

Prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

Recenzja rozprawy doktorskiej Piotra Józefa Maksymowicza *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778-1783* napisanej pod kierunkiem prof. UG dr hab. Małgorzaty Jarmułowicz

Należy się cieszyć, że wreszcie został podjęty temat oper Wojciecha Bogusławskiego – wszak to rozległa sfera jego działań teatralnych, która od lat czeka na kompleksowe przebadanie, zresztą podobnie jak jego przekłady i przestosowania dzieł należących do innych gatunków. Tym razem autor, Piotr Maksymowicz, wziął na warsztat opery włoskie w jego wczesnych przekładach i inscenizacjach, stanowiące bardzo ważny etap zarówno w rozwoju jego twórczości, jak w dziejach naszego teatru i naszego osiemnastowiecznego aktorstwa. Przekłady te były istotne ze względu na podstawowy fakt – iż tłumaczenie libretta stanowiło w tym przypadku element późniejszej reżyserii opery, o czym (niestety) autor rozprawy nie wspomina, co jednak znaczyło bardzo wiele jeśli zważyć, że tłumacz (więc Bogusławski) był jednocześnie inscenizatorem takiej opery i jej głównym wykonawcą – śpiewał przecież kluczowe partie buffo caricato. Z kolei dla naszego teatru i aktorstwa były to znaczące pozycje repertuaru zarówno ze względu na ambicje Stanisława Augusta dorównania teatrom stolic europejskich, jak upodobania króla do „włoszczyzny” (choć wolał opery śpiewane w oryginale). Niebagatelnym argumentem był też wcześniejszy „podbój włoski” warszawskiej publiczności. Liczyły się tu zatem głównie (jak zawsze w teatrze) względy ekonomiczne, czemu miało służyć „rozbrojenie” magii scenicznej Włochów i przeniesienie jej na zespół polski. Widz nie będący znawcą otrzymywał szansę zrozumienia tej lubianej muzyki zarówno emocjonalnie, jak intelektualnie. Wszak odnosząca wtedy ogromne sukcesy opera włoska opierała swój kształt artystyczny na

ściłym związku muzyki, podstawowego nośnika dramatycznej ekspresji, słowa i inscenizacji. Poprzez inscenizację oper włoskich Bogusławski mógł zrealizować różne cele: rozrywkowym i widowiskowym repertuarem powiększyć kasę, wprowadzić do świadomości widowni komplementarność wszystkich elementów takich dzieł, wzmocnić znaczenie przekazu emocjonalnego, wymagającego współistnienia myślenia i czucia, wprowadzanego wszak także w ówczesnym sentymentalnym repertuarze dramatycznym. W „szkole teatru” – a była to najważniejsza szkoła tego pragmatyka sceny, Bogusławski zdobył wiedzę o różnych gatunkach, z których każdy ma własne zasady, czemu dał zresztą wyraz po latach, w pomieszczonych w pierwszym tomie jego *Dzieł Dramatycznych Uwagach na operę „Józef w Egipcie”*, zresztą przytaczanych przez Piotra Maksymowicza. Zasady te wpajał widowni - zarówno w praktyce odbiorczej, jak wyjaśniając je w komentarzach publikowanych w latach dwudziestych następnego stulecia do sztuk (także – librett) przez siebie tłumaczonych lub adaptowanych.

Mgr Maksymowicz prowadzi czytelnika konsekwentnie po „muzycznym terytorium” Bogusławskiego, więc zaczyna od widowiski muzycznych na dworze biskupa Kajetana Sołtyka w Krakowie i działalności braci Sierakowskich, wspominając nie bez powodu, że to Wacław Sierakowski zapoczątkował tłumaczenie *Metastasia*. Przy okazji jedna uwaga – określenie tych działań jako „awangardowych” jest nieusprawiedliwione (s. 15 i 17), lepiej byłoby potraktować je jako „nowatorskie”. Wprawdzie awangarda także była nowatorska, lecz z jednej strony pozostawała określona historycznie (wiek XX), z drugiej zaś zawsze skierowana przeciw konkretnej praktyce artystycznej. Obu tych właściwości nie ma nowatorstwo.

Czas wreszcie na uwagę o charakterze metodologicznym. Bowiem zasadniczą trudnością badań operologicznych, z którą musiał się uporać autor rozprawy, jest dyskurs werbalny o przedmiocie niewerbalnym, zatem – jak pisać o muzyce, jak wydobywać i określać zależności między porządkami muzycznymi i językowymi – oraz (dodajmy) – widowiskowymi, które autor rozprawy także tu usiłował zmieścić, łącząc nie bez sukcesów, ale i nie bez porażek muzykologiczne walory rozprawy z walorami teatrologicznymi, przy zaniechaniu analiz dramaturgicznych. W tych warunkach podstawową komplikacją okazał się brak warszawskich partytur, zmuszający Piotra Maksymowicza do korzystania z wyciągów, z zapisów pochodzących z innych źródeł. Przy nastawieniu autora przede wszystkim na porządek muzyczny wymagało to poszukiwań w obcych zasobach archiwalnych, co należy z uznaniem podkreślić. Zwłaszcza że używana wtedy retoryka muzyczna budowała specyficzną narrację odwołującą się także do wartości brzmieniowych konkretnych instrumentów – stąd praca zawiera przeciętny zestaw instrumentów używanych w teatrach epoki, podkreśla też istotną rolę kapelmistrzów – który mogli być równocześnie autorami muzyki do pokazanej opery. Tak stało się zresztą w przypadku *Czekiny*, której kompozytor był kapelmistrzem królewskim i z którym Bogusławski mógł konsultować zarówno przekład skorelowany z muzyką, jak kształt inscenizacji. Było to istotne ułatwienie, bowiem tłumaczenie librett wносиło inne wymagania niż przekład sztuk dramatycznych – dostosowanie tekstów do muzyki narzucało konieczność ich przerabiania, niejako do-twarzania, co zresztą mieściło się zarówno w ówczesnej praktyce translatorskiej (o której w rozprawie nie ma słowa), jak w samych włoskich librettach, mogących inspirować różne poszerzenia. Znamienne, że z omawianego okresu dziejów teatru prócz tekstów sztuk dramatycznych ocalały głównie libretta, drukowane (w przeciwieństwie do

ręcznie przepisywanych partytur) dzięki współpracy dwóch mediów – teatru i druku, co zresztą autor wykorzystał w aneksie.

Kolejnie rozdziały rozprawy będą teraz się toczyć pod dyktando konkretnych oper, wpisanych, niestety w zmiennych proporcjach, w ramę dziejów sceny warszawskiej. Praca Bogusławskiego nad operą Kamieńskiego przypadła na koniec drugiej fazy istnienia teatru (1774-1779), która nota bene została przedstawiona najszerzej, a pierwsza pokazana po polsku opera włoska to słabiej zarysowany początek fazy trzeciej (1779-1789), przerywanej najpierw przez krótki wyjazd Bogusławskiego do Lwowa, potem przez niełaskę w 1785 i pobyt w Wilnie. Każda z tych faz ma swoją barwę i charakter, a do kluczowej dla tych rozważań części fazy trzeciej należy emancypacja widowni i afiszowy dialog antreprenera z publicznością. Nie tylko z tą łożową, z grand monde'u, ale przede wszystkim z tą z męskiego parteru, szlachtą, oficerami, mieszczanami oraz z pospólstwem drugiego i trzeciego piętra. To do nich będzie teatr przede wszystkim adresować lżejsze gatunki muzyczne - włoskie i francuskie opery komiczne, singspiele, opery i operetki polskie. Była to widownia hałaśliwa i niesforna, lecz coraz bardziej przekonana o własnej sile, i to ona będzie decydować o powodzeniu lub upadku antreprzyzy. Niezależnie zatem od względów prestiżowych i artystycznych włoskie opery komiczne stanowiły po prostu ważną część rozrywkowego repertuaru, który warszawska publiczność zaczęła współkształtować już pod koniec drugiej fazy działań teatru, co zapisał w swym *Autorze komedii* Franciszek Bohomolec. Jak sądzę, dążenie do jej zdobycia kryje zasadniczą przyczynę wprowadzenia przez Bogusławskiego na naszą scenę polskiej wersji włoskich oper, tym bardziej w sytuacji awanturniczych bankructw antreprenerów, jakie miały miejsce w trzeciej fazie – Michała Bizestiego i księcia Marcina Lubomirskiego, skutkujących finansową mizerią teatru. Jak się niejednokrotnie przekonałam, teatr przecież to tyle

instrument artystyczny, ile medialny i tej świadomości brakuje mi w rozprawie, która idealizuje estetykę muzyczną stanowiącą główny przedmiot zainteresowania autora. A estetyka opery służy temu medium jako jedno z narzędzi porozumienia z widownią.

Rozdział drugi został poświęcony pierwszym operom Bogusławskiego (z 1779 roku) i łączy pierwszą operę polską czyli *Nędzę uszczęśliwioną* Macieja Kamieńskiego wskazaną przez przyjaznego mu antreprenera, Ludwika Montbruna, z włoskim *Dla miłości zmyślonym szaleństwem* Sacchiniego, jednym z największych sukcesów lat siedemdziesiątych i zarazem operą w wersji włoskiej szczególnie lubianą przez warszawską publiczność. Poczynając od tego momentu autor rozprawy różnicuje swe badania, poddając się zarówno posiadanemu materiałowi, jak właściwościom kolejnych dzieł. W tym przypadku pokazuje np. jak retoryka muzyczna dubluje wyrażane słowem afekty (s. 77) czy ilustruje stany emocjonalne postaci (s. 88), jak powstaje muzyczna sielanka wsi współtworząca całość utworu, który otworzył drogę specyficznemu stylowi późniejszej naszej opery narodowej, coraz wyraźniej korzystającej z folkloru. Sam Bogusławski wstąpi na tę drogę powtórnie dopiero w *Krakowiakach i góralach*, zostawiając na lata nową formułę innym twórcom. Wprawdzie widowisko operowe Kamieńskiego stało się „mocno upodobane” publiczności, a niektóre arie „wszędzie śpiewane, wszędzie mile słuchane były” – podaje Bogusławski w *Dziejach Teatru Narodowego*, niemniej raczej smętne dzieje opery Kamieńskiego mogły mu uzmysłwić, że dla warszawskiej widowni lepsza będzie droga polszczenia librett oper włoskich, zwłaszcza że wstąpił już na nią jego konkurent z frakcji francuskiej (i mieszczańskiej), Jan Baudouin.

Druga opera została wystawiona w nowym budynku, na placu Krasieńskich, choć sam teatr (jak pisze Bogusławski) „wszelkich potrzebnych wygód był pozbawionym”, aktorzy musieli się ubierać w przyległej kamienicy, a scena – w przeciwieństwie do „pięknie przyozdobionej” widowni – była za „krótka”, nie mieszcząca całego baletu. W tych warunkach podziwiać należy pokazywane tu widowiska włoskie. W dodatku nowym antreprenierem został awanturnik, Bizesti, który w 1780 ściągnął kolejny zespół włoski z nowym repertuarem. To z tego repertuaru będzie czerpał Bogusławski w latach następnych. Upadek Włochów otworzył drogę polskim realizacjom, które mogły wykorzystać zarówno pozostawiony przekład libretta Sacchiniego, jak sporządzone dla nich dekoracje i kostiumy. Piotr Maksymowicz akcentuje wyraźny moment polityczny libretta, związany z motywem wolności przewijającym się przez dzieło (s. 97) i stanowiącym sygnał, że opera „może być odczytywana jako komentarz do aktualnych wydarzeń politycznych” (s. 109). Autor rozprawy śledzi w tym rozdziale sposoby współistnienia tekstu z zapisami muzyki (s. 102), akcentując jej rolę dramatotwórczą zarówno w otwierającej utwór sinfonii, jak w poszczególnych ariach, zwłaszcza w tzw. polonezie Eurylli (III, 5), znanym jedynie w polskich inscenizacjach, jak w arii Sylwia o wolności (s. 109). Retoryka muzyczna, motywy wzmacniające afekty - współtworzyły widowisko „barwne, czułe, zajmujące, w sam raz dla ówczesnego parteru” (Raszewski).

Rozdział trzeci przynosi omówienia sześciu oper z lat 1782-1783. Wtedy to (po dwóch bankructwach, Bizestiego i księcia Marcina Lubomirskiego) Bogusławski usłyszał od „graфа Moszyńskiego” „woli królewskiej oświadczenie: ażebym ja przedsiębiorstwo sceny narodowej wraz z baletem przyjął na siebie.” Nota bene ten epizod z dziejów teatru przybrał w rozprawie postać krótkiego wtrętu (dopiero na s. 177). Szkoda, bo właśnie wtedy włoski repertuar

stworzy dla polskiej sceny inną alternatywę „europejskości”, konkurencyjną wobec francuskiej, dydaktycznej utopii niesionej przez klasycyzujące komedie. Oba typy teatru, każdy na swój sposób, będą unowocześniać polską publiczność.

Zwłaszcza że – czego też Piotr Maksymowicz nie podaje – w całej ówczesnej Europie utrzymywało się przekonanie, że włoskie opery mogą śpiewać jedynie Włosi. Polski przesąd (jak pisze) w tym względzie nie był więc odosobniony, wszak we Francji jeszcze w połowie stulecia spierano się, czy język francuski nadaje się śpiewu operowego. Dlatego opisane przez autora rozprawy okoliczności wystawienia *Fraskatanki*, która poszła na pierwszy ogień, były tak znamienne.

Tym razem Bogusławski uderzył całą serią trzech oper komicznych: wspomnianą już bardzo popularną *Fraskatanką* Paisiella, *Szkołą zazdrosnych* Saliergo i *Włoszką w Londynie* Cimarosy. Słusznie stwierdza Maksymowicz, że *Fraskatanka* „wyznaczyła nową jakość polskiego teatru operowego” (s. 147) Ale jeżeli opera – jak w tym przypadku - „nie zawiera suwerennej struktury kompozycyjnej i opiera się w całości na librecie” (s. 149), oznacza to nie tylko konieczność „wtórnego dopasowania polskiej wersji tekstu do istniejącej uprzednio muzyki”, ale również (czego zabrakło) pojawienie się w tej roli struktury literackiej, co podkreślały mówione (jak zwykle w polskiej wersji włoskiej opery) recytatywy. Ale ta część pracy jest oparta na analizie arii, zarówno Paniotty, postaci komicznej, jak bohaterki Wiolanty *Gdzie jestem! Co mi się zdaje* czy arii Fabrycego, śpiewanego przez Bogusławskiego komicznego czarnego charakteru. Pozostałe opery - *Szkoła zazdrosnych* i *Włoszka w Londynie* zostały zaprezentowane przez porównanie librett, włoskiego i

polskiego oraz w oparciu o obcojęzyczne opracowania. Elementem muzycznym ściągającym uwagę autora rozprawy okazały się tu łańcuchowe finały.

Druga seria trzech oper składała się z utworów przywiezionych przez sprowadzony w 1780 przez Bizestiego zespół włoski - *Czekiny czyli cnotliwej pani* Picciniego i *Wieśniaczki u dworu* Sacchiniego, pomiędzy które włożył Bogusławski *Don Juana* Albertiniego. Muzyka do tej ostatniej pochodzi z późniejszej wersji; brak zapisów nutowych oraz fakt, że libretto jest znane tylko fragmentarycznie - zmusiły autora rozprawy po prostu do jej ramowego streszczenia. Podobnie zostały potraktowane obie opery komiczne. Autor zdecydował się na sporządzenie zbiorczej części poświęconej generalnej prezentacji muzyki do tych oper. Skoncentrował się na demonstracji finałów wywołujących określone afekty środkami muzycznymi, które ilustrowały emocje przedstawione w librettach.

Podjmując temat oper włoskich w polskich realizacjach i podchodząc do niego głównie od strony muzykologicznej, Piotr Maksymowicz utrudnił sobie zadanie. Mimo to należy podziwiać, w jaki sposób udaje mu się wybrnąć z różnych braków materii muzycznej. Nie dziwi więc, że najobszerniej i najlepiej zostały zaprezentowane opery Kamieńskiego i Sacchiniego i można tę część pracy potraktować jako swoisty wzór i przegląd jego możliwości w badaniach operowych. Dodam tylko, że *Nędza uszczęśliwiona* posiada swą (zresztą plenerową) i zarejestrowaną realizację chyba z lat osiemdziesiątych. A popularny charakter włoskich widowisk nie odbiegał od charakteru polskich przedstawień dramatycznych tego czasu.


Piotr Maksymowicz słusznie uznaje, że zasługą Bogusławskiego, „założyciela opery polskiej”, było „w głównej mierze przeniesienie osiągnięć estetycznych najbardziej cenionej w wieku oświecenia opery włoskiej na grunt



polskiego teatru operowego”, przyswojenie widowni konwencji operowych, przygotowujących –jak pisze - grunt dla „szerokiego rezonansu społecznego spektakli muzycznych” w latach późniejszych i swoista „nauka” odczytywania „wzajemnych wpływów warstwy muzycznej i tekstowej”. Nie bez znaczenia byłby także rozkwit Bogusławskiego twórczości translatorskiej i inscenizacyjnej. Autor nie zapomina także w tym „rachunku” o nader istotnym dla teatru emocjonalnym porozumieniu pragmatyka sceny z widownią. Wszak ze względu na wszechobecność ekspresji opery włoskiej wprowadzały dominantę emocjonalną, stanowiąc przeciwwagę dla racjonalistycznej komedii i wspierając znaczenie sentymentalnych dram i melodramatów w warszawskim repertuarze.

Mimo pewnych braków rozprawy wynikających głównie z niedostatecznego wykorzystania - wpisanych przecież w bibliografię prac teatrologów, zasadniczo nakierowana muzykologicznie dysertacja Piotra Maksymowicza spełnia swoje zadanie, niejako inaugurując komplementarne badania nad sceną operową Bogusławskiego, choć pada ofiarą stanu naszych archiwów. Z osiemnastego wieku ocalały wszak głównie druki, każdy widz mógł nabyć w teatrze. Dlatego słuszną była decyzja autora, by pomieścić teksty oper włoskich (wraz z operą polską) w aneksie, dając czytelnikowi choćby wyobrażenie o tych dziełach. Podobne dążenie wyrażają zamieszczone tu fragmenty muzyczne, z celnymi komentarzami autora.

Stwierdzam, że rozprawa mgr Piotra Maksymowicza spełnia warunki stawiane pracom doktorskim i może stanowić podstawę do publicznej obrony na dalszym etapie postępowania.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Sobociński' or similar, written in a cursive style.