej wcześniej insurekcyjnej sceny *Tella* Grétry’ego, który powróci dwie dekady później w *Łokietku* Elsnera: słowa „niech ten będzie zawstydzony, kto by dziś miał męstwa mało” śpiewają same Krakowianki (do tego przyśpieszając marszowy tok muzyki do perswazyjnego, natrętnego toku ósemek). W przeciwieństwie jednakże do Szwajcarów i Wiśliczan gotujący się już do boju Mogiłanie nie potrzebują kobiecej zachęty. Groźba „zawstydzienia” skierowana była, jak się zdaje, do warszawskiej publiczności.

Interpretacja nasza zatrzymuje się w połowie przedstawienia, bo tu koncentruje się wywrotowy przekaz sztuki i tu następuje gatunkowe przeobrażenie. W drugim akcie batalistyczny wątek zamyka się dość szybko, ustępując większość miejsca rozwiązaniu intrygi obyczajowej (cztery numery solowe), sufłowanemu przez Bardosa wezwaniu do przebaczenia i zgody (cavatina studenta z odpowiedzią chóru), wreszcie końcowemu wodewilowi – pomimo pewnych aluzji nie zawierającemu niczego choćby zbliżającego się do siły patriotycznego przekazu z końca pierwszego aktu i zamkniętemu znowuż pokojowym chórem „Poczciwość, wierność, miłość i zgoda”. Nie ulega wątpliwości, że koncyliacyjny przekaz był tym najbliższym autorowi libretta, a jego obecność tłumaczyła się także strategią adresowania spektaklu do rozmaitych odbiorców jednocześnie (przekaz pod adresem Rosjan brzmiał chyba po prostu wedle słów Krakowiaków: „Wsakże my się godzić chcemy, / Chociaz pobić was możemy”, i – zdaniem Raszewskiego – obecni na sali oficerowie carscy zrozumieli go doskonale<sup>65</sup>). Konstrukcja drugiego aktu pozwalała też przywrócić choćby pozory, iż mimo wszystko była to zwyczajna opera obyczajowa.

Choć wszystko to prawda, przeobrażenie roli chóru z końca I aktu wraz z wszystkimi opisanymi konsekwencjami ma przecież charakter nieodwracalnej zmiany: raz ustanowiona chóralna podmiotowość polityczna pozostaje już elementem wykreowanego świata. Wykonywane przez pogodzone i połączone gromady śpiewy dru-

65 Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 285–286.

giego aktu mimo pozorów nie są już dydaktycznymi chórami opery kręgu wiedeńskiego; być może odwołać należałoby się raczej do rozpoznań badaczy francuskiej opery rewolucyjnej, widzących w literackiej prostocie i homofonicznej jednolitości muzycznej ni mniej ni więcej jak operowy ekwiwalent rewolucyjnej *fraternité*<sup>66</sup>.

#### PODSUMOWANIE

Odnosząc się zarówno do społeczno-politycznego, jak i estetycznoteatralnego znaczenia *Krakowiaków*, pisze Raszewski:

Cała premiera *Cudu* wydaje się jednym z tych momentów, w których proces historyczny można podpatrywać niejako na gorącym uczynku, w trakcie stawania się, jak na zwolnionej projekcji w kinie. [...] Zmiany takie dokonują się zwykle bardzo powoli, w pewnych warunkach mogą jednak ulec nagłemu przyśpieszeniu. Takie przyśpieszenie dokonało się właśnie na premierze *Cudu*<sup>67</sup>.

Choć rozpoznanie to przyjęło się w zasadzie bez znaczących sprzeciwów, dotychczasowe interpretacje teatrologów mimo najlepszych starań pozostawiały pewien obszar niedopowiedzenia: czemu komiczno-ludyczne przedstawienie, okraszone tu i ówdzie insurekcyjnymi aluzjami, poskutkowało aż takim wybuchem entuzjazmu i paniczną reakcją carskich władz, zdejmujących operę po trzecim wystawieniu i szukających winnych jej powstania<sup>68</sup>? Sformułowane powyżej rozpoznania są próbą uzupełnienia luk tych dotychczasowych interpretacji. W proponowanym ujęciu polityczna nośność premierowych przedstawień nie była wynikiem literacko-teatralnej li tylko zręczności librecisty, luźno połączonej z dodatkowym atutem lekkiej muzyki Stefaniego – dążąc do maksymalizacji mobilizującego przekazu nie zadowolili się twórcy spektaklu umieszczeniem pożądanых „treści” w ramach zastanych konwencji gatunkowych, lecz odwołali się do niestosowanych jeszcze w warszawskim teatrze mechanizmów kreacji rzeczywistości scenicznej i oddziaływania na zebraną na widowni publikę. Spektakl stał się swoistym laboratorium, w którym w teatralnej mikroskali przeprowadzono przemiany świadomości społecznej postulowane przez postępowe środowiska patriotyczne w rodzaju Kołłątajowskiej Kuźnicy, przy czym decydujące okazały się zabiegi o ściśle genologicznym znaczeniu. Pierwszym krokiem było wykreowanie nareszcie konsekwentnego estetycznie i dramatycznie modelu singspielowej „operы wiejskiej”, nie tylko oczysz-

66 „*Fraternité* in operatic terms”, por.: J. Doe, *Opéra-comique*, s. 358, M.E.C. Bartlet, „The New Repertory”, s. 137.

67 Z. Raszewski, *Bogusławski*, s. 277–278.

68 Najmocniej na rozbieżność tę wskazuje Piotr Morawski, skądinąd parokrotnie ignorując obecny konsensus (przywoływane tu publikacje Klimowicza i Raszewskiego) poprzez nieuargumentowane zakwestionowanie obecności maszyny elektrycznej w prapremierowej wersji przedstawienia oraz obsadzenia Bogusławskiego w roli Bardosa, zob.: Piotr Morawski, *Oświecenie: Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 433–503.



czonego z heterogenicznych naleciałości opery włoskiej, lecz także opierającego swą estetyczną i dramatyczną spójność na pierwiastku ludowym potraktowanym w duchu bezkompromisowego realizmu, choć tym samym – paradoksalnie – w planie funkcjonujących na warszawskiej widowni kodów odbiorczych ciężącym ku charakterowi folklorystycznego *divertissement*. Drugim – wprowadzenie elementu radykalnie przekraczającego zastane konwencje gatunkowe, to jest chóru jako reprezentacji politycznej w sensie nadanym temu terminowi przez Parakilasa, skutkujące przekształceniem pierwiastka ludowej rodzajowości w zamię patriotycznej manifestacji.

Jako elementy przekraczające zastane konwencje gatunkowe warszawskiej sceny narodowej, zarówno dbałość o Betzwieserowską „motivation”, jak i polityczna emancypacja chóralnej zbiorowości odsyłają w stronę tradycji francuskiej bardziej jednoznacznie, niż czyniły to „francuskie” cechy opery wskazane przez Kuklę. W obliczu odrębności osiągniętych rezultatów i przy braku jednoznacznych danych historycznych dotyczących genezy utworu trudno jednak o wiążące wnioski co do ich rzeczywistego pochodzenia. Z całą pewnością natomiast powiedzieć można co innego: nawet jeśli nie pojawiły się one w *Krakowiakach* jako rezultat bezpośredniej inspiracji opéra-comique, u ich źródła wyczuć można z ducha francuski rdzeń: absolutny prymat precyzyjnej i zindywidualizowanej koncepcji dramatycznej nad muzycznym współczynnikiem utworu i konwencjami operowymi. Obie nowatorskie cechy *Krakowiaków* obecne są przecież już w libretcie, stamtąd dopiero przedostając się do muzyki Stefaniego.

Warto chyba byłoby – bez intencji odejmowania Bogusławskiemu głównej zaślęgi autorstwa – postawić tu kwestie ewentualnych współautorów koncepcji opery. Wiemy, iż powstanie *Krakowiaków* w mniejszym czy większym stopniu inspirowane było przez przygotowujących zryw powstańczy spiskowców, mocno zapatrzonych we francuskie idee rewolucyjne<sup>69</sup>, skądinąd zaś prapremierowe przedstawienie sfinansował niesprawujący już faktycznie władzy Stanisław August<sup>70</sup>, którego francuskiej formacji estetycznej także nie trzeba przypominać. Francuski ślad narzuca się nieodparcie, choć raczej jako pewna idea czy nawet sam sposób myślenia o muzycznym teatrze niż ściśle naśladowany wzór. Być może konieczność narzucenia kompozytorowi bardzo konkretnej wizji dramatycznej, istotnie przekraczającej konwencje obowiązujące w kręgu wiedeńskim, stanowić mogłaby także odpowiedź na podnoszone przez Kuklę pytanie, czemu nie zwrócił się Bogusławski do któregoś z bardziej doświadczo-nych warszawskich kompozytorów operowych<sup>71</sup>.

69 M. Klimowicz, „Wstęp”, s. XII–XIV.

70 Zbigniew Raszewski, „Teatr Narodowy w latach 1779–1789”, w: *Teatr Narodowy w dobie oświecenia*, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska, Wrocław 1967, s. 78.

71 A.T. Kukla, „Wstęp”, s. XXVI.

Choć *Krakowiaki* stały się wzorem dla kilku co najmniej naśladownictw i kontynuacji<sup>72</sup>, trudno w tej mocno wodewilowej tradycji dopatrywać się istotnego znaczenia dla dalszego rozwoju polskiej opery, stąd zaś, patrząc na dalekosiężne konsekwencje gatunkowych przesunięć i reinterpretacji dokonanych przez Bogusławskiego w *Cudzie*, warto ponownie zmienić perspektywę. Przywoływany już James Hepokoski wskazuje, iż w obliczu zaniku tradycyjnie rozumianych gatunków operowych w XIX w. rola budowania płaszczyzny porozumienia pomiędzy twórcami a odbiorcami przypadła „fragmentarycznym” tożsamościom określającym mniejszego rzędu elementy dzieła (np. romanza, scena szaleństwa, *preghiera* i wiele innych), związanym zarówno z określonymi konotacjami treściowymi, jak i konkretnymi strukturami muzycznymi i środkami kompozytorskimi<sup>73</sup>. Kusząca wydaje się perspektywa uznania powracających w polskim teatrze muzycznym XIX w. taneczno-chóralnych scen ludowych za operowy „gatunek” w sensie wskazanym przez Hepokoskiego, powołany do życia właśnie w operze Bogusławskiego i Stefaniego. W precyzyjnym wywodzie Hepokoski wskazuje, iż użycie tego terminu (*genre*) zastrzeżone być winno do fenomenów nie ograniczających się do uchwytnej w analizie charakterystyki formalnej czy stylistycznej, lecz związanych właśnie z konkretnym rozumieniem sensu odwołania się do tych właśnie a nie innych środków, pośredniczącego pomiędzy twórcą a odbiorcą<sup>74</sup>. Emanacje żywiołu ludowego w dziewiętnastowiecznej operze polskiej spełnią ten warunek, o ile uda się wykazać, iż łączy je konkretna funkcja i sposób interpretacji zakorzeniony w przestrzeni horyzontu oczekiwań widowni i praktyce kompozytorskiej. Sądzę, iż tak właśnie było, choć ujmując tę sprawę w zaproponowanych ramach teoretycznych, nie dodajemy zbyt wiele do istniejącej wiedzy o znaczeniu „toposu narodowego” w muzyce wymazanej z map Rzeczypospolitej. Jest tu jednak coś jeszcze.

72 Małgorzata Komorowska, „Teatralne i polityczne konsekwencje wodewilu *Krakowiacy i Górale*”, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Wojciech Nowik, Warszawa 2006, s. 169–206.

73 J.A. Hepokoski, „Genre and Content”, zwłaszcza s. 249–252; zob. także: Alessandra Campana, „Genre and Poetics”, w: *The Cambridge Companion to Opera Studies*, red. Nicolas Till, Cambridge 2012, s. 212–213.

74 J. Hepokoski, „Genre and Content”, s. 252. Hepokoski twierdzi przy tym, iż podobnie, jak cecha formalna jako taka nie jest jeszcze równoznaczna wyznacnikowi gatunkowemu, nie jest mu także równoznaczna konwencja. Jak sądzą, myli się, milcząco przyjmując najbardziej redukcijną definicję konwencji jako „czegoś powszechnie przyjętego bez wyraźnego uzasadnienia”. Głębiej, na semiotyczną modłę rozumiana konwencja – jako reguła arbitralnie przyjęta lecz jednocześnie ustanawiająca możliwość porozumienia – jest właśnie konstytutywna dla przyjętego tu pragmatycznego pojęcia gatunku jako kształtującego płaszczyznę porozumienia pomiędzy twórcą a odbiorcą. Dlatego posługując się kilkakrotnie pojęciem „konwencji gatunkowej”, tu zaś i na s. 120 tłumaczę pojęcie gatunku, odwołując się do pojęcia konwencji – w sprzeczności z literą, lecz, jak sądzą, w zgodzie z sensem ujęcia Hepokoskiego. (Poprzez pojęcie konwencji definiuje gatunek Jim Samson, „Genre”, *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>, dostęp 2 VII 2021.)

Opera, ów gatunek, jak powiadają niektórzy, na wskroś polityczny, jest także gatunkiem z oczywistych względów najbardziej chyba zależnym od zewnętrznych warunków funkcjonowania – środków produkcji, instytucji. Pozostająca pod zaborami Rzeczpospolita nie mogła w swoich podlegających cenzurze teatrach wystawiać oper wprost dotyczących jej losu i wyrażających aspiracje do utraconej niepodległości. W niespełna trzy dekady po *Cudzie* miała miejsce kolejna, wspomniana już próba posłużenia się podobnym wybiegiem – nie tak radykalna (bo monarchistyczna), być może jeszcze chytrzejsza, nie tak konsekwentna estetycznie: w *Lokietku* Dmuszewskiego i Elsnera pod pretekstem wiernopoddanego ukłonu pod adresem Aleksandra I znów pojawiają się wojowniczy Krakowiacy, a obfity folklorystyczny sztafaż znowu skojarzony będzie z chóralnymi scenami spontanicznego zrywu ludowego<sup>75</sup>. Otóż niepozbawione chyba podstaw byłoby przypuszczenie, że oba te doświadczenia sceniczne na długi czas scaliły w świadomości polskiej widowni wyrażaną pieśnią i tańcem, pozornie niepolityczną ludowość ze scenami powszechnego zbrojnego zrywu, i że siłą teatralnej metonimii operowy folkloryzm stał się ekwiwalentem „politycznych” chórów w rodzaju tych, jakie znajduje Parakilas w operach Rossiniego i Verdiego, Meyerbeera, Borodina i Smetany<sup>76</sup> – niemożliwych przecież do realizacji w podlegających zaborczej cenzurze teatrach. Taki byłby dalekosiężny wkład *Krakowiaków* w polskie gatunki operowe, rozumiane jak w ujęciu Hepokoskiego.

Sam utwór jednak nie mógł na dłuższą metę utrzymać oryginalnego wydźwięku i siły oddziaływania: bujny rozwój środków dziewiętnastowiecznej opery systematycznie przyćmiewał i unieczytelniał pierwotny przekaz *Cudu*, skorelowany z określonym momentem historycznym i odpowiadającą mu świadomością publiczności. Mechanizmy stojące za zdumiewającą skutecznością prapremierowego przekazu traciły swą nośność. Może trudno się dziwić, iż dla dzisiejszego widza, niekoniecznie nawet świadomego politycznego kontekstu prapremierowego spektaklu, a tym mniej zainteresowanego hermeneutyczną rekonstrukcją kodów odbiorczych jego pierwszych widowni, dzieło skurczyło się do postaci niegroźnego ludowego singspielu, za który, jak wolno przypuszczać, chciał podać cenzurze utwór Bogusławski – czy też, by sięgnąć po frazę cenionej krytyczki operowej, do „leciutkiego, bezprezsjonalnego wodewilu, który Leon Schiller nazwał nieopatrznie pierwszą operą narodową”<sup>77</sup>.

75 Zob.: Grzegorz Zieziula, „Wstęp” w: *Józef Elsner, Król Łokietek, czyli Wiśliczanki, libretto Ludwik Adam Dmuszewski, opera w dwóch aktach*, wyd. Grzegorz Zieziula, Warszawa 2019, s. 12–16.

76 J. Parakilas, „Political Representation”, s. 189.

77 Dorota Kozińska, „Wstrzymajcie się, kłótniki!”, strona *Upiór w operze. Strona dla słuchających inaczej*, <https://atorod.pl/?p=2723>, dostęp 8 II 2020.

## BIBLIOGRAFIA

- Bartlet, M. Elizabeth C. „The New Repertory at the Opéra During the Reign of Terror: Revolutionary Rhetoric and Operatic Consequences”. W: *Music and the French Revolution*, red. Malcolm Boyd, 107–156. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Bartlet M. Elizabeth C., Richard Langham Smith. „Opéra comique”. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43715>.
- Bellman, Jonathan D., Halina Goldberg. *Chopin and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- Bernacki, Ludwik. *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów: Ossolineum, 1925.
- Betzwieser, Thomas. „«La vera costanza in Paris». Joseph Haydn's *Laurette* (1791) zwischen dramatischer und musikalischer Bearbeitung”. W: *Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts: Bericht über die internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg*, red. Ulrich Konrad, 183–212. Tutzing: Schneider, 2007.
- Betzwieser, Thomas. „Exoticism and Politics: Beaumarchais' and Salieri's *Le Couronnement de Tarare* (1790)”. *Cambridge Opera Journal* 6, nr 2 (1994): 91–112.
- Betzwieser, Thomas. „Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention”. W: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800: [das international und interdisziplinär Symposium in Berlin vom 29. September bis zum 2. Oktober 2004]*, red. Marcus Christian Lippe, 27–44. Kassel: Bosse, 2007.
- Betzwieser, Thomas. „Verisimilitude”. W: *The Oxford Handbook of Opera*, red. Helen M. Greenwald, 297–317. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Betzwieser, Thomas. *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Buch, David. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Campana, Alessandra. „Genre and Poetics”. W: *Cambridge Companion to Opera Studies*, red. Nicolas Till, 202–222. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Castelvecchi, Stefano. *Sentimental Opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Chachulski, Jakub. „«Tiolemo su'el fagoto» i piosneczki Wojciecha Bogusławskiego, czyli o weneckim pierwowzorze warszawskiej «Wenecjanki»”. *Muzyka* 66, nr 1 (2021): 107–127.
- Charlton, David. *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. London–New York: Routledge, 2016.
- Charlton, David. *Opera in the Age of Rousseau*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Chechlińska, Zofia. „Jan Stefani”. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26600>.
- Cone, Edward T. „The World of Opera and its Inhabitants”. W: *Music: A View from Delft: Selected Essays*, red. Robert P. Morgan, 125–138. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*, przekł. ang. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Dean, Winton. „French Opera”. W: *New Oxford History of Music*, t. 8, red. Gerald Abraham, 26–119. Oxford: Oxford University Press, 1982.

- Doe, Julia I. „Opéra-comique on the Eve of Revolution: Dalayrac's Sargines and the Development of «Heroic» Comedy”. *Journal of the American Musicological Society* 68, nr 2 (2015): 317–374.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Gerhard, Anselm. *The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Gossett, Philip. „Becoming a Citizen: The Chorus in «Risorgimento»”. *Cambridge Opera Journal* 2, nr 1 (1990): 41–64.
- Got, Jerzy. *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1971.
- Henze-Döhring, Sabine. „Gattungskonvergenz – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800”. W: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800: [das international und interdisziplinär Symposium in Berlin vom 29. September bis zum 2. Oktober 2004]*, red. Marcus Christian Lippe, 45–68. Kassel: Bosse, 2007.
- Hepokoski, James A. „Genre and Content in Mid-Century Verdi: «Addio, del passato» (*La traviata*, Act III)”. *Cambridge Opera Journal* 1, nr 3 (1989): 249–276.
- Hernas, Czesław. „Szkola folkloru: ze studiów nad *Krakowiakami i Góralami*”. *Pamiętnik Teatralny* 15, nr 1/4 (1966): 248–267.
- Jacobshagen, Arnold. *Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*. Frankfurt am Main–Berlin: Peter Lang, 1997.
- Jacobshagen, Arnold. *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart: Steiner, 2006.
- Jauss, Hans Robert. „Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze (fragmenty)”. *Pamiętnik Literacki* 63, nr 4 (1972): 271–307.
- Kivy, Peter. „Speech, Song, and the Transparency of Medium: On Operatic Metaphysics”. W: *Music, Language, and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*, 51–61. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Klimowicz, Mieczysław. „Wstęp”. W: *Wojciech Bogusławski. Cud albo Krakowiaki i Górale*, wyd. Mieczysław Klimowicz, I–CXV. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 2005.
- Klimowicz, Mieczysław, Zbigniew Raszewski. „Do genealogii Bardosa: parantele zachodnioeuropejskie”. *Pamiętnik Literacki* 78, nr 1 (1987): 233–246.
- Komorowska, Małgorzata. „Teatralne i polityczne konsekwencje wodewilu *Krakowiacy i Górale*”. W: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Wojciech Nowik, 169–206. Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina, 2006.
- Kukła, Adam Tomasz. „Wstęp”. W: *Jan Stefani, Wojciech Bogusławski, Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale / The Supposed Miracle or Cracovians and Highlanders*, wyd. Adam Tomasz Kukła, XII–XXXV. Kraków: PWM, 2019.
- Lajosi, Krisztina. *Staging the Nation: Opera and Nationalism in 19th-Century Hungary*. Leiden: Brill, 2018.
- MacClellan, Michael E. „The Italian Menace: Opera buffa in Revolutionary France”. *Eighteenth-Century Music* 1/2 (2004): 249–263.
- Morawski, Piotr. *Oświecenie: Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, 2017.
- Nedbal, Martin. *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. London–New York: Routledge, 2017.

- Nowak-Romanowicz, Alina. *Klasycyzm 1750–1830*. Warszawa: Sutkowski Edition, 1994 (= Historia Muzyki Polskiej 4).
- Nowak-Romanowicz, Alina. „Niektóre problemy opery polskiej między Oświeceniem a Romantyzmem”. W: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, 328–336. Kraków: PWM, 1967.
- Parkitna, Anna. *Opera in Warsaw, 1765–1830: Operatic Migration, Adaptation, and Reception in the Enlightenment*. Stony Brook University 2020 (dysertacja doktorska).
- Pekacz, Jolanta T. *Music in Culture of Polish Galicia, 1772–1914*. New York: University Rochester Press, 2002.
- Platoff, John. „A New History for Martín’s *Una cosa rara*”. *The Journal of Musicology* 12, nr 1 (1994): 85–115.
- Platoff, John. „Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale”. *The Journal of Musicology* 7, nr 2 (1989): 191–230.
- Prosnak, Jan. *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*. Kraków: PWM, 1955.
- Raszewski, Zbigniew. „Teatr Narodowy w latach 1779–1789”. W: *Teatr Narodowy w dobie oświecenia*, red. Ewa Heise, Karyna Wierzbicka-Michalska, 53–79. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1967.
- Raszewski, Zbigniew. *Bogusławski*. Warszawa: PIW, 1982.
- Schang, Marie-Cécile. „«Chez elle un beau désordre est un effet de l’art». Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d’ariettes”. *Revue de Musicologie* 99, nr 1 (2013): 61–78.
- Thomas, Downing A. „«Je vous répondrez au troisième couplet»: Eighteenth-Century opéra comique and the Demands of Speech”. W: *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries*, red. Roberta Montemorra Marvin, Downing A. Thomas, 21–39. Farnham: Ashgate, 2006.
- Wierzbowski, Ryszard. *O „Cudzie, czyli Krakowiakach i Góralach” Wojciecha Bogusławskiego. Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1984.
- Zieziula, Grzegorz. „Wstęp”. W: *Józef Elsner. Król Łokietek, czyli Wiśliczanki, libretto Ludwik Adam Dmuszewski, opera w dwóch aktach*, wyd. Grzegorz Zieziula, 12–16. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „People, Nation and Fatherland in Three Polish Operas: *Cud mnie-many, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), *Jadwiga królowa polska* (1814), *Król Łokietek, albo Wiśliczanki* (1818)”. W: *Nation and/or Homeland: Identity in 19th Century Music and Literature between Central and Mediterranean Europe*, red. Ivano Cavallini, 41–58. Milano: Mimesis 2012.

GENOLOGY AND POLITICS. THE SPECIFIC QUALITIES OF *CUD, CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE* IN THE CONTEXT OF LATE EIGHTEENTH-CENTURY OPERATIC GENRES

Previous genological studies of the opera *Cud, czyli Krakowiacy i Górale* (The Miracle, or Cracovians and Highlanders) have limited themselves essentially to pointing out affinities with the *singspiel* or the *opéra-comique*, on account of the presence of spoken dialogues. Adam Tomasz Kukla recently presented a new approach, indicating specific qualities which link this work both to those two genres and to *opera buffa*. This article represents an attempt to surmount the limitations of earlier studies by taking more thorough account of the historical-genological context behind the

opera. Of key importance to this approach are two aspects of the work that transcend the operatic genres cultivated in Warsaw during the reign of King Stanislaus Augustus.

By adopting the methodology elaborated by Thomas Betzwieser for research into the 'dialogue opera' (*Dialogoper*), we can bring out the innovation of this work in terms of linking musical numbers with spoken text, which goes beyond existing original Polish operatic output and the influence of the Viennese *singspiel* and *opera buffa* which held sway in Warsaw at that time, and brings *The Miracle* closer to French operatic concepts. Also genuinely innovative, with some parallels only in Revolution-era French operatic output, is the dramatic construction of the opera's choral scenes, which perfectly fits the formula described by James Parakilas: 'the chorus as political representation'.

These two observations, taken within the context of the historical circumstances surrounding the work's premiere and the expectations of the audience at that time, can be brought together on the plane of an integral interpretation which links the work's generic innovation to its intended social-political impact, namely, an appeal for insurrection, combined with radical ideas for an egalitarian redefinition of national community. A key role was played by a change in the understanding of the folk element, originally viewed as a determinant of the spectacle's dramatic-aesthetic unity in the spirit of a ballet-choral *divertissement*, but later reinterpreted in terms of the political emancipation of the choral collective subject.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / Keywords: *Cud, czyli Krakowiaczy i Górale* / *The Miracle, or Cracovians and Highlanders*, Wojciech Bogusławski, Jan Stefani, muzyka polska / Polish music, gatunki operowe / operatic genres, *singspiel*, opéra-comique, *Dialogoper*

**Dr Jakub Chachulski**, uzyskał doktorat w dziedzinie sztuki na Uniwersytecie Muzycznym F. Chopina w 2014 r., jest autorem publikacji poświęconych problemom estetyki muzycznej i zagadnieniom teoretycznym związanym z wykonawstwem muzyki dawnej, także tłumaczem i redaktorem polskiej edycji dzienników muzycznych podróży Charlesa Burneya (2017 i 2018 r.). Od 2016 r. współpracuje z Instytutem Sztuki PAN przy pracach w ramach serii *Monumenta Musicae in Polonia*, od 2018 r. pracownik tejże placówki, autor katalogu tematycznego świeckich utworów J. Elsnera i publikacji dotyczących polskiej opery końca XVIII i początku XIX wieku.  
q\_ba@vp.pl