

Zbigniew Raszewski

Rondo alla polacca : operowa działalność Wojciecha Bogusławskiego w latach 1779-1783

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 61/2, 149-191

1970

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW RASZEWSKI

RONDO ALLA POLACCA

OPEROWA DZIAŁALNOŚĆ WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
W LATACH 1779—1783 *

Pierwsze miesiące 1779 roku upłynęły aktorom polskim — bo francuscy wnet się rozpierzchli — w atmosferze niecierpliwego oczekiwania na wiadomość, gdzie i kiedy stanie wreszcie nowy gmach teatralny. W myśl uchwały sejmowej z r. 1774 teatrowi warszawskiemu należał się własny gmach, którego do 1779 nie otrzymał.

Obowiązek wybudowania tego gmachu spadał na posiadacza monopolu. Pierwszym posiadaczem monopolu był Sułkowski, który swego obowiązku nie dopełnił, zadowolając się tymczasowym pomieszczeniem, jakie Kurz wynalazł dla teatru w Pałacu Radziwiłłowskim. Gdy Ryx odkupił monopol, był od razu zdecydowany zbudować nowy gmach i być może uporałby się z tym dosyć szybko, gdyby nie tysiączne skrupuły króla. Król finansował przedsięwzięcie Ryxa w różnoraki sposób, a w zamian za to warował sobie na sprawy teatru decydujący wpływ. Sprawa nowe-

* Wypadki, które poprzedziły działalność Bogusławskiego tu opisaną, omawiam na innym miejscu. Winienem więc przypomnieć, że Wojciech Bogusławski, syn rejenta ziemskiego poznańskiego, został aktorem Teatru Narodowego w r. 1778. Tegoż roku debiutował jako dramatopisarz. W lipcu 1778 po raz pierwszy wystawiono w Teatrze Narodowym operę warszawskiego kompozytora, Macieja Kamieńskiego, z polskim librettem, które Bogusławski przerobił z kantaty Bohomolca (przedtem wystawiano wyłącznie włoskie opery w wykonaniu Włochów albo francuskie, wykonywane przez Francuzów). W tej operze, zatytułowanej *Nędza uszczęśliwiona*, Bogusławski debiutował również jako śpiewak operowy. Teatr Narodowy mieścił się wówczas w Pałacu Radziwiłłowskim na Krakowskim Przedmieściu. W jesieni został stąd wyeksmiowany przez właściciela gmachu. Odtąd aktorzy występowali w prywatnym teatrze Kazimierza Poniatowskiego na Solcu. Tu także wystawiano *Nędzę uszczęśliwioną*, która podobała się wprawdzie zwykłej publiczności, gorzej jednak została oceniona przez znawców. Rozgoryczony ich opinią Kamieński spalił wtedy swą partyturę. Bogusławski także wysnuł z opinii znawców ważne wnioski, opisane w niniejszym szkicu.

go teatru pochłaniała go w dwójnasób, gdyż stanowiła zarazem problem architektoniczny i urbanistyczny. Stolica miała otrzymać nowy, reprezentacyjny budynek, a w takich wypadkach król lubił zastanawiać się nad wszystkim: nad sytuacją, nad wyglądem, nad wystrojem budowli. Wahał się przy tym często i kaprysił. Z nowym teatrem też tak było. Wiele projektów, w tej liczbie Zuga i Merliniego, odrzucono, póki wreszcie Ryx nie wymógł na królu zatwierdzenia projektu, najtańszego zresztą, Bonawentury Solariego.

Decyzja króla zapadła prawdopodobnie w początku 1779 roku. W marcu rozpoczęto budowę i prowadzono ją w bardzo szybkim tempie. Późną wiosną zaciekawiona publiczność oglądała już mury nowego gmachu. Stał on naprzeciw Pałacu Rzeczypospolitej, dziś zwanego Pałacem Krasińskich. Zwarta zabudowa miasta kończyła się już w tym miejscu, panował tu jednak ożywiony ruch, gdyż w Pałacu Rzeczypospolitej urzędowała Komisja Skarbu, a na sąsiednim narożniku Miodowej i Długiej (nowy teatr wschodnią elewacją był zwrócony ku Długiej) mieściły się szkoły pijarskie. Niedaleko stąd było do zamku tudzież pałaców wielkopańskich położonych na Długiej, na Miodowej, na Senatorskiej, na Krakowskim Przedmieściu. W tej samej okolicy, a także na pobliskim Starym Mieście mieszkali najzamożniejsi mieszczanie. Nowy teatr, choć położony na uboczu, był zatem łatwo dostępny.

Był również większy od dawnego teatru w Pałacu Radziwiłłowskim. Jego parter był o 1,5 metra dłuższy i znacznie szerszy (różnica wynosiła bez mała 4 m). Jak zwykle w owych czasach, przeznaczono go dla widzów stojących i tylko przed samym kanałem orkiestrowym ustawiono kilka rzędów ław. Dokola parteru biegły trzy kondygnacje łóż (z tych pierwsza na poziomie parteru). Proscenium wcinąło się w widownię tak głęboko, że widzowie w pierwszej parze łóż parterowych mieli przed sobą podłogę sceny. Ta pierwsza para łóż była zakratowana (użytkowali ją aktorzy nie biorący udziału w przedstawieniu). Po lewej stronie nad lożą zakratowaną znajdowała się loża generałowej Grabowskiej. Obok niej — oszklona loża króla. Poza lożą królewską wszystkie inne były otwarte i tak samo jak w Pałacu Radziwiłłowskim stanowiły jakby osobne pokoiki, z których widzowie wyglądali przez czworokątne okienka, ozdobione elegancko upiętymi firankami. Między sobą różniły się kolorem firanek i obić. Np. rodzina Poniatowskich miała lożę błękitną, pani Grabowska — paśową. Ponad lożami wznosiła się galeria, a nad nią paradyż. Tuż przed rampą rozciągał się kanał orkiestrowy. Nie był on jeszcze obniżony, jak to dziś bywa. Od parteru oddzielono go tylko niską balustradą, tak że muzycy byli dla wszystkich widoczni. Portal sceny, dość wąski, a za to bardzo wysoki, w górze sięgający poziomu galerii, za całą ozdobę miał kolorowe upięcie, w owych czasach zwane „płaszczem arlekina”.

Dekoracje były w tym teatrze malowane na płótnie, najczęściej składały się z dużego prospektu w głębi i kulis ustawianych na bliższych planach sceny. Od góry zamykały taką dekorację paludamenta — zwisające ze sznurowni pasy płótna pomalowane na kolor nieba albo imitujące sufit, jeśli chodziło o wnętrze jakiegoś pokoju czy jakiejś sali. Tak samo jak w Pałacu Radziwiłłowskim — i tu oświetlano dekoracje lampami olejnymi.

Oświetlenie widowni stanowiły dwa wielkie żyrandole zwisające z sufitu. Przed przedstawieniem spuszczano je na parter i zapalano. Gasiło się je dopiero po przedstawieniu. Na przedstawieniach galowych (urodziny i imieniny króla, rocznice elekcji i koronacji) zapalano jeszcze kinkiety, tzn. szcześcioramienne świeczniki z lusterkami. Niemal nad każdą łóżą był przytwierdzony taki kinkiet. Pełne oświetlenie widowni nazywało się „iluminacją całego teatru” i stanowiło dodatkową atrakcję, reklamowaną na afiszach. Ludzie byli wtedy niesyci światła. Myśl, że można przed przedstawieniem śledzić z ciemności, nie przychodziła nikomu do głowy.

Wnętrze nowego teatru, w zasadzie bardzo skromne, uchodziło jednak za eleganckie. Było też dosyć pojemne, mieściło ponad tysiąc osób. Latem było już prawie gotowe¹.

W tym samym czasie ogłoszono aktorom, jaka będzie organizacja teatru. Ryx, jako niefachowiec, nadal nie zamierzał prowadzić przedsiębiorstwa i wydzierżawił nowy gmach Michałowi Bizestiemu. Był to wówczas jeden z najstarszych pracowników teatru. W roku 1779 miał 35 lat (Bogusławski miał wówczas 22 lata, Truskolaski 29 lat). Był także jednym z najdawniejszych pracowników. Pochodził z Warszawy, urodził się i wychował na Starym Mieście; ojciec jego, Piotr Bizesti, Włoch, osiadł w Polsce za Sasów, zrobił fortunę na handlu tabaką i kupił sobie dwie kamienice, jedną na Piwnej, a drugą na Placu Zamkowym. Za czasów Stanisława Augusta jego rodzina była już spokrewniona i spowinowacana z licznymi kupieckimi rodami Warszawy. Michał Bizesti także miał zostać kupcem i w tym celu wysłano go na praktykę do wielkiego bankiera w Hamburgu. Inteligentny, żywy, energiczny, zyskał wkrótce zaufanie swojego pryncypała, zarazem nabył jednak upodobań, które miały zadecydować o jego losie, gdyż w Hamburgu zetknął się ze światnym teatrem Ackermanna i z działalnością Lessinga torującą drogę no-

¹ B. Król, *Budynek Teatru Narodowego*. „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 1. I odbitka. — J. W. Gomułicki, *Kiedy powstał i co przedstawia obraz „Wnętrze Teatru Narodowego”?* Jw., 1966, z. 1/4. I nadbitka. — J. Jacki: *Teatr stanisławowski w prasie współczesnej polskiej i obcej*. Jw., 1967, z. 1, s. 36, 41—43; *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych. (1768—1794)*. W zbiorze: *Teatr Narodowy 1765—1794*. Warszawa 1967, s. 519—521. — K. Wierzbicka-Michałska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*. Wrocław 1967, s. 47, *passim*.

wemu, mieszczańskiemu teatrowi. Do Warszawy wrócił już najprawdopodobniej jako teatroman. W każdym razie zamiast zająć się handlem — wstąpił do teatru Sułkowskich jako reżyser. Był również reżyserem za czasów Montbruna. Wieloletnie doświadczenie, znajomość teatrów zagranicznych, a wreszcie kredyt, jaki mu otwarł jego hamburski pryncypał, pozwoliły mu się ubiegać o dzierżawę w roku 1779².

Pierwszą rzeczą, jaką uczynił po objęciu dyrekcji, było naturalnie poparcie udzielone Baudouinowi. Już w lipcu — jak twierdzi Bogusławski — Bizesti zebrał aktorów i polecił im zacząć pracę nad *Bednarzem*. Jednocześnie nazначzył im pensje w wysokości 4 dukatów miesięcznie. Podnieść zamierzał je dopiero po otwarciu teatru. Pierwszym odruchem Bogusławskiego było wznieść bunt przeciw nowemu dyrektorowi. Nie miało to jednak żadnych widoków, gdyż „matedory” (jak Bogusławski nazywa najprawdopodobniej Świerżawskiego i Truskolaskiego), „którym już dobrze ręce posmarowano, skłoniły się z pokorą, reszta zgłodniałej drużyny poszła za nimi”³.

Teatr Narodowy znalazł się pod wpływem sfer kupiecko-bankierskich, które przypuszczalnie zyskały sobie poparcie Stackelberga. Gdy *Bednarz* wyszedł drukiem, Baudouin dedykował go w każdym razie Stackelbergowi⁴.

Nie było rady. Należało się pogodzić z nowym porządkiem rzeczy i w tym porządku poszukać własnej drogi.

W sierpniu nowy teatr był już zupełnie gotowy. Dnia 7 IX 1779, w rocznicę elekcji Stanisława Augusta, widownia po raz pierwszy wypełniła się publicznością. W łóżach zasiadły damy ze swymi dystygowanymi towarzyszami. Na parterze, tak samo jak w Pałacu Radziwiłłowskim, zbrali się sami mężczyźni: szlachta, zamożniejsi mieszczaństwo, oficerowie.

Tu, na parterze, miały się odtąd rozstrzygać losy wszystkich polskich sztuk aż do końca czasów stanisławowskich. Reakcje widzów wyrażały się tutaj szczerze i głośno: oklaskami i krzykiem „fora!”, co znaczyło, że aktor ma powtórzyć swą kwestię czy arię — albo „sykaniem”, „świstaniem” i szyderczymi epitetami. Łoże zachowywały się bardziej powściągliwie. Ich wpływ na losy teatru, bardzo duży, działał raczej za kulisami, a nawet poza obrębem gmachu. Uboga i najuboższa publiczność tłoczyła się na galerii i na paradyzie. Jej czas jeszcze nie nadszedł.

² Z. Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779—1789*. „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1/4, s. 107—108. I nadbitka.

³ DTN [= W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*. Wydanie fotoofsetowe z posłowiem S. W. Balickiego. Warszawa 1965], s. 23—25. Zob. Z. Raszewski, *Wstęp*. W: J. Baudouin, *Utwory dramatyczne*. Opracowała M. Wielanier. Warszawa 1966, s. 23—31.

⁴ Raszewski, *Wstęp*, jw.

Dokładnego opisu inauguracji nie mamy. Wiemy jednak, jak wyglądała gala w teatrze. Widownia zawsze w takich wypadkach była iluminowana. O godzinie szóstej wieczorem król wchodził do swojej loży, witany przez orkiestrę dźwiękami „kotłów i trąb”, po czym zaczynało się przedstawienie (7 IX 79 był obecny, to pewne)⁵.

Przedstawienie inauguracyjne obejmowało dwa punkty programu: operę i komedię. Komedię reprezentowała jednoaktówka przestosowana przez Bogusławskiego, *Amant, autor i sługa*⁶. Operę — *Bednarz* Gosseca z librettem przestosowanym przez Baudouina. Komedyjkę Bogusławskiego publiczność już знаła. *Bednarz* został tego wieczoru odegrany po raz pierwszy.

Był drugą operą, jaką w języku polskim odśpiewano w Teatrze Narodowym. Jak go przyjęto na premierze, nie wiemy. Najprawdopodobniej dobrze. Wiemy, że wszedł na stałe do repertuaru i cieszył się dużym powodzeniem. Widocznie znalazł łaskę w oczach parteru. Arie miał wprawdzie niezbyt zgrabnie spolszczone, gdyż Baudouin był miernym rymopisem, za to dialogi, nie tyle przełożone, ile na nowo napisane, jędrną, soczystą prozą, musiały się publiczności spodobać. Całość była mocno osadzona w warszawskich realiach, nie pozbawiona ostrych akcentów antysarmackich, a ściśle mówiąc — antykonfederackich. Niezawodnie zyskała poparcie mieszczan, których Baudouin bronił w swojej operze⁷. Autorytet francuskiego kompozytora osłonił ją przed losem, jaki spotkał *Nędzę uszczęśliwioną*. Muzyka francuska nie była wprawdzie tak ceniona jak włoska, ale już miała w Warszawie swoich zwolenników.

Metoda Baudouina, tzn. metoda polszczenia francuskich librett, odąd konsekwentnie stosowana przez tego autora, okazała się skuteczniejsza od pisania własnych, polskich oper.

Bogusławski dobrze zważył tę okoliczność, a ponieważ chciał pobić swojego rywala, powziął decyzję brzemienną w skutki. Sam też postanowił przełożyć libretto powszechnie znanej i lubianej opery. Nie francuskiej jednak, lecz włoskiej.

⁵ Wzmianka o inauguracji ukazała się w „Gazecie Warszawskiej” 1779, nr 72. Zob. Jacki, *Teatr i życie teatralne [...]*, s. 519—521. Obecność króla potwierdza J. Maurat w liście do F. K. Branickiego z 9 IX 1779. AGAD, Archiwum Branickich Korczaków, 263.

⁶ Bogusławski wystawił ją już w r. 1778. Był to jego debiut autorski. DTN, s. 19. Zob. też TDM [= L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów 1925], t. 2, s. 198. (Rec. M. Rulikowski w: „Pamiętnik Literacki” 1925/26, s. 707—739. I odblask.) Ciekawe, że wzmiankę o podróży z Warszawy do Piaseczna korespondent Branickiego poczytał za pochlebstwo pod adresem Ryxa (starosty piaseczyńskiego).

⁷ Maurat (*op. cit.*) zauważył tę obronę. Nb. jego zdaniem fragment dotyczący wojsk okupacyjnych — dzięki grze aktora — miał zabarwienie antyrosyjskie.

Była to niewątpliwie myśl rewolucyjna, bo wśród znawców nikt jeszcze nie wierzył, by nasz język dało się dostosować do włoskiej muzyki. Pierwszym Polakiem, który tego spróbował, był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ks. Sebastian Sierakowski. W roku 1773 na dworze Sołtyka w Krakowie wystawił on kantatę Metastasia we własnym przekładzie, w wykonaniu „młodzi w sztuce muzycznej ćwiczącej się”. Bogusławski przypuszczalnie widział to przedstawienie, a może nawet w nim uczestniczył⁸.

Pobyt w Warszawie, trwający co najmniej od r. 1775, musiał Bogusławskiemu nasunąć dwa wnioski: że najzyskowniejsze są tu przedstawienia opery włoskiej i że jest już zapotrzebowanie społeczne na wykonywanie oper włoskich po polsku.

W latach 1774—1777 występowała w Warszawie włoska *opera buffa*, której powodzenie sam obserwował, często chodząc wtedy do teatru. Zaraz pierwszego roku wystawiła ona Sacchiniego *Il Finto pazzo per amore*. Popisową arią primadonny, Rozy Bernardi, która śpiewała główną partię Eurylli, było tu *Rondo alla polacca*, aria w rytmie poloneza, zaczynająca się od słów „*Pria che all'amato bene*”. Cała opera podobała się ogromnie, a już polonez Eurylli „tak był powszechnie upodobanym, że go bardzo długo i potem po całym kraju nucono”⁹. Dla wygody publiczności wydrukowano w Warszawie libretto, w którym obok włoskiego oryginału widniał przekład polski. Tłumacz przełożył utwór prozą, ale polonezowi Eurylli dał rymy, zarazem zachowując rytm oryginału¹⁰. Dlatego też przypuszczamy, że Polacy nucili sobie tę arię po polsku.

Ten przykład z pewnością zachęcił Bogusławskiego do spolszczenia całej opery.

Znawcy, jak już wspomnieliśmy, uważali to wtedy za niemożliwe, śmieszne, właściwie niedopuszczalne. Bogusławskiemu z kolei nieobce były poglądy znawców, co nasuwa pytanie, dlaczego się tak upierał przy swym pomysle. Odpowiedzi na to są dwie. Po pierwsze: ponad wszelką wątpliwość chciał zdystansować Baudouina. Po drugie: naj-

⁸ Jacki, *Teatr stanisławowski [...]*, s. 25—27. O pobycie Bogusławskiego na dworze Sołtyka podał wiadomość L. A. D m u s z e w s k i w nie podpisanym nekrologu, który zamieściły w r. 1829: „Kurier Warszawski” nr 195; „Gazeta Warszawska” nr 195; „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 168. Przedruk pt. *Wojciech Bogusławski*, z ujawnieniem autorstwa, na początku książki: S. Bogusławski, *Stara romantyczka*. Komedia w dwóch aktach oryginalnie wierszem napisana. Warszawa 1838. Chronologia tu oczywiście pomyłona. Bogusławski mógł być na dworze Sołtyka tylko w 1773.

⁹ DTN, s. 7—8.

¹⁰ Z *miłości zmyślone szaleństwo*. Opera komiczna reprezentowana na teatrum warszawskim. Warszawa 1774, s. 79, 81. Unikatowy egzemplarz w Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 26 134 I.

prawdopodobniej już wtedy liczył na powodzenie u zwykłej, niewyrobionej publiczności, nie rozumiejącej po włosku.

Zabrał się tedy do opracowania *Il Finto pazzo*. Rzecz to niewielka, wymagała zaledwie czteroosobowej obsady. Partytura pozostała po Włochach. Polski przekład libretta już był, toteż Bogusławski nie musiał go tłumaczyć. I — wbrew temu, co napisał w pamiętniku — wcale go nie tłumaczył. Wziął po prostu przekład z r. 1774 i dorobił rymy ariom, nie nie zmieniając w polonezie Eurylli (bo ten już miał rymy). Do śpiewu przeznaczał jedynie arie i ansamble. Recytatywy postanowił mówić, tak jak się to robiło we francuskich i niemieckich operach komicznych. Toteż recytatywy pozostawił bez rymów. Tytułowi nadał lekko zmienioną wersję: *Dla miłości zmyślane szaleństwo*¹¹ (w dawnym przekładzie rzecz nazywała się *Z miłości zmyślane szaleństwo*).

Bez pomocy jakichś wpływowych osób nie doprowadziłby swego dzieła do skutku, to jasne, więc nie dziwi nas wiadomość o protektorach, którzy go poparli. Nazwisk tych protektorów nie znamy, gdyż Bogusławski wymienił ich krótko, ryczałtem, jako „mężów narodowość cenić umiejących”. Dzięki nim właśnie udało się stosownie obsadzić partię Eurylli.

Partia amantki we włoskiej operze wymagała od śpiewaczki nieposzedniej elegancji i urody, toteż Bogusławski od razu pomyślał o Truskolaskiej. Była to jego zdaniem jedyna Polka, która mogła się zmierzyć z włoską Euryllą, Rozą Bernardi, w każdym razie co do manier i urody (bo głos miała wprawdzie „zniewalający”, ale niezbyt mocny). Truskolaska, kompletnie zaskoczona, z początku nawet słyszeć nie chciała o śpiewaniu. Uległa jednak perswazjom „mężów narodowość cenić umiejących”.

Desznerówna, wykonawczyni głównych partii w *Nędzy uszczęśliwionej* i w *Bednarzu*, w operze Sacchiniego otrzymała drugą partię — Blondynę. Tu zdaniem Bogusławskiego mniej mógł razić jej głos, z natury „nieco ostry” (partia Blondyny jest utrzymana w niższych rejestrach).

Partię Sylwia, kochanka Eurylli, tenorową, wziął Bagnicki (Jan w *Nędzy uszczęśliwionej*).

¹¹ Tak w pierwodruku: *Dla miłości zmyślane szaleństwo*. Opera we dwóch aktach z włoskiego [Tomasza Mariani] tłumaczona [przez Wojciecha Bogusławskiego]. Pierwszy raz na teatrze warszawskim dnia 25 września 1779 roku przez aktorów polskich grana. Muzyka jest sławnego pana Antoniego Sacchini, kapelmajstra neapolitańskiego. Warszawa 1779. — Odmiany tytułu: *Zmyślane szaleństwo* (taka wersja raz w DTN, s. 26; taka widniała w partyturze używanej w r. 1782, zob. *Katalog wystawy zbiorów teatralnych i muzycznych Biblioteki Narodowej w Warszawie*. Warszawa 1934, s. 125); *Zmyślane szaleństwo dla miłości* (tak w spisach muzykaliów Teatru Narodowego z lat 1788—1814. AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, sygn. A 196—200).

Czwarta partia, Kapitana Don Ercole, była partią basową i należała do wydziału ról, który Włosi nazywali *basso buffo caricato*. We wszystkich włoskich operach komicznych bywały partie takich *basso buffo*, napisane dla dobrych śpiewaków a zarazem wytrawnych aktorów, którzy mieli cieszyć ucho i oko w rolach niefortunnych kochanków. We włoskim zespole operowym sprowadzonym przez Kurtza, a występującym w Warszawie w latach 1774—1777, stanowisko *basso buffo* zajmował niejaki Bondichi, podobno niezły śpiewak i aktor w jednej osobie.

Wziąć po nim partię Kapitana Don Ercole znacząco narazić się na porównanie z doświadczonym, bądź co bądź, specjalistą. Bogusławski wiedział o tym, jednak opanowany żądzą ryzyka, nie bacząc na nic — ani na swój wiek, ani na skromne doświadczenie aktorskie — sam postanowił wykonać tę partię, niewątpliwie najtrudniejszą z całej opery¹².

Kostiumy — nowe — uszyto oczywiście na koszt dyrekcji¹³. Nauka dialogów, arii i ansambli poszła szybko. Bogusławski najwidoczniej spieszył się, chciał jak najszybciej odpowiedzieć na inicjatywę Baudouina. I rzeczywiście szybko na nią odpowiedział. Premiera *Bednarza* odbyła się 7 IX 1779, a już 25 IX zaciekawiona publiczność zebrała się, żeby posłuchać opery Sacchiniego w wykonaniu polskich aktorów¹⁴.

Kiedy skończyła się uwertura i kurtyna poszła w górę, na scenie ukazał się Bogusławski jako Kapitan Don Ercole z Desznerówną w roli Blondyny. Była to dobrana para. Bogusławski, wysoki, smukły, miał na sobie biały, adamaszkowy mundur z czerwonymi wyłogami. Desznerówna, nie tak piękna jak Truskolaska, ale za to bardzo zgrabna, ubrana była w strój amazonki w kolorze brązowym z ciepłym, złocistym odcieniem, pod fraczkiem miała żółtą kamizelkę. Rzecz działa się w obozie wojskowym, o czym świadczyły widniejące na scenie namioty. „Jak się burzy, jak się pieni” — śpiewali rozradowani kochankowie wznosząc puchary pełne wina.

Po tej pochwalę wesołości zaczęły się pierwsze komplikacje. Żołnierze

¹² DTN, s. 25, 262—263, 307. Zob. także przypis 13.

¹³ *General Inventarium aller dererjenigen Kleider, welche der Herr Bizesty während seiner Entreprise zur Theater-Garderobe angeschaffet hat. Angefangen den 1 September Anno 1779*. Bibl. Narodowa, rkps IV 6993, k. 2: Von der Opera „*Il Finto pazzo*” (poz. 7: Bagnicki; poz. 8: Mr Bogusławski); k. 15: Opera „*Il Finto pazzo*” (poz. 3: Mad. Truskulawska [!]; poz. 4: Msl Teshnerowa). Tu dokładny opis kostiumów. Fakt, że figurują one pod nazwiskami polskich aktorów, każe sądzić, że dla nich były uszyte.

¹⁴ Afisz premiery nie odszukany. Data wedle pierwodruku (zob. przypis 11). Następne przedstawienia: 3 i 26 X 1779. Zob. T. Lipski, *Dziennik*. Bibl. Narodowa, rkps II 6987, k. 16v, 20v. Przedstawienia z 1781: TDM, t. 2, s. 239. Rzecz grana także w 1782 po powrocie Bogusławskiego ze Lwowa (zob. przypis 11). I w 1783: TDM, jw.

wprowadzili na scenę dwoje pasterzy: Sylwia (Bagnickiego) i Euryllę (Truskolaską). Bagnicki, jak przystało na pasterza we włoskiej operze, miał na sobie adamaszkowy frak, biały z pąsowymi wyłogami — a więc w tych samych kolorach co mundur kapitana — białe spodnie do kolan i białe pończochy. Truskolaska — tzw. strój polski: niebieski atłasowy gorsecik z białymi rękawkami z gazy i niebieską bufiastą spódniczkę bramowaną, tak samo jak gorsecik, czarnym futerkiem.

Ze słów pasterki kapitan dowiaduje się, za co jest prześladowana. Oto żołnierze usiłowali porwać nieboraczkę „dwoje najbielszych jagniąt”, a gdy Sylwio stanął w jej obronie, aresztowali kochanków. Kapitan, ludzki oficer, bacznie przygląda się Eurylli, po czym pasterzowi pozwala odejść. Sylwio, nie w ciemnię bity, nie chce opuścić swej kochanki, wobec czego zostaje skazany na więzienie i wymownie skarży się publiczności.

Ulubioną bez nas trzodę
Kto zapędzi do owczarnie?
Kto was na ranną ochłodę
Owieczętą,
Niebożętą,
Kto na bujne wygna darnie?
Względów na was tu nie mają.

Ach, Eurylko, ty zostajesz,
Ja odchodzę pełen trwogi.
Ty me serce żalem krajesz...
Cośmy zawinili, bogi,
Ze nam wolność wydzierają?¹⁵

Otoczony przez żołnierzy, Sylwio stawia im tak silny opór, że kapitan, pełen uznania dla jego męstwa, każe go zrobić żołnierzem. Zrozpaczona Eurylla oświadcza wówczas, że jej kochanek jest szalony, co zaraz podchwytuje Blondyna, zazdrosna o kapitana, radząc pasterzowi udawać wariata.

W II akcie kapitan jest już tak zakochany w Eurylli, że postanawia się z nią ożenić. Oświadcza się jej po żołniersku. „Nie więcej jak sześć minut daję ci frysztu” — stwierdza i śpiewa:

Przez tę krótką chwilę
Myśleć ci pozwalam.
Teraz się oddalam,
Lecz ujrzysz, jak mile,
W najżywszej radości
I pełen miłości
Wrócę w zapędy.

¹⁵ Dla miłości zmyślane szaleństwo, s. 15.

Wnet zaczną się śmiechy,
 Wesele, uciechy,
 Wojenne puzany,
 Kotły, tarabany
 Zabrzmią nam wszędy ¹⁶.

Wbrew jego zapowiedziom nie zaczynają się jednak żadne śmiechy, bo teraz Eurylla udaje szaloną, a Blondyna zdradza kapitanowi sekret kraju, w którym się znajdują: każdy, kto się tutaj zakocha, musi zwariować. Kapitan nie wie, co robić. Chciałby pozostać przy zdrowych zmysłach, lecz pragnie także Eurylli. Eurylla ze swej strony nie chce słyszeć o zdradzeniu kochanka: „Wprzód niżeli wiarę daną — śpiewa — serce me kiedy wyroni”,

Znikną piaski z morskich łoni,
 Troski w miłości ustaną,
 Wraz na jednej zgodnie błoni
 Owce z wilkiem paść się staną,
 Słońce gruby kir zasłoni,
 Kwiaty wiecznie rósć przestaną ¹⁷.

To jest właśnie ten słynny polonez, śpiewany niegdyś przez Rożę Bernardi.

Nadchodzi kulminacyjny punkt opery. Pasterze uciekają z obozu. Kapitan dopędza ich w lesie i każe rozstrzelać Sylwia jako dezertera. Blondyna wpada jednak na szczęśliwą myśl. Powierza kapitanowi zmyśloną wiadomość, jakoby pułkownik, który o wszystkim się dowiedział, już zdążył do obozu. Tym razem skutek jest piorunujący. Zamiast rozstrzelać Sylwia kapitan natychmiast rozkazuje mu się ożenić z Euryllą, a sam zaręcza się z Blondyną.

Następuje finał, w którym — jak zwykle we włoskiej operze — rozbrzmiewają kolejno różne zestawienia głosowe, a więc tenor i sopran, sopran i alt, bas i alt, w końcu cały kwartet wokalny.

Do finału Bagnicki, Truskolaska, Bogusławski i Desznerówna niezawodnie ustawili się w jednym szeregu, tuż przed rampą, śpiewając wprost do widowni. Tak zawsze śpiewano finały, gdyż wykonawcom kwartetu pozwalało to lepiej obserwować dyrygenta, a publiczności — kostiumy układające się pod koniec w jedną całość starannie skomponowaną przez malarza. Tego wieczoru tworzyły one przed rampą dwie plamy białoczerwone, przeplecione błękitnoniebieskim kostiumem Truskolaskiej i brązowozłocistą amazonką Desznerówny.

Kiedy umilkły ostatnie takty i aktorzy zaczęli się kłaniać, sukces był oczywisty. Czemu go nasi wykonawcy zawdzięczali? Swoim głosem? Czy

¹⁶ *Ibidem*, s. 66.

¹⁷ *Ibidem*, s. 67.

może grze aktorskiej? Nikt dziś w to nie uwierzy. Natomiast dość łatwo nam uwierzyć, że od razu podbili parter swoim temperamentem, urodą, a przede wszystkim młodością. Najstarszą osobą na scenie była tego wieczoru Truskolaska. Miała 25 lat.

Dla miłości zmyślane szaleństwo weszło na stałe do repertuaru i wkrótce zyskało nie mniej licznych zwolenników niż *Bednarz*. Było to widowisko barwne, czułe, zajmujące, w sam raz dla ówczesnego parteru. Łoże, o ile wiemy, nie dały się przekonać i wcale się temu nie dziwimy. Siedzieli tam znawcy włoskiej opery, a znawcy wykonanie to — bez recytatywów! — w najlepszym razie mogli poczytać za namiastkę oryginału. W łóżach działały jednak jeszcze inne względy. Wiele wybitnych osobistości kochało się wtedy w Truskolaskiej¹⁸. Sam król był dla niej bardzo łaskawy. Po zamknięciu starego teatru, a do otwarcia nowego płacił jej stałą pensję miesięczną. W marcu następnego roku uznał za stosowne podarować jej elegancką pelisę za 44 dukaty i 5 złp.¹⁹ Bogusławski niezawodnie brał to pod uwagę i bynajmniej nie zawiodł się w swych rachubach, gdyż Truskolaska sprawiła znaczne wrażenie we wszystkich zakątkach widowni. „W roli Eurylli — jak twierdzi — zachwyciła wszystkie umysły, wszystkie pozyskała serca”. Najbardziej podobała się w II akcie. Włoskie *Rondo alla polacca* w jej wykonaniu wydawało się wręcz polonezem „dla polskiej ułożonym śpiewaczki”. Nic dziwnego, że

nie mogła się publiczność nasycić częstym powtarzaniem tej opery, aż póki druga, nie mniej piękna tegoż samego kompozytora, *Osada nowa*, nie zajęła jej i nowością, i bardziej zachwycającą osnową²⁰.

Osada nowa Sacchiniego weszła na scenę najprawdopodobniej w początku 1780 roku. W tym czasie trzy kierunki prowadzące do powstania polskiego teatru operowego zaznaczały się już całkiem wyraźnie.

Opera rodzima zmartwychwstała jak feniks z popiołów, gdyż Kamiński zdecydował się odtworzyć z pamięci partyturę *Nędzy uszczęśliwionej*. Co więcej, napisał wkrótce nową operę, pt. *Prostota cnotliwa*. Ta była nawet śmielsza od poprzedniej, bo nie ograniczyła się do pochwały dobrych panów, lecz wręcz nagała pańszczyznę, zalecając czynszowanie chłopów. W muzyce *Prostoty cnotliwej* znowu zabrzmiały motywy tańców polskich. Postaci mówiły z mazowiecka. Do r. 1782 Kamiński wystawił

¹⁸ W. Smoleński, *Księżę Ekspodkomorzy i Truskolaska*. „Przegląd Historyczny” 1915, z. 3. — R. Kaleta, *Rozkład feudalizmu w Polsce w świetle nieznannej satyry bibliograficznej*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 2, s. 644—645. — Raszewski, *Wstęp*, s. 22—23. — Jackl: *Teatr stanisławowski [...]*, s. 44—45; *Litteraria*. W: *Teatr Narodowy 1765—1794*, s. 375.

¹⁹ Raszewski, *Teatr Narodowy [...]*, s. 127—128. — Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 52.

²⁰ DTN, s. 26, 262—263, 307.

jeszcze trzy inne opery, ale z Bogusławskim — rzecz ciekawa — już więcej nie współpracował. Drugiego libretta dostarczył mu Bohomolec, trzeciego Szymański, dwóch następnych Zabłocki. W ślad za Kamieńskim poszedł dyrygent orkiestry teatralnej, Kajetan Majer, znany powszechnie pod pseudonimem Gaetano. Gaetano wystawił dwie opery, jedną do słów Pierożyńskiego, jeszcze w r. 1779, a drugą do słów Zabłockiego w 1783. Wzorował się przy tym wyraźnie na Kamieńskim, gdyż w swoich partyturach także stosował motywy i rytmy tańców polskich.

Baudouin podążał tymczasem swoją drogą i dalej polszczył opery kompozytorów francuskich. Do r. 1783 wystawił ich co najmniej pięć, z muzyką Egidiusza Duni, Philidora i Grétry.

Trzecią drogę otworzył Bogusławski wystawiając po polsku *Il Finto pazzo*. Ta inicjatywa też okazała się płodna, gdyż do 1783 r. odśpiewano po polsku co najmniej dziesięć oper włoskich Sacchiniego, Pergolesiego, Cimarosy i innych, pomniejszych kompozytorów włoskich²¹. Bogusławski miał decydujący udział w polszczeniu tych oper, wrócił jednak do roli librecisty po długiej pauzie, niewątpliwie wywołanej przyjazdem nowego zespołu włoskiego.

Zespół ten przybył do Warszawy wiosną 1780. Po raz pierwszy wystąpił w dzień gali, 8 V (imieniny Stanisława Augusta). Król specjalnie fatygował się z Marymontu na godzinę szóstą, by asystować temu widowisku. Wedle ówczesnego sprawozdawcy „tak liczni znajdowali się spectatorowie na teatrum, iż to ich zaledwie mogło objąć”²².

Polscy aktorzy występowali odtąd co trzeci dzień, a Bizesti prowadził na swój rachunek trzy zespoły: polski, włoski i baletowy (balet występował na zmianę z Polakami i Włochami). Płacił jednak wyłącznie honoraria autorskie, gaże tudzież malarzom za nowe dekoracje i krawcom za kostiumy. Gmach miał darmo, gdyż król zgodził się opłacać dzierżawę z własnych pieniędzy. Szły one do kieszeni Ryxa i miały zamortyzować wydatki, jakie Ryx poniósł stawiając nowy gmach²³.

Przez pewien czas nie mówiono w Warszawie o niczym innym, jak tylko o nowym zespole włoskim. Miał on w repertuarze utwory nie znane jeszcze warszawskiej publiczności, mianowicie *Fraskatankę* Paisiella, *Szkołę zazdrosnych* Salieriego i *Włoszkę w Londynie* Cimarosy. Pomiedzy śpiewakami najbardziej przypadł warszawianom do gustu nowy bas, Giovanbattista Brocchi, *primo buffo caricato*. Bogusławski, który już spróbował sztuki *buffo caricato*, przyglądał mu się z podziwem, zdumiony „najdoskonalszą, krotofilną mimiką” włoskiego arytysty²⁴.

²¹ Raszeowski, *Teatr Narodowy [...]*, s. 111—112.

²² Cyt. za: Jackl, *Teatr stanisławowski [...]*, s. 45.

²³ Raszeowski, *Teatr Narodowy [...]*, s. 107—108, 136.

²⁴ DTN, s. 32.

Rywalizacja z Włochami nie wchodziła w rachubę, i tym tłumaczymy fakt, że po 8 V 1780 zespół polski nie brał na warsztat nowych oper włoskich.

Bogusławski-autor nie próżnował jednak. Na pewien czas wrócił do komedii. W ciągu lata 1780 i zimy 1780/81 wystawił aż trzy francuskie komedie przez siebie przestosowane: *Mieszczki modne* (z *Bourgeoises à la mode* Dancourta), *Ślub modny* (z *Dépit amoureux* Moliera) i *Szkołę kobiet* (z *École des femmes* Moliera)²⁵. Pierwsza z nich była, oczywistym paszkwilem na bogatych mieszczań warszawskich. Uwikłała go też w skomplikowaną rozgrywkę, z której, jak twierdzi, wyszedł zwycięsko²⁶.

W samym teatrze też się stosunki nad wyraz skomplikowały. Aktorzy polscy nigdy nie byli jagniętami, mieli już za sobą co najmniej dwa bunty, a Bizesti postępował sobie z nimi nieopatrznie. Gdzieś w pierwszych dniach lipca 1780 — jak się dowiadujemy z ówczesnych gazet — „zszelmał całą trupę polskich aktorów, tak że ci grać nie chcieli”. Wynikła z tego cała afera. „Wzięto herszta, jegomości pana Owsieńskiego, do kozy, ale to jeszcze więcej serca ich zawaśniło”²⁷.

W jakieś dwa tygodnie później wybuchła nieporównanie groźniejsza awantura. Truskolascy uciekli z Warszawy. Wkrótce podążył za nimi Owsieński. Król wysłał pogoń, która jednak nie zdołała uciekinierów zawrócić.

Przyczyny tej ucieczki tłumaczono rozmaicie. Jedni twierdzili, że całą winę ponosi Bizesti. Taką interpretację można znaleźć w anonimowym paszkwilu, powstałym przypuszczalnie w kręgach teatralnych. Bizesti jest tu przedstawiony jako skończony rozpustnik i rozrzutnik uganiający się za najpiękniejszymi aktorkami. „Najprzód na Truskolaską obróciłem oczy” — wyznaje w paszkwilu utrzymany w formie spowiedzi.

Znając dobrze jej umysł do zbytków ochoczy,
Sypałem hojnie złoto, aby ją nakłonić.
Lecz kiedy ta ode mnie zawsze chciała stronić,

²⁵ Zob. *Nowy Korbut*, t. 4, s. 258. Chronologię trzeba tu zmienić. *Ślub modny* niewątpliwie wystawiono po 8 V 1780. Zob. *General Inventarium [...]*, k. 5: Zur Comedie „*Ślub modny*”. Tu komplet kostiumów widniejących pomiędzy kostiumami opery włoskiej, która zaczęła występować 8 V 1780 (poszczególne komplety wpisywano do inwentarza w kolejności powstawania). Druga poprawka: *Ślub modny* z pewnością wystawiono po *Mieszczkach modnych*, na co wskazuje podtytuł pierwodruku (wszystkie druki Bogusławskiego z lat 1779—1783 ukazywały się w kolejności premier). Trzecia: premiera *Szkoły kobiet* odbyła się chyba 29 III 1781. TDM, t. 1, s. 202.

²⁶ W. Bogusławski, *Uwagi nad „Mieszczkami modnymi”*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 6. Warszawa 1821, s. 228—229.

²⁷ Cyt. za: Jacki: *Teatr stanisławowski [...]*, s. 45; *Teatr i życie teatralne [...]*, s. 525.

Zmienilem miłość w zemstę i tylem skutkowałam,
Ze się z nią za granicę mąż tajemnie schował²⁸.

Inni zwracali uwagę na długi Truskolaskich. Ci twierdzili nawet, że Truskolaski sfałszował podpis Bizestiego na jakichś wekslach. Jeszcze inni utrzymywali, że Truskolascy, zniechęceni stosunkami, jakie zapanały w Teatrze Narodowym, postanowili osiąść na swoim. I właśnie w tej wersji musiało być wiele prawdy, gdyż wkrótce okazało się, że Truskolascy oparli się we Lwowie, gdzie im jakiś możny protektor ułatwił założenie własnego teatru.

W Warszawie rolę Truskolaskiej objęła, zdaje się, Desznerówna. Role pierwszych amantów po Owińskim wziął Bogusławski²⁹.

Jesienią losy okazały się dla niego dosyć łaskawe, gdyż po raz drugi jego utwór — nie wiadomo jeszcze, jaki, być może *Ślub modny* — wystawiono w dzień gali, 7 IX 1780 (rocznica elekcji Stanisława Augusta). Następnego dnia król nagroził jego usiłowania, darując mu angielski zegarek, tzw. *repetier*, wartości 70 dukatów³⁰.

W początku następnego roku nastąpił nowy wstrząs. Bizesti ogłosił bankructwo. Ostatnie przedstawienie dał 12 I 1781. Aktorzy, śpiewacy włoscy i tancerze, którym zalegał z pensjami, nie posiadali się z oburzenia, gdyż dobrze wiedzieli, jak dogodne warunki stworzył mu król i na co Bizesti wydawał pieniądze. Antreprener przezornie chronił się przed wierzycielami, częściowo u teatynów (będących przeważnie włoskiego pochodzenia), częściowo u kapucynów, gdzie był pochowany jego ojciec. Później, dzięki swoim stosunkom, załatwił rzecz polubownie³¹. Do teatru naturalnie nie wrócił. W miejsce jednego dzierżawcy powstały tam dwa zrzeszenia, z których jedno skupiło aktorów polskich, a drugie śpiewaków włoskich i tancerzy. Oba wydzierżawiły od Ryxa gmach teatralny i wkrótce wznowiły przedstawienia.

Polacy zaczęli *Bednarzem* 17 I 1781. W następnym miesiącu wznowili

²⁸ R. Kaleta, *Dyrektor Teatru Narodowego u furty kapucynów*. „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1, s. 58. — Jackl: *Teatr stanisławowski* [...], s. 45—46; *Teatr i życie teatralne* [...], s. 525—526.

²⁹ DTN, s. 31.

³⁰ AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, *Note de la cassette faite le 22 mai 1780*, poz. 9: „Une montre angloise à repetition. [Ręką króla] *Donné a Bogusławski le 8 7bre 1780*. [Wartość:] # 70”. Zob. też zapis z 8 IX 1780 w Archiwum Rodzinnym Poniatowskich, sygn. 413. Skądinąd wiemy, że 7 IX 1780 król istotnie był na jakiejś nowej polskiej komedii. Jackl, *Teatr i życie teatralne* [...], s. 527.

³¹ DTN, s. 28—29. — TDM, t. 1, s. 197. — Raszewski, *Teatr Narodowy* [...], s. 107—108, 110, 136. — Jackl: *Teatr stanisławowski* [...], s. 47—48; *Teatr i życie teatralne* [...], s. 528. — Wierzbicka-Michalska: *Scena 1765—1795*. W: *Teatr Narodowy 1765—1794*, s. 809—810; *Sześć studiów* [...], s. 50—51.

również opery przetłumaczone z włoskiego³². Partie Truskolaskiej śpiewała wówczas Weronika Bellerowa, pierwsza wykwalifikowana śpiewaczka Teatru Narodowego, przystojna kobieta, protegowana Jerzego Marcina Lubomirskiego. Debiutowała 8 II 1781 w *Prostocie cnotliwej*, a 26 II odśpiewała po raz pierwszy partię Eurylli³³.

Zrzeszenie śpiewaków włoskich i tancerzy zaczęło swoje występy 20 I 1781, lecz zostało zbojkotowane przez publiczność. Dochód owego wieczoru wyniósł niespełna 10 dukatów — najniższy, jaki zanotowano tego roku. Nic dziwnego, że to zrzeszenie rozpadło się i powstały dwa nowe. Śpiewacy włoscy występowali odtąd samodzielnie (przedstawienia zaczęli 19 II 1781). Tancerze, przeważnie pochodzenia niemieckiego, utworzyli własny zespół, zaczęli występować 4 II 1781 i dawali odtąd przedstawienia złożone z dwóch części. W pierwszej grali po niemiecku komedie i śpiewali niemieckie opery komiczne, w drugiej tańczyli. Rzecz ciekawa — ta impreza odniosła pełny sukces. Dochód z pierwszego przedstawienia wyniósł przeszło 100 dukatów. Mieszczanie najwidoczniej poparli teatr niemiecki i doprowadzili do tego, że Teatr Narodowy zmienił się w wieżę Babel³⁴.

Bogusławski grał wówczas dosyć często, gdyż wziął role pierwszych amantów po Owsieńskim. Dnia 25 III 1781 wystąpił nawet jako Pigmalion w „scenie lirycznej” Jana Jakuba Rousseau, przetłumaczonej wierszem przez Węgierskiego. Była to bardzo trudna rola — jak Bogusławski pisze,

najgorętsze miłości zapaly, najburzliwsze namiętności pociechy i żalu, nadziei i rozpacz, gniewu, obłąkania i szaleństwa, rzadko któremu z najpierwszych artystów tragicznych pozwoliły wytrzymać gwałtowność przez całą godzinę trwającego natężenia.

Owsieński, pierwszy tragik Teatru Narodowego, celował w tej roli. Stąd też fakt, że Bogusławski próbuje się z nim zmierzyć, wywołał wielkie zaciekawienie. Publiczności zeszło się mnóstwo, jednak porównanie wypadło na niekorzyść Bogusławskiego (czego on sam nie tai w swym pamiętniku)³⁵.

Na schyłku sezonu, 4 IV 1781, Zabłocki wystawił swą pierwszą komedię wierszem, *Zabobonnika*. Był jeszcze na poły debiutantem (debiutował najprawdopodobniej poprzedniego roku), a jednak król nie wahał się go nagrodzić medalem Merentibus — „Zasłużonym”³⁶. Był to nie-

³² TDM, t. 1, s. 197—200.

³³ DTN, s. 307. — Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12 (1823), s. 423. — TDM, t. 1, s. 198—199, 203, 208. — Jackl, *Teatr i życie teatralne [...]*, s. 536. Wcześniejsza data debiutu (1779) wątpliwa.

³⁴ TDM, t. 1, s. 197—199.

³⁵ TDM, t. 1, s. 202. — DTN, s. 31, 295—296.

³⁶ AGAD, Archiwum Rodzinne Poniatowskich, sygn. 413: „Zabłockiemu, auto-

słychany zaszczyt, którego żaden dramatopisarz nie dostał przed Zablockim (ani po nim). Zapewne też nie poprawił humoru Bogusławskiemu, który był zbyt ambitny, by się kontentować zegarkiem, choćby angielskim.

7 IV 1781 zamknięto sezon. Bogusławski, zniechęcony, pojechał do Lwowa, lecz nie dotrwał tam do końca następnego sezonu, poróżniwszy się z klanem Truskolaskich. W początku r. 1782 wrócił do Warszawy, zdecydowany — jak twierdzi — rzucić teatr na zawsze ³⁷.

Postanowienia tego rodzaju, zawsze kategoryczne, miały odtąd przezielać kolejne okresy jego życia, a kończyły się zawsze tak samo, mniej więcej tak jak we włoskim rondzie, w którym główny temat muzyczny ciągle wraca, przeplatany innymi tematami.

Zaraz po przyjeździe Bogusławskiego Moszyński wezwał go do siebie i zaproponował mu powrót do Teatru Narodowego. Bogusławski wysłuchał tych propozycji i na wszelki wypadek rozejrzał się w sytuacji. Była już zupełnie inna niż w 1779 roku.

Bizesti znikł z horyzontu. Wedle plotek krążących po Warszawie — miał się ukrywać we Włoszech pod fałszywym nazwiskiem barona Saby. Baudouin siedział, zasądzony w końcu 1781 na rok więzienia w głośnej aferze sfalszowanych weksli ³⁸.

W teatrze grały dwa zespoły, polski i niemiecki, każdy na swój rachunek. Dorywcze przedstawienia niemieckie, które Bogusławski oglądał przed wyjazdem, przekształciły się podczas jego nieobecności w stałe przedsięwzięcie, gdy jeden z tancerzy, Constantini, sprowadził aktorów wykonujących wszelkiego rodzaju utwory: opery, komedie, a nawet tragedie, m. in. *Hamleta*. Był to zespół podrzędny, złożony z nie byle jakich awanturników. W Warszawie miał jednak znaczne powodzenie. Sam król żywo się nim interesował. Ważną innowacją, jaką u nas zaprowadził, były pierwsze dramy *à grand spectacle*, w rodzaju *Lanassy* ³⁹.

Nadto był — czy też wkrótce miał przybyć — francuski zespół złożony z dzieci, grający wszakże sztuki dla dorosłych (w XVIII w. bardzo lubiano ten rodzaj widowisk) ⁴⁰.

rowi *Zabobonnika*, [...] medal Merentibus" (10 VIII 1780). Zob. też Raszewski, *Teatr Narodowy* [...], s. 115 (tu literatura przedmiotu).

³⁷ DTN, s. 31.

³⁸ Z. Raszewski, *Życie Jana Baudouin*. W: *Staroświecczyzna i postęp czasu*. Warszawa 1963, s. 146—147; *Wstęp*, s. 32.

³⁹ TDM, t. 1, s. 203, 223. — Raszewski, *Teatr Narodowy* [...], s. 109. — Jackl, *Teatr i życie teatralne*, s. 529—530, 533, 535; *Teatr stanisławowski*, s. 48. — J. Pawłowiczowa, *Teoria i krytyka*. W: *Teatr Narodowy 1765—1794*, s. 217—218, 231—233. — Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów* [...], s. 55.

⁴⁰ J. Rudnicka, *Repertuar teatrów warszawskich w latach 1781—1783*. „Pamiętnik Teatralny”, 1961, z. 1. — Jackl, *Teatr i życie teatralne* [...], s. 533—534. —

Natomiast Włochów nie było. Ostatnie przedstawienie dali wkrótce po wyjeździe Bogusławskiego, po czym powędrowali do Petersburga ⁴¹.

Była zatem konkurencja, nie było jednak najgroźniejszych rywali, Bizestiego i Baudouina. Nie było, co ważniejsze, opery włoskiej. Bogusławski zważył starannie te okoliczności i oświadczył, że gotów jest wstąpić do teatru, jeżeli Moszyński przyjmie jego warunki. Dotyczyły one polityki repertuarowej pozostającej w ścisłym związku z zagadnieniami finansowymi, bardzo istotnymi, gdyż pod względem finansowym Teatr Narodowy znajdował się w kiepskim położeniu.

Miał darmo gmach, bibliotekę, dawne dekoracje i kostiumy, gdyż król płacił za to wszystko Ryxowi, tak jak za czasów Bizestiego. Miał również darmo orkiestrę, którą nadal dyrygował Gaetano. Ryx utrzymywał kassjera, krawca, cieślę i stróżów. Zrzeszenie musiało jednak pokrywać honoraria autorskie, zamawiać nowe dekoracje i kostiumy, opłacać opał, światło i druk afiszów. Pieniądze na to potracano z każdorazowego dochodu brutto. Czysty dochód dzielono między aktorów ⁴². Nie był on zbyt duży, gdyż aktorzy polscy grali zaledwie dwa do trzech razy w tygodniu, a repertuar Teatru Narodowego nie miał powodzenia u publiczności.

Był to niemal wyłącznie repertuar komediowy. Po wyjeździe Bogusławskiego Teatr Narodowy nie wystawił ani jednej dramy. Z licznych przedtem utworów muzycznych miał w repertuarze jedną operę Kamińskiego (z librettem Szymańskiego), cztery opery francuskie przestosowane przez Baudouina i jedną włoską, przetłumaczoną zdaje się przez Pierożyńskiego. Była to *Serva padrona* Paisiella, w polskim przekładzie zatytułowana *Sluga pani*.

Pierwsze miejsce w repertuarze zajmował Zabłocki, który najprawdopodobniej miał wtedy z teatrem umowę zobowiązującą go do pisania pięciu komedii na rok. Tyle też istotnie wystawił w ciągu roku 1781. Ale nie zdołał sobie zjednać publiczności, która niewiele się zmieniła od lat siedemdziesiątych, chyba tylko tyle, że chodzenie do teatru już jej zdążyło wejść w nawyk.

Ciekawe dowody na to znajdujemy w ówczesnych listach i gazetach. Stąd np. dowiadujemy się, że w końcu r. 1780, gdy podniesiono ceny biletów, oficerowie garnizonu warszawskiego urządzili formalny bunt. Nie bacząc na obecność króla, podnieśli na parterze taką wrzawę, że nie można było zacząć przedstawienia. Wołali przy tym, że teatr jest ich jedyną

Wierzbicka-Michalska: *Scena 1765—1795*, s. 811; *Sześć studiów [...]*, s. 54. Zespół ten występował tylko w kwietniu i w maju 1782.

⁴¹ TDM, t. 1, s. 209.

⁴² Raszewski, *Teatr Narodowy [...]*, s. 108, 118, 136—137. — Wierzbicka-Michalska: *Scena 1765—1795*, s. 811; *Sześć studiów [...]*, s. 53—54, 156—158.

rozrywką⁴³. W łozach eleganckie towarzystwo zjawiało się w zasadzie co wieczór. Tu jednak traktowano teatr jako miejsce spotkań towarzyskich, przybywano późno, rozmawiano, składano sobie wizyty. Na parterze bawiono się lepiej, ale i tu rzadko kiedy panował zupełny spokój. Sprzeczkę, krzyki, gwizdy bywały na porządku dziennym. Któregoś dnia wiosną 1780 Jan Potocki „generałowicz” z młodym Działyńskim tak hałaśliwie zaczęli objawiać swoje niezadowolenie, że w końcu wyprowadziło to króla z równowagi („dał ordynans warcie, aby takowych odtąd aresztowała”)⁴⁴.

W takich warunkach i dla takiej publiczności można było z powodzeniem wystawiać rzeczy barwne, mocno zarysowane, sensacyjne. Na wiersze Zabłockiego było jeszcze za wcześnie.

Komuż zatem zawdzięczał on uprzywilejowane stanowisko w repertuarze? Niewątpliwie królowi i chyba tylko królowi.

Od samego otwarcia nowego teatru Stanisław August pilnie interesował się losem całej instytucji, zasiadał w swej łoży bardzo często, czasem codziennie⁴⁵, a Zabłockiego popierał, w dziedzinie polskiej twórczości nadal faworyzując komedię. Najprawdopodobniej z jego inicjatywy zawarto umowę z Zabłockim. Na jego polecenie 29 VII 1781 wznowiono jedną z komedii Zabłockiego, a mianowicie *Doktora lubelskiego*, choć na ten dzień była już zapowiedziana premiera nowej sztuki Bohomolca⁴⁶. Król wykazał w ten sposób dobry gust. Poznał się na talencie rasowego komediopisarza. Publiczność nie dzieliła gustów swego monarchy i na komedie Zabłockiego nie chodziła. Na premierze *Fircyka w zalotach* (16 VI 1781), jego najlepszej sztuki, widowna świeciła pustkami. Dochód tego wieczoru wyniósł zaledwie 22 dukaty i 12 złp. Dopiero następnego dnia, gdy razem z *Fircykiem* dano operę Paisiella, wzrósł w dwójnasób⁴⁷. Tak było ze wszystkimi komediami. Tylko *Mieszczanin szlachcic* w adaptacji Baudouina znalazł łaskę w oczach widowni. Pozostałe komedie — w tym wszystkie Zabłockiego — padały, jeśli nie wystawiano z nimi oper, z których największe powodzenie miała jedyna włoska opera ocalała w repertuarze Teatru Narodowego, tzn. *Sluga pani*.

Fakty były niezbite, wynikały z księgi kasowej, toteż Bogusławski jasno mógł sformułować swój podstawowy warunek. Brzmiał on nastę-

⁴³ List J. Heinego do Franciszka Ksawerego Saskiego. Bibl. Polska w Paryżu, rkps 65, s. 93. Por. tamże gazetkę pisaną, s. 717. — Jackl, *Teatr stanisławowski* [...], s. 46.

⁴⁴ Jackl, *Teatr stanisławowski* [...], s. 45.

⁴⁵ Król na widowni: Jackl, *Teatr i życie teatralne* [...], s. 527, 533, 535. Zob. także przypisy: 5, 22, 30, 39, 43, 44.

⁴⁶ TDM, t. 1, s. 212—213. W początku roku kazał wypłacić Zabłockiemu 100 dukatów. Raszewski, *Teatr Narodowy* [...], s. 115.

⁴⁷ TDM, t. 1, s. 209—210.

pująco. Teatr Narodowy wróci do oper włoskich. Nie poprzestanie przy tym na wznowieniu oper już dawniej wystawionych, lecz wystawi także nowe, modne utwory: *Fraskatankę*, *Szkołę zazdrosnych*, *Włoszkę w Londynie*, krótko mówiąc — opery, które Włosi przywieźli do Warszawy w roku 1780. Były one nieporównanie trudniejsze od dzieł Paisiella czy Sacchiniego, Bogusławski sądził jednak, że pod kierunkiem Gaetana uda się je wykonać w sposób zadowalający. Inscenizacja nie miała tym razem pociągnąć za sobą żadnych kosztów, gdyż w magazynie znajdowały się dekoracje i kostiumy sporządzone do wymienionych oper w roku 1780. Tłumaczenie librett i reżyserię brał Bogusławski na siebie⁴⁸.

Pertraktacje nie trwały długo. Moszyński przyjął warunki Bogusławskiego, mając na to widocznie zgodę króla. Bogusławski „wcielił się” — jak powiada kronikarz — w zrzeszenie aktorów polskich. W pamiętniku nie pisze, jakie miał wtedy stanowisko. Pewien dokument z r. 1782 przyznający mu tytuł „dyrektora warszawskich polskich przedstawień teatralnych” każe przypuszczać, że został reżyserem (w ówczesnym rozumieniu, w naszym — kierownikiem artystycznym)⁴⁹. Jako aktor wystąpił po raz pierwszy 12 III 1782 w *Cyruliku sewilskim* Beaumarchais’go w roli Almawiwy⁵⁰. Jako autor natychmiast wziął się do tłumaczenia nowych oper.

W pamiętniku twierdzi, że przełożył od razu wszystkie trzy. W miarę, jak kończył przekład tekstów, zaczynał próby, jednak żadnej z tych oper nie pokazał, póki wszystkie trzy nie były gotowe. Czy tak naprawdę było, nie potrafimy sprawdzić. Wiemy tylko, w jakiej kolejności miały wchodzić na scenę. Pierwsza miała pójść *Fraskatanka*, dość duży utwór, bezspornie trudny (trzy akty, każdy zakończony septetem wokalnym). Bogusławski przygotowywał ją długo, starannie, i dopiero w pierwszej dekadzie lipca zdecydował się ją zaanonsować.

Anonsowanie było zwyczajem stosowanym wówczas przez wszystkie teatry, a polegało na tym, że po przedstawieniu jeden z aktorów, zwykle pierwszy amant, wychodził przed kurtynę, w grzecznych słowach dziękował publiczności za oklaski (lub też przepraszał ją za jakieś niedociągnięcia), po czym zapowiadał, jaką sztukę teatr zamierza odegrać następnym razem. Jeśli chodziło o wznowienie, publiczność zatwierdzała propozycję oklaskami albo też domagała się jakiejś innej sztuki. W takim

⁴⁸ DTN, s. 31—32.

⁴⁹ F. Pohorecki, *O początkach sceny polskiej w Poznaniu*. „Kronika Miasta Poznania”, t. 9 (1931), s. 56.

⁵⁰ TDM, t. 1, s. 390. Warszawski afisz *Cyrulika sewilskiego*, „w której to komedii pan Bogusławski będzie miał honor grać rolę hrabi Almawiwy”, 12 III 1782. Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. 94 588. Reprodukacja w zbiorze: *Wojciech Bogusławski*. Warszawa 1954, ilustr. 24.

wypadku aktor na nowo uzgadniał z nią ostateczną decyzję i życzył jej dobrej nocy.

Tego wieczoru Bogusławski zapowiedział jednak premierę, a mianowicie premierę *Fraskatanki*. Ledwie wymówił te słowa, na widowni odpowiedział mu głośny śmiech. Rozbawieni widzowie roznieśli zapowiedź Bogusławskiego po całym mieście. Król wystraszył się nie na żarty i nie dowierzając już Moszyńskiemu wysłał do teatru Woynę jako eksperta od spraw muzycznych.

Woyna przybył do teatru na ostatnią próbę, która odbywała się rano, w dzień premiery, a zatem 12 VII 1782. Siedział, słuchał, wyroku żadnego nie wydał i odjechał. Tak to w każdym razie przedstawił Bogusławski ⁵¹.

Do samego wieczora w teatrze obawiano się, że król każe zawiesić premierę, co jednak nie nastąpiło. W stosownej porze kareta królewska zajęła na dziedziniec. Bogusławski odetchnął i wyszedł na scenę.

Grał tego wieczoru Fabrycego, postać jeszcze bardziej farsową aniżeli żołnierz samochwał w operze Sacchiniego. Fabrycy to mianowicie stary skąpiec, zarazem opiekun i zalotnik Wiolanty, młodzianki z Frascati. Usiłuje on ukryć przed światem swoją wychowankę, a gdy mu się to nie udaje, usiłuje ukryć fakt, że jest opiekunem dziewczyny. Dzięki temu dwóch młodych ludzi, zakochanych w Wiolancie po uszy, zwierza mu się ze swoich uczuć. Fabrycy, rad z tego, że z wiarygodnych źródeł dowiaduje się o sprawkach Wiolanty, jednocześnie znosi męki zazdrości wysłuchując przechwałek obu młodzieńców, ich relacji z odniesionych zwycięstw i dalszych planów. Od aktora wymaga ta rola bardzo wyrazistej, a zarazem bardzo ruchliwej mimiki, gdyż zabawna staje się dopiero wtedy, kiedy twarz Fabrycego zaczyna wyrażać zdumienie, strach i gniew na przemiany z układną grzecznością, jaką udaje on wobec swoich rozmówców. W owych czasach szybkie, a w wykonaniu dobrego aktora wręcz błyskawiczne zmiany nastroju zaznaczano w ten sposób, że do swoich partnerów Fabrycy zwracał się *en trois quarts*, a swoje właściwe uczucia ujawniał „na stronie”, zwracając się wprost do widowni, jak np. w scenie spotkania z Kawalierym. „Ach, mój najmilszy Fabrycy — woła w tej scenie Kawaliery — ty będziesz przewodnikiem moim. Wiedźże o tym, że w niej na zabój się kocham”.

FABRYCY

Na stronie: Zjedźże kroć diabłów.

Do Kawalierego: Ale ta dziewczyna, jak poznać mogłem, jest niewinna i wcale nie lubi miłostków.

⁵¹ DTN, s. 33. Data premiery: TDM, t. 1, s. 391 (u Bogusławskiego zapewne mylna: 13 VII 82).

„Niewinna, mówisz?” — cieszy się Kawaliery — „Ach, tym bardziej miłość moja roznieca się ku niej”.

FABRYCY

Na stronie: O, męczarnio piekielna!

Do Kawalierego: Już tedy waćpan rozmawiałeś z nią kiedy?

„Och, nigdy jeszcze — martwi się Kawaliery — i tobie chcę to polecić, mój przyjacielu”.

FABRYCY

Na stronie: Walnie się dowiaduję wszystkiego.

Do Kawalierego: Ale, mój panie, ta dziewczyna ma opiekuna wielkiego brutala, [to] zły, zazdrosny hałaburda, który ścina i pali.

„Mniejsza o niego — woła Kawaliery — jeżeli ten truteń słowo mi piśnie, w łeb mu wypalę”.

FABRYCY

Na stronie: Śliczny traktament!

Do Kawalierego: Ale ten opiekun jest zacny człowiek, rozumny i...

„Wnet go wystrychniemy na dudka” — kończy Kawaliery⁵².

Podobnie ma się sprawa z pasterzem Nardonem, który już w pierwszej rozmowie oświadcza: „Gdyby jej opiekun chciał jaką niepomyslną wyrządzić mi sztukę, mój Fabrycy, tą pałką na śmierć go utłukę!” Fabrycy odpowiada na to słynną niegdyś arią, która w oryginale zaczyna się od słów „*Obligato dell'avisò, col tutore io parlerò*”. Była to popisowa aria Brocchiego⁵³. W przekładzie Bogusławskiego brzmiała następująco:

Wdzięchen jestem za przestrożę,
Wnet mu powiem o tobie.
I by jeszcze nie był w grobie,
Ja w to potrafić mogę...
Lecz gdy czasem rozgniewany
Zechce o swym zbójcy wiedzieć,
Ach, Nardonie mój kochany,
Cóż mu wtenczas mam powiedzieć?
Ma sto szabel szlufowanych,

⁵² *Fraskatanka, czyli Dziewczyna zalotna*. Opera we trzech aktach z muzyką sławnego pana Jana Paisiello z włoskiego [Filipa Livignì] przełożona [przez Wojciecha Bogusławskiego] i na teatrze warszawskim przez Aktorów Narodowych JKM reprezentowana. Warszawa 1782, s. 11—12. Druk ten ukazał się latem, zob. *Nouveautés sous la presse*. „Avis et Annonces Divers” 1782, nr 6 (sierpień).

⁵³ Śpiewał on tę arię również na koncertach, np. 27 IV 1781, TDM, t. 1, s. 205—206 (tu incipit zniekształcony: „*Bel avisò*”).

Sto muszkietów ładowanych,
 Gotów wszystkich zgładzić z świata,
 W pień wycina, w sztuki płała,
 Dzieła jego tak wspaniałe,
 Że się dziwi miasto całe.
 Jaką śmiercią chcesz umierać?
 Powiedz mi! Masz czas wybierać⁵⁴.

Tak mniej więcej rzecz toczy się przez trzy akty, w których Fabrycy próbuje udawać obojętność, w rzeczywistości trawiony zazdrością, to zamyka Wiolantę w domu, to wtrąca ją do samotnej wieży (skąd naturalnie wykrada ją Nardon), aż do pomyślnego zakończenia, tzn. do zaręczyn Wiolanty z Nardonom.

Aktorzy polscy dobrnęli do tego końca szczęśliwie. Kwintety, sektety i septety odśpiewano — jak twierdzi Bogusławski — „bez pomyłki”, to też kronikarz zapisał z dumą: „pierwszy przykład wystawienia w polskim języku opery z wielkimi ariami i finałami”. W ciągu dwóch lat *Fraskatanka* osiągnęła w Teatrze Narodowym liczbę 34 przedstawień (co świadczy o zupełnie wyjątkowym powodzeniu). Po dwóch latach Paisiello trafił na jedno z nich i podobno „zalał się łzami wdzięczności słysząc rzęsiście oklaski dawane na prawie wszystkie śpiewy”⁵⁵.

Bellerowej nie było na warszawskiej premierze, więc Wiolantę śpiewała najprawdopodobniej Anna Kossowska, siostrzenica Gronowiczowej, niezła śpiewaczka (debiutowała latem 1781)⁵⁶. Drugą partię, Stelli, narzeczonej Kawalierogo — Desznerówna⁵⁷. Nardona — zapewne Bagnicki, Kawalierogo — drugi tenor Teatru Narodowego, Franciszek Nowicki. Bogusławski, jak widzieliśmy, miał partię *buffo caricato*, tj. Fabrycego.

Kostiumy były tym razem utrzymane w miękkich tonach pastelowych. Wiolanta miała kubraczek i spódniczkę z różowej tafty, Nardon liliowy frak z różową kamizelką i różową wstążką na białym kapeluszu, Stella — kontusik *couleur de puce*, tzn. brązowawy. Na tym tle jeszcze mocniej odcinał się ciemnozielony frak Fabrycego, bramowany szeroką złotą tresa (na głowie Bogusławski nosił w tej roli czarny filcowy kapelusz „*auf englische Arth gemacht*”)⁵⁸.

⁵⁴ *Fraskatanka*, czyli *Dziewczyna zalotna*, s. 23.

⁵⁵ DTN, s. 33—34. — TDM, t. 1, s. 391. — „Kurier Warszawski”, 1824, nr 157, s. 318.

⁵⁶ Jako Zerbina w operze *Sługa pani* (13 VI 1781). TDM, t. 1, s. 209, 211; zob. też o niej na s. 218. — DTN, s. 307. — Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 7 (1823), s. 238. — Pawłowiczowa, *Teoria i krytyka*, s. 215—216.

⁵⁷ DTN, s. 307.

⁵⁸ *General Inventarium* [...], k. 4: *Kleider von der italienischen Oper „La Frascatana”* (poz. 20—23); k. 17: *Kleider von der italienischen Oper „La Frascatana”* (poz. 20—23). Kostiumy przypuszczalnie uszyte dla Włochów. Nie ma tu nazwisk

Fabrycy, jak słusznie zauważył Bogusławski, jest duszą tej opery. „Bez niej reszta same nudy wystawia”. Stąd też za jedno z największych zwycięstw swego życia uważał fakt, że w roli Fabrycego spodobał się parterowi. Po Brocchim!

Zachęcony powodzeniem wystawił wkrótce dwie pozostałe opery z nowej serii — *Szkolę zazdrosnych* Salieriego i *Włoszkę w Londynie* Cimarosy. W obu sam przełożył libretta i w obu, oczywiście, wziął partie *buffo caricato*.

W *Szkole zazdrosnych* był nieco postarzałym kupcem, Błażem, i znowu zabawiał parter swoimi grymasami przyjmując u siebie Hrabiego, który zaleca się do żony Błażeja, Ernestyny⁵⁹.

Błażej ma nieprzyjemną sprawę w sądzie o sfałszowanie miar i wag. Hrabia należy do kompletu sędziowskiego, toteż Błażej usiłuje poskromić swą zazdrość i śpiewa:

Do Hrabiego: Racz się, panie, tu zabawić.

Na stronie: Jak by go tu stąd wyprawić?

Do Hrabiego: Droga mi jest łaska taka.

Na stronie: Ach, gdyby mu dać kułaka!⁶⁰

Szczególnie efektowny w tej operze był finał I aktu, rozgrywający się w domu wariatów. Ernestyna, która wymyka się z domu, oburzona podejrzliwością Błażeja, udaje się do szpitala z ciekawości, namówiona przez Hrabiego. „Idźmy najprzód do którego ogrodu — radzi Hrabia — a potem, jeżeli ci się podoba, pojedziemy do domu wariatów; tam się naśmiejemy do woli i obaczemy wielu szaleńców, którym zbyt uczciwa zazdrość mózg pomieszała”. Błażej i Hrabina (bardzo zazdrosna o męża) udają się w ślad za nimi, lecz potajemnie, Hrabina w przebraniu Cyganki, Błażej „ubrany jak wariat”. Następują frapujące sceny, w których rozbrzmiewają dwa chóry, wariatów i wariatek, różne ansamble zdradza-

aktorów ani nawet postaci. Łatwo jednak zidentyfikować kostiumy kochanków (najelegantsze) i postaci charakterystycznych (wedle koloru i kroju).

⁵⁹ Partię Ernestyny śpiewała Desznerówna. DTN, s. 307. Identyfikacja roli Bogusławskiego wedle wydziału ról (*emploi*). Wiadomo, że wziął partie *buffo*, a więc w tej operze — Błażeja. Potwierdza to afisz z 19 VII 1806 (Archiwum Miasta St. Warszawy i Województwa Warszawskiego, Afisze teatru Bogusławskiego, k. 69). Warto zaznaczyć, że we wszystkich operach komicznych, jakie wtedy tłumaczył, śpiewał partie *basso buffo*. Potwierdza to m. in. J. Elsner (*Sumariusz moich utworów muzycznych*. Opracowała A. Nowak-Romanowicz. Kraków 1957, s. 98—99).

⁶⁰ *Szkoła zazdrosnych*. Opera we dwóch aktach z muzyką sławnego p. Antoniego Salieri, z włoskiego języka [Catterino Mazzola] przez autora *Fraskatanki*, [Wojciecha Bogusławskiego], przetłumaczona i przez Aktorów JKMci Narodowych na teatrze publicznym reprezentowana. Warszawa 1782, s. 38.

jących i zdradzanych, wszystko to w atmosferze kompletnego zamieszania, gdyż Błażej najpierw udaje „statuę murzyna”, potem znienacka wtrąca się do rozmowy napełniając przerażeniem Hrabiego i Ernestynę, a ponieważ jest ubrany jak wariat, wyprowadza także z równowagi dyrektora zakładu, nie mogącego pojąć, skąd się ten pacjent wziął.

We *Włoszce w Londynie* Bogusławski także grał kupca włoskiego. Jest to Don Polidor Karabuczyni, „neapolitańczyk wojażujący”⁶¹. W Londynie zaleca on się do Liwii, pięknej Włoszki, która przybyła tu w poszukiwaniu swojego kochanka, angielskiego lorda Arespingh. Polidor jest jednym z trzech zalotników Liwii, bo oprócz Anglika i Włocha kandyduje również do jej ręki Holender, flegmatyczny kupiec Sumers. Neapolitańczyk ma z nich najmniej szczęścia. Figlarna oberżystka z łatwością wmawia mu, że Liwia kocha się w nim „pasjami” i często przebywa w jego towarzystwie, o czym on sam nie wie, gdyż Liwia dzięki pewnemu kamyczkowi potrafi być niewidzialna. Oberżystka widzi ją, bo też ma taki kamyczek. Polidor wierzy jej we wszystko i miota się po scenie, stosownie do jej wskazówek, to w jednym, to w drugim kącie rozmawiając z niewidzialną kochanką. Wówczas oberżystka oświadcza, że czarodziejski kamyk, który nazywa się „elitropia”, znajduje się w jej ogrodzie. Polidor wyszukuje sobie taką elitropię, a przekonany, że dzięki niej stał się niewidzialny, wywołuje ogólną wesołość⁶².

Włoszka w Londynie weszła na scenę na schyłku lata. Dzięki temu na sejm, który obradował w Warszawie od 30 IX do 9 XI 1782, Teatr Narodowy miał już w repertuarze trzy nowe opery⁶³.

Wszystkie trzy wystawiał też na przemiany w okresie obrad sejmowych, budząc nieklamany zachwyt posłów przybyłych z prowincji⁶⁴. Część z nich musiała już widzieć te opery z okazji poprzedniego sejmu, w r. 1780, w wykonaniu Włochów. Ale z pewnością nie była to groźna okoliczność. Poziom wokalny, nieporównanie słabszy niż u Włochów, na pewno nie wadził tej publiczności, natomiast cieszył ją fakt, że tak zajmujące dzieła są mówione i śpiewane po polsku, dzięki czemu można wreszcie zrozumieć, o co w nich chodzi. Fakt, że wszystkie trzy rozgrywały się „w cudzych krajach”, dodawał im smaku. Była w tym pewna

⁶¹ Identyfikacja roli jak w przypisie 59.

⁶² *Włoszka w Londynie*. Opera we dwóch aktach z muzyką J. Pana Dominika Cymarosa [!] z włoskiego [niewiadomego autora] przetłumaczona [przez Wojciecha Bogusławskiego] i przez Aktorów Narodowych JKMci na teatrze publicznym reprezentowana. Warszawa 1783.

⁶³ DTN, s. 34. — TDM, t. 1, s. 391. Dokładne daty tych premier niewiadome. Wyśledzone dotychczas przedstawienia obu oper w latach 1782—1783: TDM, t. 2, s. 253, 299.

⁶⁴ DTN, s. 34.

egzotyka. Bogusławski potrafił zresztą mieszać do tej egzotyki całkiem swojskie akcenty, jeśli mu się tak podobało. Jako Polidor potrafił np. odśpiewać „piosneczkę neapolitańską” dziwnie znajomej treści:

Już od dwóch godzin czekam cię w oborze,
Pozwól oglądać, Basiu, twe oczęta.
Pójdź tu, nie bój się, tatuś w polu orze,
Matusia w lasek pognała jagnięta.

Pognała jagnięta,
Da, da, da, da, da, da ⁶⁵.

Dekoracje i kostiumy, o które zawsze dbał, robiły swoje. Nie wiemy niestety, czyjego pędzla były dekoracje. Wiemy jednak, że były specjalnie sporządzone do tych oper, o czym świadczą inwentarze teatralne. Znajdujemy tam np. dekoracje domu wariatów, złożone z prospektu, tzw. przecięcia i dziesięciu kulis, niewątpliwie sprawione w r. 1780 dla Włochów, do *Szkoły zazdrosnych* ⁶⁶. We *Fraskatance* z pewnością stosowano zmiany otwarte, co znaczy, że dekoracje w mgnieniu oka w sposób niedostrzegalny dla widowni zmieniały swój wygląd. A to zawsze sprawiało znaczne wrażenie na widzach, nie nawykłych do takich efektów ⁶⁷. Kostiumy potrafimy odtworzyć niemal w komplecie i dzięki temu możemy stwierdzić, że były wręcz kapitalnie komponowane pod względem kolorystycznym, najpiękniejsze chyba w *Szkole zazdrosnych*. Hrabina miała w tej operze biały kontusik garnirowany żółtą taftą. Hrabia — biały frak bramowany złotem. Ernestyna — popielaty gorsecik, krótkie niebieskie rękawki i popielatą spódnicę z czarnym szlaczkiem. Jej służąca, Karolinka — brunatny gorsecik garnirowany czarnym futerkiem. Na tym tle jeden tylko Błażej, Bogusławski, odcinał się od reszty jaskrawym ubraniem w granatowe, żółte i zielone pasy. Kostium, jak widać, zawsze w jakiś sposób wyróżniał postać *buffo caricato* ⁶⁸.

We wszystkich włoskich operach komicznych postać ta, jak się traf-

⁶⁵ *Włoszka w Londynie*, s. 58.

⁶⁶ *Register derer Decuration, welche in dem [...] Nacionahl-Theater befindlich sind*. AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, sygn. A 193, poz. 13. Jest to spis z r. 1797. Następne również wymieniają tę dekorację. Zob. Z. R a s z e w s k i, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*. W zbiorze: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych* (w druku — wydawnictwo Ossolineum; tu tytuły i sygnatury pozostałych spisów).

⁶⁷ Opis tego manewru: Z. R a s z e w s k i, *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*. Wrocław 1955, s. 15 oraz ilustracja przed s. 33.

⁶⁸ *General Inventarium [...] k. 5: Zur Opera „La Scuola de'gelosi”* (poz. 30—31); k. 18: *Von der Opera „La Scuola de'gelosi”* (poz. 28—30). Kostiumy przypuszczalnie uszyte dla Włochów. Nb. *Włoszkę w Londynie* wystawili Włosi już po bankructwie Bizestiego i chyba dlatego kostiumów do tej opery nie znajdujemy w jego inwentarzu. Por. przypis 58.

nie wyraził Bogusławski, bywała duszą całego widowiska. U nas duszą widowiska bywał w takich wypadkach Bogusławski, który w sztuce *buffo caricato* niewątpliwie czynił szybkie postępy⁶⁹.

Nie tylko jako tłumacz i reżyser, lecz także jako aktor przyczynił się zatem do powodzenia nowych oper, a powodzenie to było tak duże, że wiosną 1782 zrzeszenie mogło już spłacić długi zaciągnięte latem poprzedniego roku. Pensje aktorów polskich — twierdzi Bogusławski — zostały potrojone⁷⁰. Autorytet Bogusławskiego wzrósł. Jednocześnie, naturalną kolejną rzeczą, wzrosły wewnętrzne napięcia nurtujące zespół polski.

Role *buffo caricato*, a raczej powodzenie tych ról, szczególnie zaś powodzenie podczas sejmku r. 1782, wysunęły Bogusławskiego na czoło całego zespołu, a więc naruszyły wewnętrzną hierarchię, w której naczelne miejsce, z trudem wywalczone, zajmował Karol Boromeusz Świerżawski. Był to najstarszy członek zrzeszenia. W roku 1782 miał 47 lat. W Teatrze Narodowym pracował od samego początku i od początku cieszył się sławą świetnego aktora, wręcz niezastąpionego w obu najważniejszych wydziałach ról, jakie wtedy rozróżniano w komedii, a zatem w rolach waleatów i ojców komicznych. Dzięki tym rolom został uznany za najlepszego aktora polskiego i cieszył się tą sławą dopóty, dopóki repertuar polski składał się z samych komedii. Sytuacja zmieniła się, gdy w repertuarze pojawiły się pierwsze namiastki tragedii, tzn. dramy, czy choćby ów słynny *Pigmalion* Rousseau. Repertuar tragiczny zawsze stawiano ponad komediowym, w tym repertuarze pierwsze miejsce przyznawano amantom, a w rolach amantów tragicznych pierwsze miejsce przyznano Owsińskiemu. Owsiński uciekł jednak do Lwowa w roku 1780. W 1781 pociągnął za nim Bogusławski, który próbował podtrzymać jego repertuar. Teatr Narodowy znów grał same komedie, a Świerżawski zajął swe dawne stanowisko wewnątrz zespołu. Powrót Bogusławskiego powitał najprawdopodobniej pełen najgorszych przeczuć.

Miał za sobą, jak wiemy, burzliwą młodość, o której starał się nie pamiętać znalazłszy w Warszawie spokojny azyl. W Warszawie nikt się specjalnie nie interesował jego przeszłością i pewno tu nawet niewiele o niej wiedziano, póki w teatrze, najzupełniej niespodziewanie, nie pojawił się młody rejentowicz poznański. Ten wiedział o byłym woźnym wszystko lub prawie wszystko. A więc wiedział, że Świerżawski niesłusznie podaje się za szlachcica, gdyż w rzeczywistości jest synem poznańskiego kowala. Wiedział również, dlaczego ma u lewej ręki dwa palce sztywne,

⁶⁹ Nawet Elsner (*op. cit.*, s. 99) stwierdził, że „przy miernym śpiewie jako komik w rodzaju włoskim *buffo caricato* szczególnie się odznaczał”, a napisał to na starość, gdy był już do Bogusławskiego źle usposobiony.

⁷⁰ DTN, s. 34.

„zawsze styrczące”, że je sobie złamał uciekając z poznańskiego ratusza. Wiedział nawet, za co Świerzawski był więziony⁷¹.

Ponad wszelką wątpliwość od samego początku traktował starszego i już sławnego kolegę jako obwiesia, a co gorsza, jako prostaka, który „nie umiejąc obcych języków” nie znał prawideł sztuki — „nieprzyjaciół czytania i nauk” — na scenie grywał wyłącznie „kopię samego siebie” i nie był w stanie wydrzeć Naturze jej utajonych sekretów przy pomocy „twórczego geniuszu”.

Sam Bogusławski nie grał waletów ani ojców komicznych w komediach. Na progu swej kariery aktorskiej zaprzyjaźnił się jednak z drugim waletem, Hempińskim, na którego zaczął wywierać znaczny wpływ. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa dzielił się również z przyjacielem własną wiedzą teoretyczną, a więc przekonywał go, że aktor nie powinien odgrywać samego siebie, że do tego stopnia powinien zapanować nad swoją mimiką, swoim gestem i swoimi słowami, by móc je ściśle podporządkować odgrywanej roli, a znowuż rolę budować wedle z góry przyjętego planu, nie w sposób żywiołowy. Hempiński — jak twierdzi Bogusławski — stosował się do tych zasad i wkrótce zwrócił na siebie uwagę swą „znajomością sceniczną sztuki”.

Świerzawski już wtedy poczuł się zagrożony, zwłaszcza od chwili, w której zaczęto wystawiać nowe komedie, wymagające od aktora coraz to większej inteligencji i precyzji. W tych komediach występowało nie raz dwóch waletów, co narażało Świerzawskiego na niebezpieczne porównania z Hempińskim. Wreszcie w r. 1780 w *Cyruliku sewilskim* Beaumarchais’go doszło do artystycznego pojedynku obu komików. Świerzawski — zdaniem Bogusławskiego — wyszedł z tego pojedynku pobity na głowę. Grał Bartola, „w hiszpańskim ubiorze niekształtny, a nawet i niezgrabny”, z techniką „ustawicznych zmian głosu wcale nie obeznany”, pozbawiony jakiegokolwiek przygotowania teoretycznego, a więc „gry swojej systematycznie utworzyć nie umiejący”, zaplątał się wreszcie w dialogu, w którym trzeba było rzucać krótkie repliki raz do jednego, raz do drugiego partnera, raz znów — zmienionym głosem — do publiczności, „na stronie”. To, co miał powiedzieć do Rozyny, powiedział do Bazylego, a to, co należało wyrzec „na stronie”, wyjawiał Figarowi, wywołując kompletne zamieszanie wśród partnerów. Sam król przypatrywał się temu turniejowi i wraz z innymi oklaskiwał Hempińskiego, który „zwinny, żywy, każdym doskonale wyrzeczonym słowem, każdym stosownym poruszeniem ciała, każdym wyrazem twarzy zadziwiający”, całkowicie pannał nad swoją rolą i przez cały czas „twórczej geniuszu dowodził przytomności”.

⁷¹ Z. Grot, *Karola Świerzawskiego lata przedsceniczne*. „Pamiętnik Teatralny”, 1954, z. 3/4. — DTN, s. 286—287.

Bogusławski twierdzi, że od tej chwili Hempińskiemu zaczęto przyznawać pierwszeństwo w dziedzinie „wyższej komiki”⁷².

Przypuśćmy teraz, że Bogusławski, na pewno stronnicy w tym wypadku, cokolwiek przesadził, i że aż tak źle ze Świerzawskim nie było. Weźmy i to pod uwagę, że „wyższa komika” była ceniona przez znawców, podczas gdy parter nadal bawił się „niższą”, w której Świerzawski był ciągle niezastąpiony.

I tak pewny pozostaje fakt, że już około r. 1780 musiał poczuć się zagrożony, a poczynając od jesieni 1782 z najwyższym niepokojem śledził sukcesy Bogusławskiego.

Tu już nie chodziło o wyższą komikę. Role Fabrycego, Błażeja i Don Polidora Karabuczyni należały bezspornie do niższej komiki, a Świerzawski nawet marzyć nie mógł o wykonaniu tych ról. Po pierwsze dlatego, że tyle wymagały nieosiągalnej dla niego zwinności (Don Polidor), swobody — w cudzoziemskim stroju! — nieustannych zmian intonacji i wyrazu twarzy (Błażej, a szczególnie Fabrycy). Po drugie dlatego, że były to role operowe, dla dobrego śpiewaka, Świerzawski zaś w ogóle nie umiał śpiewać i był niemuzyczny. A więc tu już nie było żartów. Bogusławski, pierwszy z całego zespołu, wdarł się na teren niższej komiki, dotychczas wszechwładnie okupowany przez Świerzawskiego, a ściślej mówiąc, odkrył nowy rejon niższej komiki, dla Świerzawskiego absolutnie niedostępny.

Zaraz po powrocie ze Lwowa wziął na powrót role pierwszych amantów, które pod jego nieobecność grywał Andrzej Mierzyński. Nie zadowolili się jednak rolami komediowymi i wkrótce wznowił dramy, a także — jak się zdaje — *Pigmaliona* Rousseau, którego po jego wyjeździe nikt nie śmiał grać⁷³. W każdym razie po raz drugi w życiu wziął role tragiczne po Owsieńskim. W lecie dorzucił do tego repertuaru nowe partie *buffo caricato*, jakby na dowód, że dla dobrego aktora, świadomego wszystkich prawideł sztuki, w ogóle nie ma rejonów niedostępnych.

Tego było za wiele. Świerzawski wpadł w gniew, a zaślepiiony gniewem — zaczął działać wbrew rozsądkowi. Jeszcze podczas sejmku zażądał od zrzeszenia benefisu, jak nazywano przedstawienie, z którego cały dochód szedł do kieszeni aktora wyróżnionego w ten sposób. Było to niecodzienne żądanie, gdyż podczas sejmku teatr miał najwyższe dochody, tak bardzo wówczas potrzebne całemu zespołowi. Inny aktor nie śmiałby pewno wysunąć takiego żądania. Świerzawskiemu to uszło ze względu na jego zasługi. Rzecz została zaanonsowana budząc niemałe zdziwienie na

⁷² DTN, s. 289—295, 333—334.

⁷³ Pełnego repertuaru z 1782 nie mamy. Wiemy jednak, że po powrocie Bogusławskiego *Pigmalion* był wznowiony. Wynika to z faktów omówionych dalej.

widowni, gdyż benefisant — stosownie do zwyczaju — sam wybrał sobie rolę, lecz całkiem inną, niż można się było spodziewać. Miał, jak się okazało, wystąpić w roli Pigmaliona, by dowieść, że jest aktorem uniwersalnym. Na afiszu swój występ poprzedził oświadczeniem:

Świerzawski, pierwszy aktor polski, pragnie okazać publiczności, iż kiedy angielski aktor Garrick potrafił razem w komicznej i tragicznej grze zjednać sobie sławę, tedy i Polak może w obudwóch rodzajach zasłużyć sobie na względy publiczności⁷⁴.

Przedstawienie to odbyło się 4 X 1782, a Bogusławskiemu sprawiło taką przyjemność, że opisał je później z najdrobniejszymi szczegółami, poczynając od chwili, w której Świerzawski ukazał się licznie zebranej publiczności w greckim stroju, „z wąsami (których nigdy ogolić nie chciał) przypomadowanymi i upudrowanymi”. Nie śmieszył jednak zbyt, gdyż „obwinięty długim płaszczem, który całą niemal postać jego, a osobliwie niezbyt proste nogi okrywał, dosyć znośną przedstawił osobę”.

Siedząc z początku oparty o stolik, spokojnie i bez wszelkiego poruszenia wymówionymi pierwszymi słowami zadziwił wszystkich i nieplonnego oczekiwania wzbudził nadzieję. Jeszcze i drugie kilka wierszy dosyć mu się dobrze udały. A że każdą strofę tej sceny przeplata muzyka, już w tej przerwie odzywały się po parterze pierwsze z ust przyjaciół jego pochwały. W dalszym, mocniejszym wyrazów wysłowieniu zjawiał się na twarzy Pigmaliona nieco krotofilny grymas, który sprawił w publiczności niejaki uśmiech, ale kiedy porywając się od stolika krzyknął z gniewem „Idźcie, narzędzia niesprawne, niech się więcej ma sława wami nie umarza!”, a gdy olbrzymim zamachem wyrzucił aż za kulisy dłuto i młotek snycerski, powstał w parterze głośny śmiech, który tak pomieszał nowego Garricka przytomność, że już od tej chwili trudno mu było powrócić do spokojnego roli swojej wykonania.

Scena liryczna Rousseau to, jak się łatwo domyślić, udramatyzowana historia Pigmaliona, króla Cypru, a zarazem mistrzowskiego rzeźbiarza, który stworzył posąg pięknej kobiety, ożywiony za sprawą Afrodyty i nazwany potem przez Pigmaliona Galateą. Przełomowym momentem w tej scenie było ożywienie Galatei.

Świerzawski wedle Bogusławskiego ledwie dotrwał tej chwili. Speszony chichotami parteru, „tak szybko jedno po drugich trzepał wiersze, że go ani sufler złapać, ani orkiestra dogonić nie zdołała”. Nadszedł wreszcie moment, w którym posąg, jak mu się zdawało, powinien był zejść z piedestału. Ponieważ jednak posąg („którym Nowicka, także komiczna aktorka, była”) nie ruszał się, porwał go wpół i postawił na środku sceny. Kiedy wreszcie u stóp Nowickiej wyrzekł ostatnie słowa, „a sufler nie pośpieszył zadzwonić, »spuszczaj korytnę!« — zawołał z gniewem na machinistę i na tym swój tragiczny zawód zakończył”⁷⁵.

⁷⁴ TDM, t. 1, s. 244. — DTN, s. 295—297.

⁷⁵ DTN, s. 296—297.

Bogusławski niewątpliwie przyglądał się temu z zainteresowaniem, po czym sam wyszedł na scenę, gdyż po przerwie grano jeszcze tego wieczoru *Fraskatankę* z Bogusławskim jako Fabrycym.

Gdy skończył się sejm, Bogusławski także poprosił o benefis. Miał do tego wszelkie prawa. Dzięki jego pracy Teatr Narodowy odzyskał powodzenie u publiczności. Nic dziwnego, że zrzeszenie uchwaliło benefis Bogusławskiego („jako założyciela polskiej opery” — zaznaczył kronikarz). Przedstawienie to odbyło się 14 XI 1782, w niecałe sześć tygodni po niefortunnym popisie Świerzawskiego. Bogusławski, jak każdy benefisant, sam sobie ułożył program, wybierając te same sztuki, które były grane 4 X, tzn. *Pigmaliona* i *Fraskatankę*. W obu objął główne role. Do przerwy miał być Pigmalionem, a po przerwie Fabrycym. Co znaczy, że postanowił swojego rywala dobić ⁷⁶.

Żadnych relacji z tego przedstawienia nie mamy, więc nie wiemy, jak mu poszło w *Pigmalionie*. Czy poczynił postępy jako tragiczny poprzedniego roku? Nigdy nie zdołał prześcignąć Owsieńskiego w tej roli, to pewne, ale to także pewne, że mógł ją grać nie narażając się na wstyd. Już to samo było nie lada osiągnięciem, większym jeszcze, gdy się miało w zanadru udaną rolę Fabrycego. *Pigmalion* i *Fabrycy* jednego wieczoru! Takiej skali nie miał wtedy żaden aktor w Teatrze Narodowym, toteż Bogusławski słusznie mógł się poczuć niezastąpionym członkiem zespołu.

Pognębiwszy Świerzawskiego, wziął się ze zdwojoną energią do drugiej serii oper włoskich. Nowości włoskie z r. 1780 już był wtedy wyczerpał, wobec czego zwrócił uwagę na opery wystawiane przez Włochów jeszcze w latach 1765—1766. Z tych wybrał dwie: *Czekinę* Picciniego i *Wieśniaczkę u dworu* Sacchiniego. Pierwsza z nich miała libretto ułożone wedle Goldoniego. Druga — wedle Gozziego. Obie przełożył, obsadził i wyreżyserował, w obu wziął partie *buffo caricato*.

Czekinę wystawił jeszcze w 1782 roku ⁷⁷. Jest to niezbyt skomplikowany utwór. Hrabia zakochuje się tutaj — ku wielkiej irytacji swojej ciotki — w jej ogrodniczce, Czekinie. Wynikają z tego różne nieprzyjemności dla obu stron, ale pod koniec opery okazuje się, że piękna ogrodniczka w rzeczywistości jest córką pułkownika, barona Wilforta, który musiał w tej okolicy powierzyć swe dziecko wieśniakom i dopiero po latach może się znowu zatroszczyć o jego los. Bogusławski śpiewał w tej operze rolę Derdonnera, kirasjera z regimentu Wilforta ⁷⁸. W oryginale jest to sierżant przemawiający z niemiecka po włosku. Bogusławski kazał mu przemawiać z niemiecka po polsku: „*Mit die trąby, mit gitary, mit*

⁷⁶ TDM, t. 1, s. 391.

⁷⁷ TDM, t. 1, s. 391. Następne przedstawienia *ibidem*, t. 2, s. 212.

⁷⁸ Identyfikacja roli jak w przypisie 59.

tambury, „mit fujary” — śpiewał w swej popisowej arii. Potem przechadzał się po scenie i udawał trąbkę, na przemiany z akompaniamentem: „tu-tu-tu, tu-tu-tu” ⁷⁹.

Pomiędzy *Czekiną* i *Wieśniaczką u dworu* znalazł się *Don Juan*, bezspornie najważniejszy w tej serii, pierwszy w naszym repertuarze przykład opery *semiserio*.

Kompozytorem tego dzieła był Gioachimo Albertini, nadworny kapelmistrz Stanisława Augusta, autentyczny Włoch w odróżnieniu od Gaetana (który zresztą był tylko „dyrektorem”, a więc dyrygentem orkiestry) ⁸⁰. Albertini napisał swą operę do włoskiego libretta, nie udało się jednak stwierdzić, by kiedykolwiek była ona odśpiewana po włosku. Możliwe, że w przekładzie Bogusławskiego była wykonana po raz pierwszy ⁸¹.

Premiera *Don Juana* odbyła się 23 II 1783 ⁸² i stanowiła najtrudniejszy problem, jaki w tych latach musiał rozwiązać Bogusławski-reżyser.

Opera Albertiniego ma nieco inną treść niż późniejsza o kilka lat opera Mozarta, jest wszakże nie mniej zawikłana. Don Juan i tu uwodzi swoje ofiary, zabija Komandora, zaprasza posąg na ucztę, a potem sam składa mu wizytę na cmentarzu. Wydarzenia toczą się w różnych okolicach Hiszpanii. Stąd też do prawidłowego wystawienia tej opery trzeba aż dziewięciu dekoracji: dwie różne ulice, plac, trzy różne pokoje, salę w oberży, nadto wnętrze grobowca i „przepaści piekła” ⁸³.

⁷⁹ *Czekina, albo Cnotliwa panienka*. Opera z włoskiego [Karola Goldoni] tłumaczona [przez Wojciecha Bogusławskiego], we trzech aktach, z muzyką sławnego pana [Mikołaja] Piccini, i przez Aktorów Narodowych JKM na teatrze warszawskim reprezentowana. Warszawa 1733 [recte: 1783], s. 47. — Jacki, *Litteraria*, s. 411. — *La Cecchina*. Muzeum w Łańcucie, rkps RM 212, k. 26. (Wyciąg sporządzony dla włoskiego zespołu występującego w Warszawie w r. 1765; potem, jak świadczą inwentarze, służył Teatrowi Narodowemu.)

⁸⁰ *Słownik muzyków polskich*. T. 1. Kraków 1964, s. 13—14.

⁸¹ Może była lub miała być wystawiona przez Włochów w r. 1780, bo wtedy — między 8 V 1780 (pierwszy występ Włochów) i 14 I 1781 (początek „Journal du Théâtre”) wykonano do niej kostiumy. Zob. *General Inventarium [...]*, k. 6—7: Zur Opera „Don Juan” (poz. 45—51). Kostiumy wpisywano tu w kolejności powstawania, a miejsce, jakie zajmują poz. 45—51, nieomylnie wskazuje rok 1780. Przed nimi znajdujemy kostiumy do opery *Anetta e Lubino*, niewątpliwie wystawionej przez Włochów w 1780 (w tym roku zakupiono partyturę i wydrukowano w Warszawie włoskie libretto; „Journal du Théâtre” rejestruje przedstawienie z 19 II 1781 jako któreś z rzędu). Po pozycjach 45—51 następuje komplet kostiumów do *Medei*, wystawionej 16 IV 1781. TDM, t. 1, s. 197, 199, 203; t. 2, s. 201. — Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów*, s. 50, 152.

⁸² Data premiery: TDM, t. 1, s. 253. Następne przedstawienia: TDM, t. 2, s. 227.

⁸³ *Don Juan, albo Ukaraný libertyn*. Opera we trzech aktach z włoskiego [nieznanego autora] tłumaczona [przez Wojciecha Bogusławskiego], z muzyką JMci Pana Joachima Albertini, kapelmajstra Najjaśniejszego Pana, na teatrze warszawskim reprezentowana. Warszawa 1783.

W akcie I dekoracje zmieniają się pięciokrotnie, co jednak można było rozwiązać przy zastosowaniu zmian otwartych, gdyż wszystkie dekoracje tego aktu niezawodnie składały się z płaskich prospektów i kulis.

W II akcie scena przedstawia ulicę, potem apartament Don Alfonsa, a potem „plac wielki” z mnóstwem „nagrobków, kolosów i statuów”. Po między nagrobkami jest „statua rycerska Komandora na koniu siedzącego, w ubiorze rzymskim, z marmuru białego rżnięta”. Wiemy, że na przedstawieniu rzeczywiście ustawiany był „koń wielki z napisem”, a na koniu siedział aktor ubrany w kostium z białego płótna⁸⁴.

Zaraz po tej scenie dekoracja znów się zmienia „i okazuje salę oberży, w środku której stoi stół nakryty i zastawiony wspaniale”. Tu trzeba już było spuścić kurtynę roboczą, *rideau de manoeuvre*, żeby zastawić stół. Po tej scenie kurtyna musiała spaść jeszcze raz, żeby w następnej odsłonić „wewnętrzną część grobu Komandora” (w głębi tego grobu widnieje „loch ciemny”, a pośrodku „stół z wazą”). Trzeba się było zatem zdecydować na dwie pauzy w obrębie jednego aktu, czego ówczesna publiczność nie lubiła. Bogusławski nie znalazł jednak na to żadnej rady. Dopiero po premierze, „aby prześwieatne *publicum* nie nudziło sobie odmianą dekoracji”, zapowiedział, że podczas pauz „grane będą dwa tańce nowo skomponowane przez sławnego kompozytora”, tzn. Albertiniego. Ulepszenie to zastosowano na trzecim przedstawieniu, 19 III 1783. Wiedocześnie na premierze publiczność narzekała na pauzy⁸⁵.

Poza tym problemem, którego lepiej nie udało się rozwiązać, Bogusławski radził sobie widać całkiem dobrze, gdyż *Don Juan* zyskał wkrótce znaczne powodzenie. W dużym stopniu należy to przypisać barwnej treści libretta i atrakcyjnej inscenizacji. W introdukcji publiczność niezawodnie ujrzała „nawalną burzę”, a w finale III aktu różne etapy kary, jaka spotyka Don Juana. Pod koniec opery przybywa on, jak się rzekło, do grobowca Komandora i częstuje się zastawioną tu ucztą, na którą składają się „węże, padalce i żmije”. Statua zrywa wtedy z dotychczasową uprzejmością i powala Don Juana na ziemię.

Wtem teatr się otwiera, statua niknie, płomień z lochu wybucha, teatr się odmienia i okazuje straszne przepaści piekła.

Dekoracja przedstawiająca piekło musiała być imponująca, skoro składała się z ośmiu dużych i sześciu małych kulis, pięciu sofitów, czyli

⁸⁴ *General Inventarium* [...], k. 7, poz. 48: „Zur Statue des Comandeurs ist an noch verfertigt worden Veste und Hosen von weisser Leinwand mit eben solcher Garnirung”. — *Register derer Decuration* [...], poz. 49: „ein grosses Pferd zum »Don Juan«”. Cytat w tekście wedle ostatniego, polskiego spisu dekoracji. Zob. przypis 66.

⁸⁵ TDM, t. 1, s. 255.

paludamentów, przecięcia i transparentu (tj. przejrzystej dekoracji podświetlonej od tyłu)⁸⁶.

W piekle dopełnia się los rozpustnika.

Mnóstwo diabłów i furii wypadając z pieczar piekielnych porywają Don Juana, rozdzierają suknie, wyrrywają włosy jego, łańcuchami go szarpią, o skały tłuką głowę jego i najsrozsze zadają mu męki.

Rozlega się chór diabłów i jędz piekielnych, a jakby tego było jeszcze mało, cztery furie „porywają Don Juana i wrzucają go w loch, skąd siarczyste wybuchają płomienie”. Dopiero wtedy „zasłona upada”⁸⁷.

W ten sposób, w blasku siarczystych płomieni, weszła na naszą scenę pierwsza opera *semiseria*, po polsku nazwana operą „tragikomiczną”. Powstały nowe problemy wykonawcze.

W *Don Juanie* Albertiniego znajdujemy już bardzo trudne partie, napisane dla śpiewaków dobrze wyszkolonych we włoskim *bel canto*. Szczególnie trudna jest partia tytułowa, napisana na głos tenorowy o dużej rozpiętości (c—c’'), bardzo ozdobna, wymagająca dużej wytrzymałości fizycznej ze względu na rozmiary dwóch wielkich arii⁸⁸. Nie wiemy, kto ją wykonał na premierze. W grę wchodzi jednak tylko dwaj śpiewacy: Bagnicki i Nowicki.

Partie kobiece nie mają tak wielkiej rozpiętości, są znacznie łatwiejsze. Wszystkie też, jak sądzimy, można było wtedy obsadzić bez większego ryzyka, gdyż Teatr Narodowy miał już w r. 1783 cztery śpiewaczki posiadające pewien staż operowy. Wymieniamy je w kolejności debiutów: Desznerówna, Kossowska, Elmanówna, Kurczyńska⁸⁹.

Poza partią tenorową i sopranowymi jest tu jeszcze duża i trudna partia lokaja, niemal bez przerwy towarzyszącego Don Juanowi. W oryginalnie nosi on imię Ercolino, w przekładzie Bogusławskiego — Skanarelli. Śpiewa barytonem (*nb.* barytonem o dużej rozpiętości: B—g’). Tę partię niewątpliwie wziął sobie Bogusławski.

⁸⁶ *Register derer Decuration* [...], poz. 21. W spisie drugim i czwartym pozycja ta nosi nr 20. Zob. przypis 66.

⁸⁷ *Don Juan, albo Ukarany libertyn*, s. 83—86.

⁸⁸ *Il Don Giovanni*. Del Sigr Gioacchino Albertini. Conservatorio di Musica Luigi Cherubini we Florencji, rkps F. P., t. 1 (niefoliowany). Jest to partytura z wpisanym włoskim tekstem libretta. Muzeum w Łańcucie (rkps RM 90—91) ma tylko dwa fragmenty tej opery: scenę I aktu I i kwartet z finału aktu II. Rękopis jest późny, powstał około r. 1790. Tytuł: *Il Convitato di Pietra*.

⁸⁹ O Kossowskiej zob. przypis 45. — Mina Elmanówna (nieraz mylona z Wiktorią): TDM, t. 1, s. 210, 255. — Brygida Kurczyńska (mylona z Klarą Skurczyńską zm. już w 1779): TDM, t. 1, s. 255, 390. — Zob. też Wierzbicka-Michańska, *Scena 1765—1795*, s. 812. — Imiona wedle *Słownika biograficznego teatru polskiego* (Instytut Sztuki PAN, rkps, s. v.).

W oryginale *Don Juan* Albertiniego był oczywiście w całości przeznaczony do śpiewu, wszystkie dialogi miały postać recytatywów. Bogusławski większość recytatywów przełożył prozą (na scenie były one, jak zwykle w Teatrze Narodowym, mówione). Ocalił jednak wszystkie recytatywy poprzedzające arie i wszystkie recytatywy w ansamblach. W scenie 5 aktu II aktorzy polscy po raz pierwszy wykonali recytatyw z akompaniamentem orkiestry⁹⁰, nazywany recytatywem „w muzyce”, w odróżnieniu od takiego, któremu akompaniował sam klawesyn (nazywanego „suchym”, *recitativo secco*). Nowością była również liczba i charakter arii, które stanowiły jakby małe poematy muzyczne, wyraźnie podporządkowane treści i nastrojowi tekstu słownego, a więc nie miały już łatwej formy ronda.

W partii Skanarella znajdujemy nawet ostrą naganę ronda, dla nas szczególnie ciekawą ze względu na fakt, że na scenie wygłaszał ją Bogusławski.

Bogusławski sam przełożył i wystawił *Don Juana*, operę mocno odbiegającą od stylu *buffo*, skoro zatem wygłaszał w tej operze naganę ronda i w ogóle opery *buffa*, można by to poczytać za coś w rodzaju deklaracji programowej.

Jeśli jednak dokładniej zagłębimy się w treść opery i okoliczności, jakie towarzyszyły premierze, dojdziemy do zupełnie innych wniosków, na pozór dosyć zaskakujących. Stwierdzimy mianowicie, że wypowiedź Skanarella nie jest bynajmniej żadnym programem, lecz ostrą satyrą, w dodatku wcale nie na styl *buffo*, ale właśnie na znawców, którzy się z tego stylu wyśmiewali.

Świadczy o tym niebagatelny fakt, ten mianowicie, że naganę ronda wygłasza lokaj, osobnik odznaczający się dość ograniczoną umysłowością, a zarazem dużą dozą snobizmu.

Bogusławski mocno sobie przerobił ten fragment. Uczynił lokaja jeszcze bardziej naiwnym niż w tekście włoskim. Do prześmiewek z ronda (które są w oryginale) dopisał sobie imitację całej orkiestry. Na scenie niewątpliwie udawał całą orkiestrę w odpowiedzi na wezwanie Don Juana, który w II akcie prosi Skanarella, by mu zaśpiewał „jakie ładne rondo z opery”. „Rondo znowu?” — woła na to zgorszony lokaj —

A ty, mospanie, znać, że się waszmość pan nie znasz na muzyce. Nie ma nic głupszego nad rondo. To jest rzecz błaża, prosta i tylko do oper komicznych służąca. A potem harmonia każdego ronda... jest zawsze harmonia ronda... i basy rą, rą, rą, a potem waltornie *kontrapunkto* z kotłami, a skrzypce ustawicznie try, try, try, to aż uszy bołą... potem secondy z obojami *obligato*, a fagoty, flauty, trąby, klarynety, piszczałki, fujarki, altówki, jak zaczną jedno z drugim koncertować... a potem... ustawicznie *da capo... forte, piano, crescen-*

⁹⁰ *Don Juan, albo Ukarany libertyn*, s. 62—63.

*do... fortissime! A potem... morendo... piano, pianissimo... Nareszcie nic nie sły-
chać. A, mości dobrodzieju, nie masz nic brzydszego nad rondo.*

Gdyby ten fragment pozostawiał jeszcze jakiekolwiek wątpliwości co do ironii autora, następny powinien je do reszty rozproszyć. Naganiwszy styl *buffo*, Skanarelli przystępuje tu do pochwały opery *seria*, pisanej dla kastratów i wykonywanej przez kastratów, których stara się naśladować śpiewając falsetem. „Proszę posłuchać, tylko z pilnością” — mówi do swego pana.

Zaspiewam panu arię włoską z opery *serio*, którą słyszałem w Rzymie. Słowo w słowo ją pamiętam i całą nawet akcją umiem tego kastrata, który ją śpiewał. Był to człowiek czterołkciowy, śpiewał jak anioł, a gębę otwierał jak wilczą jamę. Ale mi powiadano, że to dla wdzięku i okragłości głosu. Proszę pilnie uważać, co za ewolucje tonów, jakie spadki, fermaty i trele robił, aż się waszmość pan zadziwisz i dopiero mi przyznasz, że się lepiej trochę rozumiem na muzyce niż pan sam. Zaczynam, mości dobrodzieju:

*Per quel paterno amplesso,
Per questo extremo adio,
Conserva mi...*

„Tu robi fermatę” — dowiadujemy się z libretta, a więc bardzo zwalnia usiłując nadać arii przesadną ekspresję („*mi-i-i*”), a ponieważ śpiewa bardzo wysoko, „wypada z tonu”. Don Juan śmieje się, gdy zaś cała historia powtarza się jeszcze raz, Skanarelli wyrzuca mu, że się zupełnie nie zna na muzyce. „Dobrze, dobrze, bardzo ładnie śpiewasz” — pociesza go rozbawiony Don Juan. Na co Skanarelli: „Upewniam, że bym się nie powstydział na królewskim teatrze produkować”⁹¹.

Czy Bogusławski przedrzeźniał tu słynnego kastrata Campagnucciego, który śpiewał w *opera seria* w Warszawie roku 1776? Przypuszczamy, że tak. W każdym razie otwarcie wyszydzał operę *seria* i wszystkich jej zwolenników, co w ówczesnej Warszawie było rzeczą dość ryzykowną.

Campagnucci, a z nim jego partnerka Bonafini opuścili wprawdzie Warszawę po kilku miesiącach pobytu, ale pamięć ich oszałamiającego powodzenia jeszcze żyła⁹². A Bonafini latem 1782 znowu się pokazała⁹³. Była tylko przejazdem, jednak król obsypywał ją złotem pragnąc zatrzymać na stałe, nie bacząc na to, że z Rosji przyjechała już jako osoba niezbyt ponętna⁹⁴ (bardzo się roztyła, wedle ówczesnych relacji „*ist*

⁹¹ *Ibidem*, s. 63—64. W oryginale — zapewne z winy zecera — „*formata*” zamiast „*fermata*”.

⁹² W roku 1776 na cześć Campagnucciego wybito medal w Warszawie. Zob. DTN, s. 11. — TDM, t. 1, s. 120, 127; t. 2, s. 222. — Jackl: *Litteraria*, s. 370—372; *Teatr i życie teatralne [...]*, s. 509. — Wierzbicka-Michalska, *Sześć studentów [...]*, s. 36, 144—145.

⁹³ TDM, t. 1, s. 239—240. — Jackl, *Teatr i życie teatralne [...]*, s. 534—537.

⁹⁴ AGAD, Archiwum ks. Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej,

dieselbe dick und gar zu fett worden"⁹⁵). Bardzo możliwe, że król chciał wówczas wznowić przedstawienia *opera seria*.

Gdy Bogusławski wystawił *Don Juana*, było już rzeczą postanowioną, że w Warszawie powstanie stały włoski teatr operowy, gdyż dopominał się tego król, a z nim wielu znawców skupionych wokół dworu⁹⁶.

Kpiny ze sławnych włoskich śpiewaków były w tej sytuacji istotnie ryzykowne. Cóż, kiedy Bogusławski akurat w tym punkcie nie znał kompromisu. Późniejsze wypadki miały dowieść, że gotów był paktować w różnych sprawach dla siebie i dla teatru bardzo żywotnych, ale najtrudniej mu zawsze było się zgodzić na pobyt włoskiej opery w Warszawie.

Ten fakt każe z kolei zwrócić uwagę na jego szczególny stosunek do włoskiej opery. Bogusławski zwalczał ją mianowicie z niesłychaną zajądłością, póki była śpiewana przez Włochów, gdyż włoscy śpiewacy stwarzali dla niego zbyt silną konkurencję.

Gdy chodzi o kompozycje, libretta, technikę śpiewu i rodzaj inscenizacji, włoskiej operze przyznawał pierwszeństwo przed wszystkimi innymi. Do rozwoju rodzimej opery, opartej na miejscowych librettach i miejscowych kompozycjach — Kamińskiego, Gaetana, Wejnerta — nie przyłożył ręki od czasów *Nędzy uszczęśliwionej*. Po powrocie ze Lwowa całą energię i cały talent tłumacza, reżysera i aktora obrócił na polszczenie librett włoskich.

Można to oczywiście wytłumaczyć w sposób bardzo prosty. Opery włoskie, niezmiernie popularne, przynosiły duży dochód. Pozwoliły uczynić Teatr Narodowy przedsięwzięciem samowystarczalnym. Nic dziwnego — można by powiedzieć — że Bogusławski, zastawszy teatr w długach, wziął się do polszczenia utworów niezawodnych pod względem kasowym. Jest to rzeczywiście взгляд bardzo istotny, ale wszystkiego nie tłumaczy. Francuskie opery w polskich adaptacjach też miały wielkie powodzenie, a tych Bogusławski nie tykał. Zawsze się od nich odwracał, okazując jawną pogardę francuskim librettom, francuskiej tradycji muzycznej i technice śpiewu⁹⁷.

sygn. A 214: „1782, decembris 20. Pani Bonafini, z woli Najjaśniejszego Pana, florenów 27 000 lub [t.j.: czyli] # 1500”. Por. także sygn. A 220. — Wierzbicka-Michańska, *Sześć studiów* [...], s. 55. Ponadto król jeszcze płacił rachunki tej aktorki, czasem znaczne.

⁹⁵ List J. Heinego do Franciszka Ksawerego Saskiego z 3 VII 1782. Bibl. Polska w Paryżu, rkps 65, s. 323.

⁹⁶ Raszeowski, *Teatr Narodowy* [...], s. 120.

⁹⁷ Stale ganił „wrzeszczących Francuzów, których język ze wszystkich europejskich najnieprzyjemniejszy jest w śpiewaniu” (*Do redaktora „Gazety Warszawskiej”*. „Gazeta Warszawska” 1805, nr 17, s. 275—276). Sądził, że natura umieściła piękne głosy „w piersiach pod cieplejszą oddychających strefą”, tzn. we Włoszech; we Fran-

Jego związki z włoską operą nie wynikały zatem z samego tylko interesu. Wynikały również z jego upodobań, nawiasem mówiąc bardzo u nas rozpowszechnionych i najmocniej zakorzenionych w naszej tradycji.

I jeszcze, być może, z wewnętrznej potrzeby aktora, który jako amant w komedii i w dramie zajął godziwe, ale nie najwyższe stanowisko, wciąż narażony na porównania z Owsieńskim, natomiast jako *buffo caricato* nie miał rywala. Role *buffo* pozwalały się wyżyć Bogusławskiemu aktorowi. Zjednały mu nawet popularność (po raz pierwszy w życiu!). Nic dziwnego, że je sobie skwapliwie mnożył jako tłumacz i reżyser.

W *Don Juanie* Albertiniego najłatwiej go sobie wyobrazić w rozmaitych, a niecodziennych sytuacjach, w które obfituje rola Skanarella.

Nie ulega wątpliwości, że jest to już nieco inny Bogusławski niż ten, którego portret wyłania się ze studiów nad początkami jego kariery. Z wszelką pewnością jest to już aktor znacznie śmielszy, dosyć, można by nawet powiedzieć, zawadiacki, nie pozbawiony przy tym autoironii, która przebija z tekstu, jaki specjalnie sobie napisał w I akcie.

Skanarelli zaleca się tu do Karolinki, oberżystki, a czyni to zachwalając jej swojego znajomego, który — jak twierdzi — na pewno by się Karolinie spodobał. „Cóż to za jeden jest, ten jegomość?” — pyta Karolinka.

SKANARELLI

Jest to kawaler, szlachcic.

KAROLINKA

Ale czy ładny, czy przystojny człowiek?

SKANARELLI

Jak anioł piękny! Wysoki, prosty, wysmukły, ma brzuszec, który mu wiele przydaje wdzięków. Nos pociągły, a na nim kulbaczkę, która jest siedliskiem przyjemności. Jest grzeczny, miłuchny, zabawny, stroi się gustownie, chodzi jak tancmistrz, a gada jak Cyzero.

„Czy jakim przypadkiem czasem nie ty to sam jesteś?” — pyta zaintrygowana Karolinka. „Tak, to... niby to ja”⁹⁸.

Nie trzeba tu chyba przypominać, że Bogusławski sam był „wysoki, prosty, wysmukły”, miał „nos pociągły, a na nim kulbaczkę”. Warto więc tylko zwrócić uwagę na fakt, że jako autor i aktor już wtedy wykazywał zmysł bezinteresownej zabawy i potrafił się bawić własnym kosztem.

cji, gdzie chłodniej, „zamiast pieszczącej uszy melodii często przeraźliwe krzyki słyszeć się dały” (*Uwagi nad operą w ogólności*. W: *Dzieła dramatyczne*, t. 1 (1820), s. 360). Polacy — twierdził, słusznie zresztą — mieli „uszy do włoskiej przyzwyczajone melodii”, stąd śpiew francuski, za wysoki, raził ich „przeraźliwym krzykiem” (DTN, s. 24; por. też s. 30).

⁹⁸ *Don Juan, albo Ukaraný libertyn*, s. 56—58.

Dzisiejszy czytelnik zna go przeważnie z jego późnych portretów jako postać dostojną, poważną i skupioną. Na starość rzeczywiście taki był, ale w r. 1783 nic w nim jeszcze nie zapowiadało ani takiego dostojeństwa, ani wielkiej powagi.

Kiedy wystawiał *Don Juana*, miał 26 lat, sporo wiary we własne siły i poparcie parteru, które z pewnością go pobudzało do coraz intensywniejszego eksploatowania efektów „niższej komiki”. W roli Skanarella ponad wszelką wątpliwość skakał, biegał, a nawet tarzał się po scenie.

Najpierw w introdukcji, w której Skanarelli, wydobyty przez rybaków z topieli, jeszcze na brzegu pływa nie mogąc uwierzyć, że jest uratowany. Potem w II akcie, w którym lokaj fechtuje się ze swym panem, leżąc na plecach. Scena ta rozgrywa się w nocy, na ulicy. Don Juan wychodzi zza kulis, Skanarelli poznaje go, lecz pragnąc go nastraszyć nie odpowiada na wezwanie. Don Juan porywa się do szpady, lecz zamiast przeciwnika wielokrotnie przeszywa powietrze, zdziwiony tym, a w końcu mocno przestraszony (był to jeden z prastarych figlów komedii *dell'arte*).

Nazywając rzecz po imieniu: Bogusławski z pewnością błaznował w tej roli, co mu zresztą nie przeszkodziło rzucić kilku sarkastycznych i niekoniecznie błazeńskich uwag na samym początku opery. Na pytanie rybaków, kim jest, Skanarelli odpowiada: „Jestem kawaler z pierwszej rodziny hiszpańskiej”.

ELIZA

Jak to zaś, w pasamanach lokajskich?

SKANARELLI

Moja panno, taka jest moda w moim kraju, że wszyscy wielcy panowie pasamany noszą⁹⁹.

Po *Don Juanie* Bogusławski wystawił trzecią operę z nowej serii, *Wieśniaczkę u dworu* Sacchiniego. Jest to opera komiczna, jeszcze bardziej sielankowa niż *Czekina*. Hrabia zakochuje się tutaj w wieśniaczce, Sandrynie, i bierze ją na swój dwór. Aby wypróbować jej wierność, przebiera się za dworaka i kusi Sandrynę drogocennymi klejnotami. Dziewczę wykazuje chwalebną stałość, więc Hrabia decyduje się na ślub¹⁰⁰. Bogusławski grał w tej operze parobka odtrąconego przez Sandrynę¹⁰¹.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 7.

¹⁰⁰ *Wieśniaczka u dworu*. Opera we dwóch aktach z włoskiego [niewiadomego autora wedle Karola Gozzii] tłumaczona [przez Wojciecha Bogusławskiego], a przez aktorów JKM nadwornych na teatrze warszawskim reprezentowana. Warszawa 1785.

¹⁰¹ Identyfikacja roli jak w przypisie 59.

W drugiej serii nadawał librettom coraz więcej swojskich rysów. Już w *Czekinie* Markizę Lucindę — takie imię nosi ona w oryginale — przemianował na Hrabinę Pysznicką. Towarzyszom Czekiny dał imiona Błażej i Basia. W *Wieśniaczce u dworu* Sandryna zachowała w przekładzie swe włoskie imię, jej towarzyszka była już jednak Jagusią, a odtrącony zalotnik — Bartkiem.

Premiera *Wieśniaczki u dworu* odbyła się 19 X 1783¹⁰². Na tym skończył Bogusławski cały cykl, który zaczął w r. 1779 wystawieniem dwu serii oper włoskich. Każda z tych serii miała po trzy utwory. Razem w latach 1779—1783 wystawił zatem siedem oper włoskich we własnym przekładzie i we własnej reżyserii¹⁰³.

Co mu dała praca nad tymi operami? Przypuszczalnie trochę pieniędzy. Na pewno znaczną popularność, a także pewien autorytet wewnątrz zespołu. Dużo doświadczenia aktorskiego — role *buffo*, jak sądzymy, po raz pierwszy skierowały jego zainteresowania w stronę aktorstwa charakterystycznego, w którym odnosił potem największe sukcesy — i autorskiego.

Jako autor niewątpliwie rozwinął się w latach 1779—1783. Jego proza stała się swobodniejsza, dosadniejsza i żywsza. Jego wiersz coraz skuteczniej zmagął się z zadaniami, jakie każdemu libreciście stawia pisanie tekstów do śpiewu.

Wiele z tych zadań Bogusławski już wtedy zdołał pomyślnie rozwiązać. Zdarzają się wprawdzie w jego przekładach takie zbitki spółgłosek, jak „zglądzić-z-świata”, właściwie niemożliwe do wyśpiewania, ale zdarzają się dosyć rzadko. Atuty dźwiękowe naszej mowy wyzyskiwał całkiem zgrabnie („oczęta” — „jagnięta”; „niebożęta” — „pęta”). Męczył się w sposób widoczny musząc zamknąć treść tłumaczonego wersu w odpowiedniej ilości sylab i jednocześnie zamknąć go rymem. Wynikał stąd nieraz tak sztuczny dobór słów, że trudno zrozumieć, o co chodzi („I by jeszcze nie był w grobie, jak w to potrafić mogę”). Przeważnie jednak udawało mu się utrzymać naturalny tok naszej mowy („Ach, Nardonie mój kochany, cóż mu wtenczas mam powiedzieć?”).

Doświadczenia zebrane w tej trudnej pracy miały się potem okazać bezcennym kapitałem, który Bogusławski sumiennie wykorzysta w okresie swej dojrzałości.

To byłoby pozytywy okresu 1779—1783. Okres ten miał jednak i swoje negatywy.

Łatwo się przecież domyślić, że ta sama działalność, która zjednała

¹⁰² TDM, t. 1, s. 262. Następne przedstawienia *ibidem*, t. 2, s. 218.

¹⁰³ *Nowy Korbut* dorzuca ósme libretto, *Miłość rzemieślnicza*. Ale to z pewnością powstało później, w Wilnie, w 1787 (nie 1786, jak pisze Bogusławski w DTN, s. 58, 64—65). Sprawę tę omawiam na innym miejscu.

Bogusławskiemu uznanie parteru, mocno musiała nadwerżyć jego opinię u znawców, i to z dwóch przyczyn.

Pierwszą niewątpliwie był poziom wokalny ówczesnego zespołu polskiego. Nie znamy go dokładnie, ale z góry możemy przyjąć, że nie dorównywał on poziomowi przeciętnych zespołów włoskich podróżujących po Europie. Wszystkie zespoły włoskie rekrutowały się ze śpiewaków-specjalistów, a polski w znacznym stopniu złożony był z amatorów pośpiesznie przeszkolonych w sztuce *bel canto*. Włosi śpiewali cały utwór. Polacy — tylko arie i ansamble (recytatywy wyjątkowo, po raz pierwszy w *Don Juanie* Albertiniego)¹⁰⁴. A więc trudno się dziwić, że zespół polski wciąż się narażał na porównania z Włochami i że te porównania spadały dla niego niekorzystnie.

Po co śpiewać *Fraskatankę* po polsku i śpiewać ją kiepsko, skoro pierwszy lepszy zespół włoski może ją wykonać poprawnie? Tak przypuszczalnie brzmiało pierwsze pytanie znawców, którzy niekoniecznie musieli żywić złe zamiary wobec Teatru Narodowego i czasem chcieli po prostu posłuchać dobrej muzyki w dobrym wykonaniu.

A na tym rzecz bynajmniej się nie kończy, gdyż poza problemem wykonawczym bardzo żywotny był wtedy jeszcze jeden problem, ściśle estetycznej natury. Tu sprawa sprowadzała się do pytania, czy w ogóle możliwy jest polski ekwiwalent opery włoskiej.

Bogusławski całą swoją działalnością usiłował dowieść, że tak. Znawcy utrzymywali, że nie, a trzeba przyznać, że każde porównanie przekładu Bogusławskiego z oryginałem przemawiało za opinią znawców. Okazji do takich porównań nie brakowało.

Od czerwca 1781 nie było wprawdzie w Warszawie włoskiej opery, na polecenie króla odbywały się jednak koncerty, na których włoską muzykę wokalną zawsze wykonywano po włosku. Obok przejezdnych śpiewaków zagranicznych uczestniczyły w nich aktorki Teatru Narodowego. Stąd też znały one oryginalną wersję oper, które w teatrze wykonywały po polsku. Czasem i w teatrze zdarzało się im śpiewać jakąś wybraną arię w oryginale.

Przykładem może być Anna Kossowska, primadonna Teatru Narodowego po Bellerowej. Wiemy, że śpiewała ona *Wiolantę* we *Fraskatance* — po polsku, ma się rozumieć — ale popisową arię *Wiolanty* („*Giovinette, semplicette...*”) wykonywała także oddzielnie, po włosku, dla urozmaicenia jakiegoś innego utworu¹⁰⁵.

Wynika z tego, że nawet w latach 1782—1783, gdy nie było opery

¹⁰⁴ Anonimowy autor (B. Popiel?) napisał (cyt. za: Pawłowiczowa, *Teoria i krytyka*, s. 214): „Aktorowie włoscy śpiewają całą operę, polscy same tylko arie”.

¹⁰⁵ TDM, t. 1, s. 211 (tu zniekształcony incipit: „*Giovinetti*”).

włoskiej w Warszawie, publiczność miała okazję porównywać dwie wersje tej samej arii, włoską i polską, czasem nawet w wykonaniu tej samej śpiewaczki. Jaki mógł być wynik tych porównań? Spróbujmy sprawdzić. Oto oryginalny tekst wspomnianej arii.

*Giovinette, semplicette,
Siete degne di pietà.
Perchè amore, poverette,
Presto o tardi ve la fà.
E chi siegne quell'ingrato,
Più non vanta libertà* ¹⁰⁶.

Autor tej strofy, co łatwo zauważyć, zastosował w niej dwa rodzaje rymów: żeńskie, z akcentem na przedostatniej sylabie („*semplicette*”, — „*poverette*” — „*ingrato*”), i męskie, z akcentem na ostatniej („*pietà*” — „*la fà*”, — „*libertà*”). W języku włoskim dość łatwo dobrać takie rymy, gdyż akcent włoski jest ruchomy, w jednych wyrazach pada na przedostatnią, w innych na ostatnią sylabę. Nic dziwnego, że poezja włoska z dawien dawna wykorzystuje tę dogodność przeplatając rymy żeńskie męskimi, co nadaje wierszom, zwłaszcza zaś wierszom przeznaczonym do śpiewu, bardzo urozmaicony rytm.

W naszym języku można by zbudować taką samą, a raczej podobną konstrukcję rytmiczną, gdyby w przekładzie drugi, czwarty i szósty wers zakończyć wyrazami jednosylabowymi. Nasz akcent, jak wiadomo, jest stały. W wyrazach wielosylabowych niezmiennie przypada na przedostatnią sylabę. Ale w oparciu o wyrazy jednosylabowe można dobrać męskie rymy, które by się przeplatały — tak jak w oryginale — z żeńskimi.

W XVIII wieku w poezji polskiej był to jednak zabieg niedopuszczalny, gdyż nasza poezja tego okresu stosowała jeszcze wyłącznie żeńskie rymy. Tak pisali: Trembecki, Krasicki, Zabłocki. Tak pisał również Bogusławski nie śmiąc naruszyć panującego obyczaju, który potępiał męskie rymy, uzyskiwane przy użyciu wyrazów jednosylabowych, jako przejaw złego gustu. Zatem w przekładach wszystkich arii włoskich stosował rymy żeńskie, co w rozpatrywanym tu przykładzie dało następujący wynik:

O, dziewczęta, niebożęta,
Jak wasz los jest godzien żalu.
Bo was miłość, choć pomału,
Jednak złapie w swoje pęta.
A gdy was złowi, niecnota,
Już wam zniknie wolność złota ¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *La Frascatana*. Dramma giocoso per musica, da rappresentarsi ne' teatri privilegiati di Viena, l'anno 1775. Wien b. r., s. 11.

¹⁰⁷ *Fraskatanka, czyli Dziewczyzna zalotna*, s. 14.

Konsekwencje łatwo sobie uprzytomnić. Aktorzy śpiewający ten tekst musieli wzdłużać niektóre tony, by dostosować melodię do polskich słów (za-alu, pe-ęta, zło-ota). Były to więc trochę inne arie, nie mówiąc o tym, że całość w przekładzie bladła nie do poznania. Milknął w niej w każdym razie tętniący rytm oryginału. Zwolennicy włoskiej opery, domagający się wykonywania włoskich oper po włosku, mogli się posługiwać tym argumentem. I na pewno się nim posługiwali.

Teraz mamy już w rękach wszystkie racje, zarówno Bogusławskiego jak i jego przeciwników, a ponieważ namiętności, które niegdyś ożywiały obie strony, już dawno wygasły, możemy te racje spokojnie zważyć. Na czyją stronę szala się przechyli?

To zależy. Jeśli weźmiemy pod uwagę ostateczny wynik, jaki dały usiłowania Bogusławskiego, jemu będziemy musieli przyznać więcej racji, bo choć nigdy nie znalazł polskiego ekwiwalentu włoskich librett, to jednak przez uparte poszukiwanie takiego ekwiwalentu wywołał w końcu zbawienny ferment w naszej wersyfikacji. Doprowadził do równouprawnienia rymów męskich, co z kolei ogromnie zubożyło rytm wiersza polskiego i otworło nowy okres w dziejach naszej poezji. Od tej strony do dziś jest niedoceniany.

Ale to było znacznie później¹⁰⁸. Na progu lat osiemdziesiątych nikt chyba jeszcze nie przypuszczał, że takie zmiany będą możliwe. Ówczesne zasady wersyfikacji wydawały się niewzruszone, a przekłady Bogusławskiego, utrzymane w obrębie tych zasad, słusznie mogły się wydawać nieudolnym naśladownictwem oryginału.

A więc jeśli skrócimy perspektywę historyczną, jeśli spróbujemy wniknąć w poglądy tamtych ludzi i wczuć się w ich wrażliwość, rację będziemy musieli przyznać ówczesnym znawcom. Nie był to żaden snobizm, kiedy się wówczas stwierdzało, że libretta Bogusławskiego nie dorównują oryginałom, a poziom wokalny polskiego zespołu nie wytrzymuje porównania z Włochami. To była prawda.

Prawdą będzie również stwierdzenie, że Bogusławski nie był wówczas jedynym stróżem „narodowości” w dziedzinie opery (co sugeruje w swym pamiętniku). Twórcy rodzimej opery, Kamiński, Gaetano, Wejnert, a z nimi ich libreciści, Bohomolec, Pierożyński, Zabłocki, mieli nie

¹⁰⁸ Po raz pierwszy, jak się zdaje, zastosował rymy męskie w przekładach oper niemieckich (*Telemak*, *Zaczarowany flet*), za czasów okupacji pruskiej. Za jego przykładem na jeszcze większą skalę używał ich Dmuszewski w swych komedio-operach. Te praktyki stały się punktem wyjścia dla J. F. Królikowskiego (*Prozodia polska, czyli O śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*. Poznań 1821, s. X—XII, XXIX—XXX, 25), który je teoretycznie opisał i uzasadnił. Zob. K. Budzyk, *Spór o polski sylabotyzm*. Warszawa 1957, s. 110, 116, 119.

mniejsze zasługi w tworzeniu polskiego teatru operowego. Oni przecież stworzyli nasz własny repertuar operowy.

Zasługi Bogusławskiego w owych latach, zważone z chłodnym obiektywizmem, sprowadzą się więc, koniec końców, do dwóch rzeczy: do podwyższania ambicji wokalnych (bo w tej dziedzinie ambicje najsukcesyjniej pobudzał 'upór, z jakim Bogusławski brał się do coraz trudniejszych oper włoskich), a także do udowodnienia, że Teatr Narodowy może być samowystarczalny, jeżeli posłucha głosu zwykłej publiczności z parteru.

Nie były to małe zasługi, na to jednak, by mogły się ujawnić w całej pełni, musiało jeszcze upłynąć wiele czasu.