

Mamontowicz-Łojek, Bożena

Szkoła Artystyczno-Teatralna Antoniego Tyzenhauza 1774-1785

Rozprawy z Dziejów Oświaty 11, 36-98

1968

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



BOŻENA MAMONTOWICZ-ŁOJEK

SZKOŁA ARTYSTYCZNO-TEATRALNA ANTONIEGO TYZENHAUZA
1774—1785

I

SZKOLENIE ARTYSTÓW TEATRÓW MAGNACKICH XVIII WIEKU

Czasy Oświecenia w Polsce były okresem wybitnego wzmożenia zainteresowań teatrem; na intensywne życie teatralne w ówczesnej Polsce składała się nie tylko działalność teatru w Warszawie, związanego ściśle z dworem królewskim, ale i aktywność kilkudziesięciu pomniejszych zespołów i teatrów prowincjonalnych, organizowanych przy dworach magnackich, a zaspokajających potrzeby rozrywkowe magnatów i ich otoczenia.

W wieku XVIII zaobserwować można dwa charakterystyczne zjawiska: wzrost kontaktów kulturalnych i ideologicznych z Zachodem, przede wszystkim z Francją, wyrażający się w licznych podróżach na Zachód, przywożeniu do Polski znacznej liczby książek francuskich, w czerpaniu z Francji wzorów obyczajowych i światopoglądowych; z drugiej strony jest to okres wybitnego wzrostu znaczenia poszczególnych ośrodków magnackich, wokół których gromadzą się rzesze drobnej szlachty bezrolnej i nawet szlachty średniozamożnej, ulegającej stale naciskowi żądań i wskazań magnatów. Oba te zjawiska sprzyjały wytworzeniu się również i przydworskich teatrów prowincjonalnych. W polityce magnata teatr był ważnym środkiem skupienia pod swoimi wpływami szlachty danej prowincji, chętnie przyjeżdżającej oglądać atrakcyjne widowiska. Magnateria ma w tym czasie w swoich rękach olbrzymie zasoby materialne. Stać ją na utrzymanie przez wiele lat dużych zespołów teatralnych, a nawet kształcenie własnej kadry artystów zawodowych. Oświeceniowa moda na teatr sprzyjała tego rodzaju inicjatywom; w ówczesnej Francji teatry nadworne były zjawiskiem częstym, a zabawy w teatr amatorski miały w środowiskach ówczesnej francuskiej ary-

stokracji dużą tradycję. Istotną społeczno-kulturalną cechą polskiego Oświecenia był swoisty mecenat dworów magnackich, wynikający i ze swojego rodzaju mody, i z indywidualnych starań, aby uświetnić możliwie efektownie życie codzienne, bez względu na związane z nim koszty. Chociaż założycielom teatrów magnackich nie zawsze przyświecały cele społecznie wartościowe, to jednak jako ogólne zjawisko stały się one ważnym elementem kultury narodowej. W teatrach tych wykształcili się pierwsi polscy artyści zawodowi, w większości pochodzący z nieuprzywilejowanych warstw społecznych, w wielu wypadkach ze stanu chłopskiego¹.

Znaczna liczba teatrów magnackich przez cały okres swego istnienia miała charakter ściśle amatorski; czasami tylko posiłkowały się one sprowadzonymi z zagranicy trupami artystycznymi. Ludwik Simon wyliczył aż 58 scen tego typu (to jest amatorskiego) poczynając od schyłku XVII wieku². Niektóre z nich przekształciły się później w przydworskie teatry zawodowe, przy których prowadzono czasami kształcenie własnego zespołu artystów, rekrutujących się często z wiejskiej ludności poddańczej, z dóbr danego magnata.

Od 1765 do 1815 roku egzystowało na ziemiach Rzeczypospolitej 51 teatrów, które pracowały w oparciu o zespoły artystów zawodowych³. W okresie początkowym nie byli to jeszcze artyści polskiego pochodzenia, ale zazwyczaj cudzoziemcy, wykształceni za granicą i szukający zarobku na ziemiach polskich. Jednakże starania magnatów, zmierzające do wykształcenia polskich aktorów, muzyków i tancerzy, możemy zauważyć już od połowy XVIII wieku. Wytlumaczyć to można przede wszystkim względami ekonomicznymi: artyści zagraniczni kosztowali drogo, natomiast zespół wykształcony we własnym zakresie był oczywiście o wiele tańszy i — co więcej — o wiele bardziej stabilny, gdyż polscy artyści w znacznej większości pozostawali wobec magnatów, swoich protektorów, w stosunku zależności poddańczej i nie mogli służyć opuszczyć.

Spośród teatrów magnackich w drugiej połowie XVIII wieku na największą skalę zakrojone były zespoły: w Nieświeżu i innych ośrodkach

¹ O życiu umysłowym i środowiskach magnackich w Polsce XVIII wieku por.: J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, wyd. Jan Dłhm, t. I, Warszawa 1957; J. I. Kraszewski, *Polska w czasie trzech rozbiorów*, t. I—II, Warszawa 1902; W. Smoleński, *Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII*, wyd. 3, Warszawa 1949.

² L. Simon, *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863*, Warszawa 1935, s. 113.

³ *Op. cit.*, s. 114.

radziwiłłowskich, w Białymstoku, w Słonimiu i Grodnie (ten ostatni miał zresztą nieco odmienny charakter).

Początki kształcenia polskich artystów scenicznych (polegające na doraźnym przyuczaniu do zawodu) zauważamy już w latach pięćdziesiątych XVIII w. Np. już w roku 1756 sprowadzeni zostają przez Radziwiłłów do Białej Podlaskiej baletmistrzowie: Antoni Putini i Maksymilian Dupré⁴, którym powierza się przyuczenie młodzieży do wykonywania popisów tanecznych w teatrach radziwiłłowskich (w Nieświeżu, Słucku, Białej Podlaskiej, Ołyce i Żółkwi). W 1758 roku baletmistrz Dupré pojawia się w Nieświeżu. Miał on obowiązek wyszkolenia 8 osób, za co otrzymywał 300 dukatów rocznie i dodatkowo 170 za naukę dzieci rodziny.

Po nieudanych próbach w maju 1756 roku wybrania spośród młodzieży kadeckiej osób zdatnych do zespołu tanecznego, zarządono rekrutację wśród dzieci mieszczan słuckich, spośród których baletmistrzowie wybierali „do upodobania swego” dzieci dziewięcio- i dziesięcioletnie, „rewidując nóg prostych i stanu subtelnego”⁵. Wybrano wtedy 14 osób (6 dziewcząt i 8 chłopców). Sprowadzone dzieci mieszkały na stacji u baletmistrza, który miał obowiązek nie tylko uczyć, ale karmić, opiekować się powierzoną grupą i zabezpieczyć należyte warunki mieszkaniowe oraz salę do ćwiczeń. Umowa z baletmistrzem Dupré z 1759 roku określała nawet jakość posiłków, jakie mają otrzymywać jego uczniowie. Już pod koniec 1759 roku wyuczone przez Dupré dzieci miały pierwszy popis. Książę Michał Radziwiłł w swym diariuszu pisze: „chłopcy i dziewczęta balet tańcowali — pierwszy raz — ale dość im się udało”⁶.

Poważniejszy rozwój baletu nieświeskiego daje zauważyć się za czasów ks. Karola „Panie Kochanku”. Kierownikiem i nauczycielem tańca był w tych czasach Jakub Olivier, który za swoją pracę otrzymywał 300 dukatów rocznie, poza tym mieszkanie, parę koni i karetę⁷.

Wyniki wyuczania tancerzy zawodowych nie były chyba jednak w pełni zadowalające, gdyż daje się zauważyć w późniejszym okresie co-

⁴ W połowie XVIII wieku było dwóch baletmistrzów o nazwisku Dupré: tzw. „wielki” Dupré i jego brat lub kuzyn. Ten ostatni był sprowadzony na jakiś czas do Polski (por. *Les Spectacles de Paris ou Suite du Calendrier historique et chronologique des théâtres*, VI^e partie, Paris 1757, s. 25).

⁵ Z listu niejakiego Foga ze Słucka 21 V 1756, cyt. za: A. Sajakowski, *Hieronim Radziwiłł i jego teatr. Biała Podlaska i Słuck*, „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 3—4, s. 450.

⁶ *Diariusz ks. Michała Radziwiłła*, cyt. za: K. Wierzbicka, *Ze studiów nad teatrem poddańczym w Polsce*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 1, s. 108.

⁷ A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu*, Wilno 1936, s. 43.

raz większą ingerencję i kontrolę w pracy baletmistrzów ze strony Radziwiłłów. Umowa z baletmistrzem Łojką z 1779 roku przewiduje jego podporządkowanie się zarządzeniom właściciela teatru w zakresie programu nauczania i rozkładu zajęć. Jeden z punktów umowy stwierdza, że „obowiązkiem tedy rzeczonoego Antoniego Łojko dresować będzie lekcje tańcowania, szczerze wedle porządku godzin przeze mnie przepisanego, dawać”⁸.

Po śmierci ks. Hieronima Floriana (1760) cała grupa baletowa z Białej Podlaskiej wraz z baletmistrzem Antonim Putini powiększa zespół nieświeski. W latach osiemdziesiątych XVIII w. daje się zauważyć dalszy rozwój teatrów i większa dbałość w kształceniu tancerzy. Zostają zaangażowani dwaj nowi baletmistrzowie: Gaetano Petinetti i nieco później Caselli, baletmistrz warszawski. W okresie tym zespół nieświeski kształtuje się już w regularnie prowadzoną szkołę, dzieci nie mieszkają na stacji u baletmistrza, ale w specjalnych pomieszczeniach przeznaczonych do tego celu. Utworzył się nawet specjalny „oddział gospodarczy”, który zajmował się wypłacaniem pensji personelowi nauczającemu i wychowawczemu (np. guwernantki baletnic — Teofila Murzynka i Bohdanowiczówna — pobierały po 54 złp. miesięcznie, a inne kobiety po 90 złp. rocznie; posługę przy baletnicach pełnili: „lokaj dziewic baletnic” Tomasz Karłowicz i Franciszka Malewiczówna oraz ekonomka). W 1787 roku wypłacono ogółem z kasy „skarbu baletnickiego” 12 387 złp.⁹

Równoległe do kształcenia baletowego odbywało się w dobrach radziwiłłowskich kształcenie muzyków i śpiewaków. Już w 1756 roku zaangażowano na trzy lata Franciszka Wittmana, „kapelmistrza nadwornego”, do kształcenia „poddanych kapelistów”, za wynagrodzeniem rocznym 34 czerw. zł. Do personelu pedagogicznego należeli również Tomasz Hartwig, Jakub Martens (3-letni kontrakt w latach 1754—1757) oraz organmajster Pautzner (1752—1759)¹⁰.

Książę Michał Radziwiłł wysłał kilku chłopców na naukę muzyki za granicę. Jan Cięciolowicz kształcił się w Rzymie, skrzypek Mateusz Skorelicz i kapelmistrz Matys również pogłębiali swe umiejętności muzyczne za granicą. W roku 1756 w kapeli, która liczy w tym czasie 21 osób, obok nazwisk cudzoziemskich spotykamy już sporo nazwisk polskich¹¹.

Najmniej zachowało się materiałów dotyczących kształcenia śpiewaków w teatrach radziwiłłowskich. Zachowane kontrakty świadczą jed-

⁸ Kontrakt Antoniego Łojki z 22 IV 1779, cyt. za: K. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 108.

⁹ A. Miller, *op. cit.*, s. 44.

¹⁰ *Op. cit.*, s. 38.

¹¹ *Op. cit.*, s. 39.

nak, że takowe istniało. W lutym 1782 roku zaangażowani zostali do Nieświeża śpiewacy: Niccolini i Augustyn Kolausch z dodatkowym obowiązkiem nauczania śpiewu chłopców i dziewcząt. Na podobnych warunkach zaangażowana została śpiewaczka Hermanowa, którą kontrakt zobowiązywał do występów osobistych w teatrze, na koncertach, w kościele itp., „oraz osoby do nauki sobie oddane szczerze w sztuce śpiewania aplikować i doskonalić”¹².

Personel kierowniczy i pedagogiczny w teatrach radziwiłłowskich składał się w większości z cudzoziemców, chociaż pojawiają się tam również i Polacy, np. baletmistrz Antoni Łojko.

Praca nad kształceniem artystów polskiego pochodzenia dawała chyba niezłe wyniki, skoro poziom zespołu teatralnego w Nieświeżu był tak wysoki, że prezentowano go uroczyście Stanisławowi Augustowi, gdy ów odwiedził Nieśwież w czasie podróży do Grodna w roku 1784. Autor diariusza tej podróży notował:

Obiad był ze zwyczajnymi wiwatami u kilku stołów, jak i wczora, a po obiedzie szedł znowu N. Pan do sali wielkiej na słuchanie koncertu, który był egzekwowany przez śpiewaczki, śpiewaków i wirtuozów na wszystkich instrumentach dętych i ręcznych. Po koncercie spoczął N. Pan z parą godzin u siebie, a około ósmej wieczornej zaproszony był do teatrum na operę i balet. Opera miała za tytuł [*Agatka, czyli przyjazd pana*]¹³ kompozycji Ks. Macieja Radziwiłła, dobrym ułożeniem i wierszem w czterech aktach. Balet reprezentował historię Orfeusza i Eurydyki. Aktorowie obu tych dzieł, prócz wcale dobrego udawania, wzięli i stąd pochwałę sprawiedliwą, że byli ludzie krajowi, po większej części z gminu wybierani, mianowicie baletnicy [podkr. B. M.]. Odmiany kilkakrotne teatralne, piękności i różności ubiorów, gładkość osób tańczących, prawdziwie były wszystkim do ukontentowania. Przy końcu baletu ukazało się słońce, umyślnie w urnie z taflów kryształowych zrobione, w kolorze sobie przyzwoitym, krążące bez ustanku, a przy rześkiej iluminacji dziwnie wspaniale promieniami swymi biust N. Pana oświecające, któremu na ofiarę cała kompania baletowa wieńce oddawała i perfumy paliła. Trwał ten spektakl do godziny dwunastej. N. Pan Miłościwy wcale sobie nie uprzykrzył w tej długości, owszem zawsze dawał brawo, pokazując zupełne ukontentowanie. Wszystkie łoże, które teatrum na trzy kondygnacje otaczały, były pełne, równie jak parter, a warty pilnujące wstępu dwu prawie części nie puściły¹⁴.

¹² K. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 109—110.

¹³ W rękopisie luka, którą uzupełniam wg innych źródeł. Opera *Agatka* była utworem nieświeskiego kapelmistrza nadwornego Jana Dawida Hollanda (por. A. Miller, *op. cit.*, s. 40; *Rys historyczny przedstawień teatralnych, mianowicie w języku polskim na Litwie*, „Wizerunki i roztrząsania naukowe”, poczet nowy drugi, t. XVII, Wilno 1840, s. 142—144).

¹⁴ *Diariusz podróży Stanisława Augusta do Grodna w 1784 roku*, Zbiory Czaratorskich, rkps 959, s. 38 (17 IX 1784).

W teatrze białostockim hetmana Jana Klemensa Branickiego (działającym w latach 1750—1771) również zachodzi stopniowo proces uzawodowienia zespołu. Niestety, niewiele da się powiedzieć na temat kształcenia polskich kadr artystów-tancerzy, muzyków i śpiewaków w tym teatrze. Baletmistrzem zespołu artystycznego był Włoch Antoni Putini, który w Białymstoku mieszkał już w latach sześćdziesiątych XVIII wieku (ochrzczono mu tam 6 dzieci). Opiekę nad tancerzami i tancerkami sprawowali przez lat siedem pani Krogulecka, Szlach i F. Rutkowski¹⁵. Zachowała się lista 12 tancerzy (6 tancerzy i 6 tancerek) wyszkolonych przy teatrze białostockim. Ze spisu osób można jednak wnioskować, że grupa zespołu baletowego była większa i sięgała około 20 osób (10 tancerzy i 10 tancerek)¹⁶. Większość tancerzy i tancerek według zachowanej listy to dzieci mieszczan i osadników z hetmańskich dóbr; tylko troje pochodziło ze stanu szlacheckiego¹⁷.

Teatr w Słonimiu — głównej siedzibie hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego — działał na dużą skalę już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku. W 1776 roku oglądał przedstawienie w Słonimiu J. U. Niemcewicz i wspominał je potem jako zjawisko, które utkwilo mu silnie w pamięci:

Utrzymywał hetman komediantów polskich i operę włoską; w tej ostatniej znajdował się nawet rzeźnic. Teatrum było obszerne, nic na przepych onego nie oszczędzano [...] Komedianci polscy, wybrani z wieśniaków i wieśniaczek hetmana, grywali sztuki komponowane lub tłumaczone przez hetmana lub dworskich jego. Hetman do oper swoich sam komponował muzykę¹⁸.

W repertuarze teatru Ogiński wysuwał na pierwszy plan przedstawienia typu operowego i baletowego, dlatego też troszczył się o przygotowanie i wyszkolenie własnych artystów. W 1777 roku powstaje w Słonimiu tzw. „balet młodych”, składający się z ośmiu osób (4 dziewczęta i 4 chłopców). W 1781 roku organizuje hetman litewski przy swoim teatrze szkoły: muzyczną i baletową. W tej ostatniej kierownikiem i baletmistrzem był Niemiec Noack, który przebywał w Słonimiu ze swoją żoną, primabaleriną Fräulein Ekier. Szkołą kieruje Noack do 1782 roku.

Lata 1785—1792 są okresem wzmożonego rozwoju szkoły baletowej. W 1792 roku baletmistrzem i pedagogiem zostaje tam Franciszek Szlancowski, z pensją 300 dukatów rocznie. Współpracował on z teatrem i szkołą jeszcze w początkach XIX wieku.

¹⁵ S. Dąbrowski, *Teatr hetmański w Białymstoku w XVIII wieku*, Białystok 1938, s. 22—23.

¹⁶ *Op. cit.*, s. 15, 23.

¹⁷ *Op. cit.*, s. 24.

¹⁸ J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. I, s. 114.

Słonimska szkoła muzyczna wzorowała się na szkołach włoskich i niemieckich. Utrzymywano kontakty z ośrodkami muzycznymi za granicą, np. z Mannheimem, Wiedniem, Paryżem, z Instytutem Muzycznym w Stuttgarcie i innymi. Ośrodek Manheimski wywarł chyba największy wpływ na metody i program nauczania w szkole w Słoniemiu. Korzystano tam również z podręcznika śpiewu *École des demoiselles*, używanego ówczesnie w szkołach niemieckich. Utrzymanie szkoły artystycznej w Słoniemiu kosztowało od 5 do 6 tysięcy dukatów rocznie¹⁹.

Artyści i uczniowie teatru mieszkali zapewne w pobliżu pałacu hetmana, gdyż tam właśnie wznosił się teatr i gmachy mieszkalne dla artystów opery i baletników²⁰. Balet słoniemski reprezentował zapewne wysoki poziom zawodowy, skoro w roku 1788 został podobno dołączony do zespołu Stanisława Augusta²¹.

II

DZIAŁALNOŚĆ KULTURALNO-OŚWIATOWA I PROPAGANDOWA ANTONIEGO TYZENHAUZA

Na tle polskich teatrów magnackich w XVIII wieku wyróżnia się specjalnym charakterem zespół teatralny w Grodnie, założony przez podskarbiego Antoniego Tyzenhauza. Nie był to bowiem teatr ściśle magnacki, gdyż pozycja społeczna i polityczna jego twórcy oparta była nie tyle na własnych dobrach (Postawy, Byeń, Ihumenów, Rzepichów, Kamionka, Chotynicze i inne) i znaczeniu rodowym, ile na łasce królewskiej i sprawowanym urzędzie ministerialnym. Mimo że zespół grodzieński zorganizowany i finansowany był na zasadach typowych dla ówczesnych teatrów magnackich, to jednak odgrywał rolę publiczną, daleko wybiegającą poza zaspokajanie potrzeb rozrywkowych swojego twórcy.

Antoni Tyzenhauz (1733—1785), od roku 1765 podskarbi nadworny litewski, odgrywał w Rzeczypospolitej, a szczególnie na Litwie, rolę polityczną daleko przekraczającą znaczenie, jakie się wiązać winno z jego urzędem. Przez kilkanaście lat był zaufanym współpracownikiem Stanisława Augusta, mającym właściwie monopol na reprezentowanie władzy królewskiej na całej Litwie. Przez ręce Tyzenhauza przechodziły wszystkie nominacje na urzędy powiatowe, on też w decydujący sposób

¹⁹ A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słoniem*, Köln 1961, s. 119—127.

²⁰ M. Rulikowski, *Teatr polski na Litwie 1784—1906*, Wilno 1907, s. 14.

²¹ W. Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego...*, Warszawa 1820, s. 60.

wpływał na wybór posłów litewskich na kolejne sejmy. Działalność polityczna Tyzenhauza zmierzała do utworzenia na Litwie silnego stronnictwa królewskiego, kierowanego z jednego centralnego ośrodka, którym stało się powoli Grodno. Działalność Tyzenhauza z punktu widzenia dworu królewskiego miała znaczenie pierwszorzędne, przede wszystkim dlatego, że dzięki swojej energicznej administracji dóbr królewskich na Litwie podniósł on wybitnie ich dochodowość i zapewnił skarbowi królewskiemu systematyczny dopływ środków pieniężnych. W latach 1765—1777 Tyzenhauz był generalnym administratorem dóbr królewskich na Litwie, obejmujących ekonomie: szawelską, grodzieńską, olicką, brzesko-kobryńską i mohylewską; w roku 1777 objął generalną dzierżawę tych dóbr, z obowiązkiem wpłacania do skarbu królewskiego 87 tysięcy dukatów rocznie; kontrakt miał obowiązywać do roku 1789. W czasie swojej działalności na Litwie Tyzenhauz przedsięwziął systematyczne uprzemysławianie kraju. Założył kilkadziesiąt manufaktur, kształcił dla nich kadre zawodową, wykorzystując sprowadzanych z zagranicy specjalistów dla przyuczania polskich robotników. Tyzenhauz troszczył się stale o rozwój szkolnictwa, przede wszystkim zawodowego. Spośród założonych przez niego szkół największy rozgłos zyskały: lekarska, weterynarii, akuszerii, kreślarsko-rysownicza, kontrolerów finansowych, mierniczych i inne.

Szeroki zakres inicjatywy Tyzenhauza w dziedzinie szkolnictwa świadczy, że swoje inwestycje przemysłowe traktował przede wszystkim jako środek upowszechnienia w kraju kultury technicznej i przygotowania licznej kadry polskich fachowców z odpowiednim wykształceniem. W tej sytuacji manufaktury Tyzenhauza nie mogły być imprezami zyskownymi i wymagały często dofinansowywania z innych źródeł. Tyzenhauz traktował swoją działalność inwestycyjną jako zamierzenie długoplanowe, którego pełne wyniki mogły się okazać dopiero po wielu latach.

Z punktu widzenia dworu królewskiego istotna była jednak nie działalność inwestycyjna i kulturalno-oświatowa, lecz wydolność finansowa stworzonego przezeń systemu administracji dóbr królewskich. Gdy w roku 1780 pokazały się pewne objawy kryzysu „systemu Tyzenhauza” (m. in. opóźnione zostały wypłaty należności) wroga Tyzenhauzowi klika dworska, kierowana przez Franciszka Rzewuskiego, Joachima Chreptowicza i braci Kossakowskich, doprowadziła do obalenia władzy Tyzenhauza i odebrania mu zarządu ekonomii, posługując się w tym celu intrygami dworskimi i wzniecaniem opozycji wśród szlachty na Litwie. W sierpniu 1780 roku Tyzenhauz pozbawiony został swoich urzędowych uprawnień, a wynik jego piętnastoletniej działalności ekonomicznej zo-

stał całkowicie zaprzepaszczony. Zarząd ekonomii objął po nim marszałek koronny Franciszek Rzewuski²².

Działalność propagandowa Tyzenhauza wśród szlachty litewskiej opierała się głównie na oddziaływaniu osobistym. Zwoływał on do Grodna liczne zjazdy przedstawicieli szlachty średniozamożnej, starając się urabiać ją w duchu prokrólewskim. Zjazdy takie odbywały się przede wszystkim corocznie w dniu 17 stycznia — na urodziny Stanisława Augusta. Uświetniane były hucznymi bankietami, koncertami nadwornej orkiestry i występami zespołu teatralnego. W tej sytuacji teatr, aczkolwiek opłacany z prywatnej kieszeni podskarbiego, stawał się pośrednio ważnym narzędziem politycznym, nie tyle ze względu na przekazywaną ze sceny treść, ile dzięki wytwarzaniu atmosfery rozrywki i zabawy, w której łatwo było realizować plany o znaczeniu państwowym i usposabiać szlachtę przychylnie dla dworu.

Po raz ostatni wielki zjazd szlachecki w Grodnie odbył się w dniu 17 stycznia 1779 roku. Tak go relacjonowała miejscowa „Gazeta Grodzieńska”:

Po zakończonym nabożeństwie zgromadzeni goście udali się na Horodnicę i tam uprzejmie swoje Najjaśniejszemu Panu w osobie Jego ministra złożyli powinszowania; zatrzymani wszyscy na obiad u kilku wielkich stołów przy spełnianiu zdrowia N. P., przy biciu rżęsim z armat i ręcznej strzelby obficie i dostatnio traktowani byli; na trzecie danie wetów i cukrów, w przywoitych do tej uroczystości z herbami i cyframi N. P. dekoracjach ukształconych, do innej sali przeniosłszy się, bawieni byli kilkogodzinnym słuchaniem koncertu muzycznego przez orkiestrę nadworną jw. podskarbiego nadw[ornego] lit[ewskiego] w śpiewaniach i graniu, a osobliwie kantaty do tego festynu ku satysfakcji słuchających aplikowanej...²³

*

*

*

Grodzieński zespół muzyczny i teatralny formował się stopniowo przez kilka lat. Już przed rokiem 1770 Tyzenhauz gromadził na swoim dworze artystów śpiewaków i muzyków, starając się zebrać zespół koncertowy, a przy okazji przyuczyć do zawodu muzycznego zdolnych chłopców, oddawanych pod opiekę artystów. Kontrakt z dnia 24 czerwca 1769 roku na 4 lata zawarty z Tadeuszem Wierzbołowiczem, muzykiem wyszkolonym na koszt Tyzenhauza, postanawiał, że ten oprócz

²² T. Korzon, *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta*, Warszawa—Kraków 1897, t. II, s. 244—258, t. IV, s. 250—286; W. Kula, *Szkice o manufakturach XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1956, cz. 2, s. 409—453; S. Kościalkowski, *Studia i szkice przygodne z historii i jej pogranicza z literaturą*, Londyn 1956, s. 17—64.

²³ „Gazeta Grodzieńska”, nr 4, 28 I 1779.

uczestniczenia w koncertach „sam się ma edukować i aplikować, a chłopców dodanych sobie na naukę dokładnie uczyć i onych wydoskonalić”, za co miał otrzymywać 200 tyńfów rocznie i ubranie²⁴.

Około roku 1772 zaangażowany został do zespołu grodzieńskiego śpiewak basista Dominik Hibler²⁵. Wydaje się, że regularnych przedstawień do tego czasu nie bywało, chociaż odbywały się tam zapewne koncerty muzyczne i wokalne.

Na przełomie roku 1771/72 podskarbi zaczął poważnie myśleć o stworzeniu w Grodnie własnego stałego zespołu teatralnego, opartego o dużą orkiestrę, śpiewaków i wykwalifikowany zespół baletowy. Specjalistów do organizacji teatru i wyuczenia zespołu zamierzał sprowadzić z zagranicy. Zespół natomiast chciał uformować z uzdolnionej młodzieży wieśniaczej, pochodzącej z jego dóbr prywatnych. Miał więc w planach zorganizowanie szkoły artystycznej, w której przyszli tancerze i śpiewacy mieli otrzymywać należyte i systematyczne wykształcenie. W związku z tym wiosną 1772 roku wysłał w dłuższą podróż zagraniczną swojego nadwornego kapelmistrza Leona Sitańskiego.

III

PODRÓŻE LEONA SITAŃSKIEGO

Rodzina Sitańskich, pochodząca prawdopodobnie z ubogiej szlachty litewskiej²⁶, jest historiografii prawie nieznana, chociaż zapisała się chwalebnie w dziejach kultury polskiej XVIII wieku. Obok Leona Sitańskiego, kapelmistrza, a później kierownika teatru w Grodnie, i jak możemy wnioskować — zdolnego skrzypka, występują dwaj jego bracia — również muzycy — Bartłomiej i Szymon, od wielu lat pozostający na służbie Tyzenhauza. Staraniem podskarbiego litewskiego i w jego szkole artystycznej wyszkolona została córka Leona Sitańskiego, Małgorzata, znana w końcu XVIII wieku śpiewaczka. Druga Sitańska, Dorota²⁷, wy-

²⁴ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 275.

²⁵ S. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 20; AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-6/XXI, kontrakt Dominika Hiblea z dnia 12 I 1777.

²⁶ Rodzina Sitańskich jest w herbarzach właściwie nie notowana; jakiś Sitański otrzymał nobilitację na sejmie 1775 roku (K. Niesiecki, *Herbarz polski*, wyd. J. N. Bobrowicz, t. X, Lipsk 1845, s. 400). Jest bardziej jednak prawdopodobne, że Sitańscy pochodzili z rodziny od dawna szlacheckiej, chociaż zubożałej; Piotr Sitański herbu Nałęcz w roku 1552 opłacał pobór ze wsi Sitańca, położonej w Ziemi Chełmskiej, powiat krasnostawski (W. Wittyg, *Nieznana szlachta polska i jej herby*, Kraków 1908, s. 290).

²⁷ Dorota Sitańska w dotychczasowej literaturze była mylona i utożsamiana z Małgorzatą Sitańską. Sprzyjał temu fakt, że obie artystki występowały często

kształciła się w szkole artystycznej Tyzenhauza na wybitną tancerkę i zajmowała potem w królewskim zespole baletowym czołową pozycję. O całej tej piątce brak dokładniejszych wiadomości biograficznych; nieznane są daty ich urodzin ani w większości wypadków daty ich śmierci.

Leon Sitański pozostawał na służbie Antoniego Tyzenhauza prawdopodobnie jeszcze przed objęciem przezeń urzędu podskarbiego. Pierwsze ślady źródłowe współpracy z Tyzenhauzem pochodzą z 1765 roku²⁸. Możemy stąd wnioskować, że urodził się on najpewniej przed rokiem 1745. Pierwsza wiadomość o pozostającym również na służbie Tyzenhauza bracie jego, Szymonie Sitańskim (zmarł w początkach lutego 1785 roku) pochodzi z listopada 1771 roku²⁹.

Leon Sitański w podróży swojej miał najwidoczniej zlecone zebranie doświadczeń, dotyczących kształcenia zawodowych muzyków, śpiewaków i tancerzy, zapoznanie się z pracą odpowiednich szkół w Niemczech, Włoszech i Francji, zakupienie nut i instrumentów muzycznych, wreszcie zaangażowanie wykwalifikowanych artystów jako wykonawców i nauczycieli zawodu, m.in. baletmistrzów. Wyprawiając Sitańskiego Tyzenhauz miał jeszcze nadzieję, że uda mu się zaangażować na baletmistrza jakiegoś doświadczonego pedagoga baletowego, przebywającego już w Polsce; dopytywał się o Włocha Antoniego Putini (który dawniej pracował w Nieświeżu i Białymstoku) lub kogoś spośród jego uczniów³⁰. Skoro starania te zawiodły, zadaniem wyszukania za granicą odpowiedniego człowieka obciążony został Leon Sitański.

Sitański wyjechał z Polski prawdopodobnie w marcu 1772 roku; w kwietniu był już w Dreźnie, spędziwszy uprzednio trochę czasu w Berlinie, gdzie doskonalili się przez pewien czas w grze na skrzypcach

w tym samym teatrze i czasie, a na ówczesnych afiszach i w programach wymieniane były bez imion. Ludwik Bernacki w indeksie nazwisk do swego dzieła pt. *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* (Lwów 1925) połączył obie Sitańskie, śpiewaczkę i tancerkę, w jedną osobę, a za nim powtórzyli ten błąd wszyscy prawie późniejsi autorzy. Pierwsze wzmianki o Dorocie Sitańskiej — tancerce — pochodzą jednak z roku 1788; uprzednio znana była wybitna tancerka Dorota Piekarska, która w tym samym czasie znika z afiszów. Czyżby była to jedna i ta sama osoba, która zmieniła nazwisko z Piekarskiej na Sitańską wskutek małżeństwa?

²⁸ *Porachunek de perceptis et expensis z JPanem Leonem Sitańskim m-ca Aprilis 4 d. 1765 roku czyniony*, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-7/XXIII, k. 349—350.

²⁹ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-6/XXI, k. 32; Targoński do A. Tyzenhauza 5 II 1785, wg sumariusza korespondencji, Arch. Tyzenhauzów H-2 (dalej cyt. Sum. H-2). Wskutek zniszczenia oryginalnej korespondencji Antoniego Tyzenhauza, dwa tomy sumariuszy (H-1 i H-2), obejmujące streszczenia listów do podskarbiego od korespondentów o nazwiskach zaczynających się na litery A—J i O—Z, są cennym źródłem zastępczym.

³⁰ Jakub Becu do A. Tyzenhauza z Gdańska 12 IV i 6 V 1772 (S. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 23).

pod kierunkiem tamtejszego artysty Bendego, którego styl ocenił zresztą jako staroświecki. Uczęszczał na przedstawienia operowe w Poczdamie, a potem w Dreźnie. Zaczął też od razu realizować zlecenia Tyzenhauza na zakup nut, instrumentów muzycznych i innych akcesoriów potrzebnych do wyposażenia zespołu w Grodnie³¹.

W maju widzimy już Sitańskiego w Wiedniu, po drodze zakontraktował w Pradze czeskiej kilku muzyków do orkiestry grodzieńskiej i zakupił dalszą partię nut. Rozglądał się prawdopodobnie za mistrzami muzyki smyczkowej, pod kierunkiem których mógłby dalej podnosić swoje kwalifikacje. Zdecydował się brać lekcje w Wenecji od tamtejszego skrzypka Mazarego³².

Latem 1772 roku przybył Sitański do Włoch, gdzie spędzić miał około półtora roku. Jest możliwe, że w Wenecji spotkał się z Johanem Becu, który w czerwcu starał się zaangażować tam śpiewaczkę do teatru w Grodnie (nie udało mu się to zresztą, donosił, że odpowiednią śpiewaczkę sprowadzić można z Londynu, ale za olbrzymie honorarium 1000 funtów szterlingów rocznie³³). Sitański spędził kilka miesięcy w Lukce, gdzie znowu brał lekcje u niejakiego Mampredego [?]. Refleksje na temat dydaktyki, które nasunęły się mu podczas pobytu w Niemczech i Włoszech, zaczął w tym czasie przekazywać w listach do podskarbiego. Wydaje się, że co nieco w wolnych chwilach komponował i żywo interesował się miejscowymi przedstawieniami teatralnymi³⁴. W maju 1773 roku widzimy Sitańskiego już we Florencji. Uczestniczył tam w lekcjach, które prowadził sławny nauczyciel Nordini — uczeń słynnego Tertiniego. Interesował się wybitnie, widocznie realizując polecenie podskarbiego, organizacją szkoły i metodami pracy, które stosował Nordini. Nie zaniedbywał równocześnie starań o wyszukiwanie muzyków i śpiewaków do grodzieńskiego zespołu. Nawiązał pertraktacje z młodym kapelmistrzem włoskim Abbate i dwoma włoskimi śpiewaczkami³⁵.

Właśnie we Florencji zaczął również Sitański starania o zaangażowanie baletmistrza. We wrześniu 1773 roku pisał do Tyzenhauza:

Baletnik: JWPan pisał, żebym go zaakordował za 200 czerw.* zł. Chciałem go umówić na tę cenę, ale on dalekim bardzo jest [nawet] od 300 czerw. zł. na rok ze wszystkimi wygodami; [inaczej] nie chce jechać do Polski i chce po trzyletnim kontrakcie, ażeby go kosztem skarbowym nazad do Florencji przystawić; a jak informowałem się od drugich, nie jest do uczenia chłopców sposobnym. Nadarza mi się drugi z żoną, człowiek młody; uczył się we Francji; ten

³¹ Leon Sitański do A. Tyzenhauza 4 IV 1772, Sum. H-2.

³² L. Sitański 6 V 1772, Sum. H-2.

³³ Johann Ludwik Becu do A. Tyzenhauza, Wenecja 1 VII 1772, Sum. H-1.

³⁴ L. Sitański 20 I 1773, Sum. H-2.

³⁵ L. Sitański 13 V 1773, Sum. H-2.

podejmuje się wszystkie sorta skakania uczyć, jako to: seria, groteska, *pas de du [sic]* i *buffa*. Sam skacze te wszystkie gatunki, a najlepszy to groteska. Zona, figurantka, skacze miernie. Ten ma ochotę zostać w Polsce raz na zawsze, na rok pensji chce 200 czerw. zł. Później dał mi w memoriale 250, ale ja odpowiedziałem, że i pisać nie będę [...], stancji chce mieć dwie i salę do uczenia chłopców i dziewcząt. Muzykę ma dawać swoją do baletów, których ma gromadę, także informacje malarzowi do malowania parawantów, podług historii i baletów. Słowem, wszystką dyrekcję ma czynić, co do baletów należy, także chce być uwiadomionym, czy może mieć balerinę do siebie pierwszą w Polsce, czy też tu we Włoszech mamy dostać [...].³⁶

Wydaje się, że baletmistrzem, którego w końcu Sitański zaangażował, był Gaetano Petinetti, który ówczesnie lub nieco później zaproponował również sprowadzenie do teatru w Grodnie swojego brata Ludwika. Sitański miał zresztą wiele kłopotów z zaangażowaniem odpowiednich artystów. Udało mu się podpisać umowę ze śpiewakiem kontralcistą za 100 czerw. zł. rocznie, starał się również o rzezańca — sopranistę, który wyrażał chęć wyjazdu do Polski, jeżeli otrzyma pensję 300 czerw. zł. rocznie i odpowiednie wygody. Wszystkie te starania kosztowały sporo pieniędzy, toteż alarmował podskarbiego prośbami o nadesłanie odpowiednich funduszy:

Alcista pretenduje, ażebym mu dał tu we Florencji 50 czerw. zł. na kontrakt. Balerin toż samo potrzebuje, jeżeli będzie zaakordowany, 50 czerw. zł. i ci wszyscy majstrowie [zapewne specjaliści do manufaktur — B. M.] po kilkanaście czerw. zł. potrzebują na kontrakt. Ja, jak pisałem pierwej do JWPana, za pierwszych dni Octobra wyjeżdżam do Lukki, ponieważ i Nordini wyjeżdża do swojego dworu na cały miesiąc, a do tego nie mam za czym siedzieć³⁷.

W grudniu 1773 roku Sitański sfinalizował rozpoczęte rozmowy z kompozytorem Abbate, który został zaangażowany do Grodna na przeciąg jednego roku. Starał się nadal poszukiwać odpowiednich śpiewaków i śpiewaczek dla zespołu grodzieńskiego, wydaje się, że poszukiwał również dyrektora, mogącego poprowadzić teatr podskarbiego. Po przeszło rocznym wojażowaniu po Europie, zwiedzaniu wielu teatrów i zbadaniu ich organizacji, Sitański przedstawił wreszcie podskarbiemu swoje poglądy na temat organizacji teatru w Grodnie. Wskutek zniszczenia korespondencji wiemy o tym niestety tylko z krótkiej wzmianki w sumariuszu. Przez cały czas podnosił również swoje kwalifikacje zawodowe, biorąc lekcje gry na skrzypcach u kilku wybitnych wirtuozów i twierdził, iż poczynił duże postępy³⁸.

³⁶ List anonimowy datowany z Florencji 25 IX 1773, bez podpisu, ale niewątpliwie Leona Sitańskiego; tekst skażony licznymi błędami i nieporządnym (wydaje się, że sporządzony w Polsce niewprawną ręką odpis), AGAD, Arch. Tyżenhauzów, D-24/16c (nr 29), k. 28, 29.

³⁷ J. w.

³⁸ L. Sitański 29 XII 1773, Sum. H-2.

Z kwietnia 1774 roku pochodzi pierwsza wiadomość o zaangażowaniu wreszcie baletmistrza do zespołu podskarbiego Tyzenhauza. Baletmistrz Włoch z Neapolu (zapewne Petinetti) zobowiązał się wyuczyć tańca grupę chłopców i dziewcząt³⁹. Sitański podróżował zresztą nadal po Włoszech; w kwietniu 1774 roku widzimy go również w Neapolu i Rzymie, gdzie kompletuje grupę artystów dla Tyzenhauza. Zaangażowany został w tym czasie kastrat-dyskancista z konserwatorium i basista z Neapolu, a jednocześnie rozpoczął Sitański pertraktacje z innymi jeszcze śpiewakami. Czynił też dalsze zakupy nut i instrumentów dla wyposażenia orkiestry w Grodnie⁴⁰.

Pod koniec kwietnia 1774 roku Sitański miał już zebrany zespół artystów włoskich, których przygotowywał do podróży do Polski. W maju cała grupa (prócz Sitańskiego 12 Włochów) wyruszyła wreszcie w drogę. W grupie tej większość stanowili prawdopodobnie artyści, ale znajdowało się tam również paru rzemieślników zamówionych do manufaktur. W pierwszej połowie lipca Sitański z grupą Włochów dotarł do Wiednia, gdzie podróżnymi zaopiekował się niejaki Schüler, zapewne agent podskarbiego. Po drodze, w Bolonii, Sitański zdołał jeszcze nawiązać pertraktacje z dodatkową parą artystów, jakąś śpiewaczką i jej mężem⁴¹. 30 lipca byli już w Krakowie, gdzie tymczasowo ulokowano Włochów na zamku wawelskim — „dla uniknięcia kosztu w gospodzie”⁴². Przez kilka dni trwały jakieś kłopoty z nabyciem koni i pojazdów; Włosi niecierpliwili się „czasem strawionym”⁴³. Prawdopodobnie jednak trudności zostały usunięte dość szybko i w końcu sierpnia lub na początku września 1774 roku włoscy specjaliści przybyli wraz z Leonem Sitańskim do Grodna.

IV

POCZĄTKI SZKOŁY ARTYSTYCZNEJ W GRODNI

Po przybyciu do Grodna artystów zaangażowanych przez Sitańskiego stało się możliwe rozpoczęcie systematycznego szkolenia i zorganizowania szkoły artystycznej. Zanim jednak do tego doszło, trzeba było zebrać odpowiednią grupę uczniów i skompletować personel nauczający. Wyszukanie wśród młodzieży wieśniaczej kandydatów do zawodu mu-

³⁹ L. Sitański 2 IV 1774, Sum. H-2 — „Zakontraktowany baletnik z Neapolu do uczenia chłopców i dziewcząt”.

⁴⁰ L. Sitański 19 IV 1774, Sum. H-2.

⁴¹ L. Sitański 25 V 1774, 8 VI 1774, 13 VII 1774, Sum. H-2.

⁴² S. Badeni do A. Tyzenhauza 31 VII 1774, Sum. H-1.

⁴³ L. Sitański 5 VIII 1774, Sum. H-2.

zyka, śpiewaka lub tancerza nie było rzeczą łatwą z uwagi na brak osób obdarzonych odpowiednimi predyspozycjami fizycznymi, chociaż oczywiście upatrzonych kandydatów o zgodę nie pytano. Jeszcze w czasie podróży Leona Sitańskiego za granicę Tyzenhauz nakazywał swoim rządcom dóbr wyszukiwanie chłopców i dziewcząt, którzy nadawaliby się do zespołu teatralnego; dawało to pewne wyniki⁴⁴.

Zasięg rekrutacji był z natury rzeczy ograniczony, gdyż podskarbi w trosce o zapewnienie sobie pełnej władzy nad szkolonym zespołem zdecydował się wybierać młodzież do szkoły artystycznej w zasadzie tylko ze swoich dóbr dziedzicznych, rezygnując z poddanych ekonomii królewskich.

Metod rekrutacji, niestety, nie znamy, jednak przez analogię do innych zespołów magnackich (Nieśwież) można by sądzić, że na podstawie wskazań rządców dóbr wybierano dzieci od 8-letnich poczynając. O ile jednak gdzie indziej baletmistrze jeździli na wieś dla przeprowadzenia selekcji kandydatów, to do Grodna przysyłano raczej większe grupy dzieci, z których na miejscu dobierano najodpowiedniejsze. Można przypuścić, że jesienią 1774 roku znalazła się już w Grodnie spora grupa uczniów, aczkolwiek nie była to jeszcze liczba wystarczająca i poszukiwania trwały nadal⁴⁵.

Były to właściwe początki szkoły artystycznej podskarbiego w Grodnie. Już w dniu 23 września 1774 roku Sitański wspominał w liście do podskarbiego rozpoczęte „lekcje tańców”, a jednocześnie początek prób orkiestry (nad którą sprawował opiekę „Jmp. Symon” — zapewne Szymon Sitański) oraz „kastratów aplikacje w śpiewach”. Pojawiła się również w tym czasie w Grodnie „córka jmp. Zmitrowicza, śpiewaczka”, którą po latach, już jako „baletniczkę”, wyróżni Tyzenhauz w swoim testamencie⁴⁶. Dnia 24 listopada 1774 roku „dziewczęta do baletnika” były już „oszyte”, i od niejakiego czasu trwały już „lekcje”⁴⁷. Wydaje się, że główny ciężar dydaktyczny w zakresie tych właśnie lekcji tańca spadł na „baletnika Włocha”, którym był Gaetano Petinetti. Nie wiadomo, czy już w roku 1774 pomagał mu w tej pracy brat, Ludwik Petinetti, czy też przybył on do Polski nieco później.

Gaetano Petinetti musiał być ówczesnie człowiekiem młodym, naj-

⁴⁴ Antoni Tołkacz, rządcą w Rzeczycy, do A. Tyzenhauza 21 VIII 1773, Sum. H-2: „Dziewcząt i chłopców twarzy pięknej wraz odeszle do Grodna”.

⁴⁵ Truchnowski do A. Tyzenhauza 30 X 1774, Sum. H-2: „O przywiezionych dzieciach [...] względem ulokowania Włochów [...] o oszywaniu dziatwy”; Leon Sitański 30 X 1774: „Chłopcy i dziewczęta z Chotynicz do baletnika”; 13 XI 1774 Sum. H-2: „Dziewczęta i chłopcy do baletnika”.

⁴⁶ L. Sitański 23 IX 1774, Sum. H-2; w tym samym liście: „jmp. Antosiek sposobiący się na baletnika. Wygoda dla Włochów”.

⁴⁷ L. Sitański 24 XI 1774, Sum. H-2.

pewniej dwudziestoparoletnim, skoro żył jeszcze i działał w Warszawie jako nauczyciel tańca towarzyskiego na krótko przed powstaniem listopadowym. Obowiązki nałożone na Petinettiego były dość poważne i absorbujące. Gdy w roku 1777 odnawiał swój trzyletni dotąd kontrakt, stwierdzał, że „należyta w zwierzchności zachowując subordynację, starać się będę powinien, abym usługi moje, tak z osobistej na theatrum reprezentacji, jako też w obowiązanej przeze mnie edukacji baletników, przyjemnymi i przypodobanymi JWP Podskarbiemu uczynił, a także dalszym względem zalecił”. Miał wówczas otrzymywać za swoją pracę pensji miesięcznej 7 czerw. zł., a prócz tego „stół z należyta w jedzeniu i piciu wygodą” oraz „stancję, drwa do niej i świece”⁴⁸. Pensji rocznej pobierał więc Petinetti zaledwie 84 dukaty, z niewiadomych względów do tak niewielkiej kwoty skurczyły się obiecywane mu we Włoszech pobory (200 dukatów rocznie). Nie wiemy, jak wywiązywał się Petinetti z przyjętych na siebie obowiązków, są jednak ślady jego pracy nie tylko pedagogicznej, ale również choreograficznej i osobistych występów na scenie; m. in. w roku 1778 był choreografem i głównym tancerzem *Baletu wieśniackiego* i *Baletu piekarskiego*, jedynych przedstawień baletowych w Grodnie za czasów Tyzenhauza, o których mamy nieco dokładniejsze wiadomości źródłowe. Skądinąd możemy wnioskować, że Tyzenhauz nie był całkowicie zadowolony z pracy Petinettiego, skoro już w lipcu 1775 roku próbował zaangażować do szkoły artystycznej innego baletmistrza, niejakiego Verdone, który jednak zażądał zbyt wygórowanego wynagrodzenia⁴⁹.

Oprócz nauczycieli zawodu w szkole artystycznej, zakrojonej na dużą skalę, niezbędni byli również wychowawcy i opiekunowie dzieci. W grudniu 1774 roku zaangażowano do Grodna guwernantkę Francuzkę, która miała zająć się dziewczętami⁵⁰. Wydaje się również, że podskarbi już uprzednio zadbał o zakup odpowiednich podręczników i przyborów niezbędnych do nauczania dzieci⁵¹.

Lekcje trwały przez całą zimę 1774/75 roku. Prawdopodobnie liczba uczniów była jednak za mała, gdyż nadal trwały „starania o młodzież do

⁴⁸ Brulion kontraktu Gaetano Petinettiego z 1777 roku; AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 6.

⁴⁹ Tadeusz Andrzejkowicz do A. Tyzenhauza 16 VII 1775, Sum. H-1: „Trudności zawarcia umowy z jmp. Werdonem [sic!] Francuzem w rzeczy uczenia baletników, dla wygórowanych jego wymagań”.

⁵⁰ N. do N. 8 XII 1774, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-24/16c, k. 32; Tadeusz Andrzejkowicz do A. Tyzenhauza 21 XII 1775 [sic! Oczywista pomyłka w sumariuszu, winno być: 1774], Sum. H-1: „Umówienie jmp. Francuzki dla edukacji baletniczek”.

⁵¹ *Expens pieniędzy w roku 1774, 20 maja w Warszawie* m. in. „za gramatyki niemieckie i francuskie, sztuk 48, złp. 168”, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-7/XXIII, k. 355.

baletu"⁵². Starano się również o dziewczęta, które dałoby się wykształcić na śpiewaczki, i możemy sądzić, że już w roku 1775 w szkole artystycznej w Grodnie miano nie tylko tancerzy i tancerki, ale i wokalistki, chociaż niektóre z wybranych kandydatek nie okazywały w końcu wystarczających zdolności⁵³.

W roku 1776 grupa uczniów szkoły grodzieńskiej była już chyba poważnie w nauce zaawansowana. Leon Sitański — w którym możemy się domyślać rzeczywistego kierownika szkoły i zespołu artystycznego — w czerwcu tegoż roku składał podskarbiemu „sprawozdanie z edukacji baletów, języka francuskiego, nut, śpiewów i muzyki”⁵⁴. Pod koniec roku 1776 trwały ciągle jeszcze „baletniczek egzercycje”, ale zapowiadano również, czy nawet przeprowadzano, „egzamin”⁵⁵.

Nie wiadomo, kiedy nastąpił pierwszy występ wykształconego w Grodnie zespołu artystycznego. W każdym razie Józef Wybicki w czasie swej podróży inspekcyjnej (jako wizytator szkolny z ramienia Komisji Edukacji Narodowej) latem 1777 roku oglądał już w Grodnie przedstawienie teatralne, w czasie którego Tyzenhauz „z swojej szkoły dramatycznej wyćwiczonych uczniów na zabawę wystawiał. Ileż mu pociechy dałem — pisał Wybicki — mówiąc na przedziwnym balecie, przez samych Litwinów egzekwowanym, iż już akademія smorgońska, gdzie niedźwiedzi tańczyć uczą, pod rządem podskarbiego w rozproch poszła”⁵⁶.

Trudno ustalić, ile dziewcząt i chłopców kształciło się w tych latach w szkole artystycznej Tyzenhauza w Grodnie. Możemy przypuszczać, że liczba tancerek i tancerzy nie przekraczała 40 osób, do czego należy zapewne doliczyć kilkanaście osób kształconych w śpiewie i muzyce. Nazwiska przynajmniej części uczniów „wydziału baletowego” szkoły odnajdujemy w drukowanym programie wzmiankowanego już wyżej przedstawienia baletowego z sierpnia 1778 roku.

Nie zachował się, niestety, ani jeden egzemplarz tego programu, wydanego w Grodnie, a zawierającego nie tylko nazwiska tancerzy, ale i libretta dwóch baletów — obu opracowanych choreograficznie przez Gaetana Petinettiego, a zatytułowanych *Balet wieśniacki* i *Balet piekarski*. Z przekazów pośrednich wiemy, że w pierwszym występowały następujące osoby: „starzec niedowierzający córce”, „córka”, „dwóch balwierzów”, „dwóch chłopców onych”; w drugim zaś: „piekarz”, „pie-

⁵² Tadeusz Andrzejkowicz do A. Tyzenhauza 13 II 1775, 16 II 1775, Sum. H-1.

⁵³ Tadeusz Andrzejkowicz do A. Tyzenhauza 13 VIII 1775, Sum. H-1: „nieokazywanie głosu przez dwie dziewczęta”.

⁵⁴ L. Sitański do A. Tyzenhauza 13 VI 1776, Sum. H-2.

⁵⁵ L. Sitański 2 XII 1776, Sum. H-2.

⁵⁶ J. Wybicki, *Zycie moje*, wyd. A. M. Skałkowski, Kraków 1927, s. 150.

karka żona”, „l'abbé i inni posługacze domowi”. Rolę „piekarza” tańczył sam Gaetano Petinetti, jako „l'abbé” wystąpił brat jego Ludwik⁵⁷.

W przedstawieniu baletowym brali zapewne udział nie wszyscy uczniowie szkoły. Należy jednak sądzić, że są to nazwiska tancerzy, którzy w latach 1774—1775 zostali sprowadzeni do szkoły z dóbr podskarbiego i tu od początku wyuczeni.

Z nazwiskami tych tancerek i tancerzy wiąże się jednak istotny kłopot. Część osób występujących w Grodnie w 1778 roku znalazła się potem na liście zespołu, po śmierci Tyzenhauza przekazanego Stanisławowi Augustowi. Tożsamość osób ustalić można jednak w większości wypadków tylko na podstawie podobieństwa imion, identyczności inicjałów i tego samego źródłosłowu nazwiska, które w obu wypadkach jest podobne, ale bynajmniej nie jednakowe. Tak np. Marianna Malewiczówna (1778) występuje potem jako Marianna Malińska (1785), Adam Brzeski (1778) jako Adam Brzeziński (1785) itd. Można by stąd wnioskować, że w początkowym okresie większość uczniów szkoły nie miała ustalonych nazwisk lub że w zapisie ich nazwisk rodowych zachodziły dość duże dowolności. (Dziwnym faktem prawie wszystkie nazwiska tancerek kończą się w roku 1778 na -ówna, a później w oparciu o ten sam źródłosłów przybierają końcówkę -ska).

W programie *Baletu wieśniackiego* i *Baletu piekarskiego* z 1778 roku⁵⁸ wymieniono imiennie 22 osoby spośród grodzieńskich tancerek i tancerzy polskiego pochodzenia (oprócz nich wzmiankowani byli tylko bracia Petinetti). Grupa ta składała się z 12 chłopców i 10 dziewcząt, spośród których w 7 lat później odnajdujemy na liście zespołu 7 tancerek, ale tylko 2 tancerzy. O losie 13 pozostałych osób brak jakichkolwiek wiadomości.

A oto nazwiska tancerzy, biorących udział w przedstawieniach baletowych w roku 1778 na scenie teatru w Grodnie (w nawiasie podaje brzmienie nazwisk w wersji z lat 1782—1792):

Baletnicy: Adam Brzeski (1785: Adam Brzeziński, 1792: Adam Brzeżyński), Jerzy Jaszukiewicz, Andrzej Kuchalski (1785: bez zmian); figuranci: Jan Bałaszkiwicz, Jan Deresiewicz, Maciej Gąbarowicz, Jan Janikowski, Jakub Kaszkiewicz, Stefan Królewicz, Stefan Latowczyk, Dawid Małowski, Michał Remedzionek; baletnicy: Marianna Adamowiczówna (1785: prawdopodobnie Marianna Adolska), Rozalia Ławcewiczówna (około 1782: Rozalia Ławcińska; 1785: Rozalia Ławieńska; 1792: Rozalia Ławczyńska); Marianna Malewiczówna (1785—92:

⁵⁷ W. Trębicki, *Uwagi nad dziełem: Starożytny teatr w Polsce przez K. W. Wójcickiego*, „Biblioteka Warszawska”, 1843, t. III, s. 354.

⁵⁸ L. Bernacki, *op. cit.*, t. II, s. 323.

Marianna Malińska); figurancki: Ludwika Augustówna, Maria Czekiewiczówna (1782: prawdopodobnie Marianna Cyklińska, 1785: Marianna Czyklińska, 1792: Marianna Czeklińska), Dorota Derewska (1785: prawdopodobnie Apolonia Darewska), Apolonia Kaluzubiówna, Dorota Piotrowiczówna (1782—85: Dorota Pietruszewska), Katarzyna Słodkowiczówna (1782—85—92: Katarzyna Słodkowska).

Jako solistka w *Balecie piekarskim* w roli „żony piekarza” wystąpiła Magdalena Weselska, o której dalszych losach nic nie wiadomo.

Trudno jest ustalić wiek uczniów szkoły artystycznej, występujących na scenie w Grodnie. Porównując listę zespołu z 1785 roku, na której podany został wiek tancerzy i tancerek, można sądzić, że w roku 1778 mieli oni przeciętnie około 12 lat. Był to więc balet w pełni „dzieciący”⁵⁹. Być może tylko Magdalena Weselska (z uwagi na specyfikę roli) była ówczasie nieco starsza.

V

DALSZY ROZWÓJ SZKOŁY I TEATRU PODSKARBIEGO TYZENHAUZA

Jednocześnie z formowaniem zespołu baletowego postępowo w teatrze grodzieńskim rozszerzenie i doskonalenie istniejącej już od dość dawna orkiestry. Rozwój jej był znacznie ułatwiony od jesieni 1774 roku, tj. od powrotu Sitańskiego z zagranicy w towarzystwie kilku muzyków i śpiewaków włoskich. Orkiestra ta szybko zyskała dobry poziom i znaczny rozgłos. Bliski współpracownik podskarbiego, ks. Ksawery Bohusz, wspominał po latach, że Tyzenhauz „miał liczną i wyborną, a można powiedzieć pierwszą w kraju orkiestrę, złożoną z najdoskonalszych muzyków i śpiewaków, sprowadzonych z Włoch. Przewodniczył im na klawicymbale kompozytor włoski, Abbate i pierwszy skrzypek Sitański”⁶⁰. Bohusz nie docenił, co prawda, rozmiarów starań Tyzenhauza, gdyż w orkiestrze grodzieńskiej zasadniczą grupę artystów-muzyków stanowili Polacy, a grupa ta powiększała się ciągle wskutek wycucania w szkole nowych instrumentalistów i przyjmowania od litewskiej szlachty i magnatów artystów poddańczych i uczniów nieco już zaawansowanych w nauce muzyki (o czym niżej). Orkiestrą kierował Leon Sitański przy współpracy wspomnianego Abbate’go; oni też zapewne czuwali nad przygotowaniem śpiewaków i śpiewaczek, których na przełomie

⁵⁹ AGAD, Arch. Kameralne, fasc. 1420.

⁶⁰ Ks. K. Bohusz, *Spominka o Antonim Tyzenhauzie*, „Tygodnik Wileński”, nr 161, 30 IV 1820 st. st., s. 239.

roku 1774/75 było w teatrze grodzieńskim co najmniej kilkoro, w tym paru kastratów⁶¹. Orkiestra grodzieńska osiągnęła wkrótce tak dużą liczebność, że stało się konieczne wprowadzenie wewnętrznego podziału muzyków na kilka kategorii, czy to ze względów szkoleniowych, czy też dla odpowiedniego zróżnicowania wynagrodzeń; przygotowywano również dla całego zespołu orkiestrowego odpowiednie ubiory koncertowe⁶².

W latach 1773—1780 Tyzenhauz przejął prawa poddańcze do 10 przynajmniej muzyków przyuczonych do zawodu artystycznego w różnych dworach szlacheckich, przy czym największe nasilenie tych transakcji przypadało na rok 1777 (6 wypadków).

W roku 1773 przejął podskarbi prawa poddańcze do Leona Koszelewskiego od podskarbiego wielkiego litewskiego Michała Brzostowskiego; w roku 1776 prawa do Franciszka Jankowskiego i Andrzeja Tumina od ks. Albrechta Radziwiłła; w 1777 roku do Piotra Stankowskiego od hrabiego Jerzego Sołłhuba, Jerzego Niunkiewicza od chorążego nowogrodzkiego Jana Niezabytowskiego, Józefa Kuźmicza od starosty celckiego Stefana Bykowskiego, Józefa Witkowskiego od sędziego trockiego Adama Turczynowicza, Pawła Lewińskiego i Bazylego Karczmitta od sędziego trybunału głównego W. Ks. Litewskiego Leona Mickiewicza; wreszcie w roku 1780 otrzymał podskarbi prawa poddańcze do Wincentego Kownackiego, „od niejakiego czasu zbiegłego”, od Józefa Junoszy Dombrowskiego, podwojewody smoleńskiego⁶³.

Oprócz muzyków już zaawansowanych starał się również Tyzenhauz o uczniów z pewnymi początkami w zakresie muzyki i chyba pewną ich liczbę do swojej szkoły sprowadził. W listach swoich Leon Sitański składał np. podskarbiemu „sprawozdanie o chłopcach od jwp. Judyckiego wziętych”, innym razem występował w jego listach jacyś „chłopcy jwp. Łopotta z talentami do muzyki” itd.⁶⁴ Wysyłał również uczniów swojej szkoły na naukę do ośrodków magnackich, gdzie istniały dobrze zorganizowane orkiestry i zespoły teatralne (np. do Słonimia, Nieświeża i innych)⁶⁵.

⁶¹ L. Sitański 30 X 1774, 13 XI 1774, 24 XI 1774, 4 XII 1774, Sum. H-2.

⁶² Tadeusz Andrzejkowicz do A. Tyzenhauza 26 II 1775: „Podział muzykantów na klasy, rękawa dla kapelistów”; 5 VII 1775: „Projektowane ubiory dla ichm. pp. kapelistów, prośba o prędką rezolucję co do ubiorów kapeli”, Sum. H-1.

⁶³ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII: „Prawa darowane na kapelistów, Tyzenhauzowi podskarbiemu służące”; K. Wierzbicka, *Ze studiów nad teatrem poddańczym...*, s. 104.

⁶⁴ L. Sitański 24 VII 1777, 31 XII 1778, Sum. H-2.

⁶⁵ Własnoręczna notatka A. Tyzenhauza: AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 325: „[...] dwóch na trębactwo chłopców w Słoniemiu ulokować [...], waltornistów uczących się w Nieświeżu na naukę do skrzypiec zadysponować do Pankiera” itd.

Pod koniec roku 1774 Tyzenhauz zamyślał już wyraźnie o wystawieniu w Grodnie przedstawień operowych. Wypożyczył z Warszawy od Franciszka Ryxa kilka partytur oper włoskich, które miał zamiar dać do skopiowania i wykorzystania swojemu zespołowi; przetrzymał zresztą te rękopisy poza umówiony termin, tak że Ryx począł się niecierpliwie i alarmował nawet króla prośbami o zmuszenie podskarbiego do ich zwrotu⁶⁶. Interesował się także zaopatrzeniem zespołu grodzieńskiego w partytury i libretta baletowe, korzystał w tej sprawie z pośrednictwa Michała Bisestiego, który oferował jakieś materiały tego rodzaju od znanego baletmistrza włoskiego Caselli'ego⁶⁷. W latach 1777—78 można zauważyć coraz większe nasilenie starań podskarbiego w kierunku rozwinięcia swojego zespołu artystycznego. Angażował do Grodna znanych śpiewaków Davię i Campanuzzi'ego⁶⁸. Nawiązał korespondencję z muzykiem włoskim ks. Santi Finucci, który z jego polecenia starał się zaangażować do Grodna dalszą grupę włoskich artystów; w końcu ów ksiądz Finucci przyjechał sam do Grodna i został zatrudniony przez podskarbiego jako kapelmistrz orkiestry⁶⁹.

Prawdopodobnie w czerwcu 1779 roku pojawia się również w Grodnie para nowych tancerzy włoskich: baletmistrz Cosimo Augustino Morelli z żoną Marią Anną Morelli z domu Salamoni; pochodzili oni z Bolonii⁷⁰. Oboje Morelli przebywali w Grodnie dość krótko i chyba wpływ ich na kształtowanie się tamtejszego zespołu baletowego był bardzo nikły. Oboje byli bardzo niezadowoleni z warunków życia i pracy w Grodnie. Już po półrocznym pobycie w październiku 1779 roku Anna Moreli pod pozorem konieczności udania się na kurację zbiegła z Warszawy; mąż jej próbował również zorganizować sobie ucieczkę w porozumieniu ze śpiewa-

⁶⁶ Franciszek Ryx do A. Tyzenhauza 4 I 1775, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, F-23; A. Tyzenhauz do Stanisława Augusta 5 I 1775, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-20/XLIV, k. 84.

⁶⁷ M. Bisesti do A. Tyzenhauza 12 V 1777, Sum. H-1.

⁶⁸ M. Bisesti do A. Tyzenhauza 26 II 1777, 20 III 1777, 12 V 1777, Sum. H-1; F. Suchodolec do A. Tyzenhauza 10 III 1777, 24 III 1777, Sum. H-2.

⁶⁹ Listy Santi Finucciego z Lukki i Bolonii 1777—1778; AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 119—125; A. Tyzenhauz do Stanisława Augusta 29 V 1780. Zbiory Czartoryskich, rkps 718, s. 821.

⁷⁰ Datę przybycia Morellich do Grodna ustala list Józefa Sacco do Franciszka Suchodolca z czerwca 1779 roku: S. Dąbrowski, *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, „Biuletyn Naukowy wyd. przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej”, 1933, nr 3, s. 135. K. Wierzbicka (*op. cit.*, s. 118) wiązała przyjazd Morellich do Grodna z bankructwem antreprzyzy Montbruna (wrzesień 1778 roku). Nie wydaje się jednak możliwe, aby ci tancerze zatrudnieni byli w zespole Montbruna, skoro w czerwcu 1778 roku przebywali jeszcze w Dreźnie, gdzie urodziła się i była ochrzczona 27 VI 1778) córka ich Antonia Aloy-sia; por. metrykę chrztu: AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 150.

kiem Baronim. Plany te jednak zostały wykryte w pierwszych dniach stycznia 1780 roku, a obu niedoszłych uciekinierów aresztowano i poddano dokładnemu przesłuchaniu⁷¹. Morelli musiał pozostać w Grodnie i gorliwą służbą w zarządzie teatru starał się odzyskać łaski podskarbiego⁷². Co się z nim później stało — nie wiadomo; zapewne uciekł z Grodna w czasie upadku „systemu Tyzenhauza” latem 1780 roku.

Sprawy artystyczne zaprzętnęły uwagę Tyzenhauza również w czasie jego wielomiesięcznej podróży zagranicznej do Niemiec, Francji, Belgii, Holandii i innych krajów Europy zachodniej, którą odbył w towarzystwie księdza Ksawerego Bohusza. W dniu 16 marca 1778 roku ks. Bohusz notował swoje wrażenia z oglądanych tego dnia w Paryżu atrakcji: „Wieczorem byliśmy na teatrum Grand Opera, gdzie najprzedniejszych widziałem aktorów z baletu, między innymi sławnego w Europie Westrysa. Dekoracje przedziwne, warte są widzenia. Po ukończonej operze poszliśmy na jarmark zwany Saint-Germain, gdzie bardzo wiele sklepów, kafenhauzów...”⁷³ Wówczas to zapewne Tyzenhauz poznał sławnego baletmistrza i tancerza Gaetano Vestrisa (1729—1808) i przy tej okazji powziął myśl sprowadzenia do Polski któregoś z jego uczniów — jako pedagoga mającego postawić taniec w szkole artystycznej w Grodnie możliwie na najwyższym poziomie — który to pomysł został po paru latach zrealizowany przez sprowadzenie François Le Doux.

W czasie swojej podróży zagranicznej Tyzenhauz umocnił się prawdopodobnie w przekonaniu, że dalszy rozwój szkoły artystycznej wymaga zastosowania w niej metod dydaktycznych, wypróbowanych w analogicznych szkołach za zachodzie Europy, i sprowadzenia pewnej liczby nowych pedagogów. W tym celu zapewne jesienią 1779 roku wyprawił Leona Sitańskiego w powtórny długoterminową podróż zagraniczną, która zresztą — jak możemy sądzić — przeciągnęła się poza wszelkie planowane terminy z uwagi na wydarzenia 1780 roku.

W końcu października 1779 roku Leon Sitański przejechał przez Warszawę, w miesiąc później był w Dreźnie, w grudniu przez Hamburg udał się do Amsterdamu, a w początkach stycznia następnego roku pojawił się w Londynie, gdzie mógł brać lekcje od angielskiego wirtuoza Kramera⁷⁴.

W kwietniu 1780 roku Sitański przybył do Paryża. Realizował tam polecenia podskarbiego, uczęszczał na koncerty i do opery, zaangażował

⁷¹ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 156—158; K. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 128, 129.

⁷² Cosimo Morelli do A. Tyzenhauza 17 IV 1780, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 160.

⁷³ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-26/40, fasc. 87.

⁷⁴ L. Sitański 25 X 1779, 11 XI 1779, 10 XII 1779, 11 I 1780, Sum. H-2.

do teatru w Grodnie śpiewaka kastrata Mencioli'ego⁷⁵. (Ów Mencioli, w innym miejscu zwany Manciolini, już w końcu maja zjawił się w Grodnie, gdzie okazał się lepszy od przebywającego już tam dawniej Niculini'ego⁷⁶.) W końcu maja Sitański rozpoczął podróż po Niemczech. W Manheimie doskonalił się dalej w grze na skrzypcach pod kierunkiem Frenkla. Zauważył też z satysfakcją, że „w Manheimie sława o orkiestrze jwp. Tyzenhauza znana”. Zawarł znajomość z artystami muzykami w Manz i Wirchburgu, rekomendował podskarbiemu skład „papierów muzycznych” w Manheimie. Przede wszystkim jednak zainteresowała go „szkoła baletnicka”, istniejąca wówczas w Stuttgarcie⁷⁷.

Po kilkudniowym pobycie w Stuttgarcie przesłał Sitański podskarbiemu obszernie „doniesienie o szkole baletnickiej” tamże istniejącej. Szkoda to wielka, że nie znamy treści tego „doniesienia”, zawierało ono niewątpliwie uwagi o organizacji nauczania i dydaktyce, które mogły wpłynąć na praktykę szkoły artystycznej Tyzenhauza w późniejszym okresie jej pracy. Badał również Sitański „konstrukcję teatrów” niemieckich i możliwość zakupienia strojów teatralnych (kupił ich zresztą spory zasób w Paryżu), pertraktował też z niejakim Weracym, który był mu rekomendowany jako rutynowany „dekorator, machinister i krawiec”⁷⁸.

Wiadomości z Polski docierały doń z opóźnieniem, dopiero w końcu sierpnia w Monachium dowiedział się z gazet o wielkiej klęsce — upadku systemu Tyzenhauza i odsunięcia podskarbiego od władzy i wpływów politycznych⁷⁹.

VI

UPADEK TYZENHAUZA. DALsze LOSY SZKOŁY

Na przełomie roku 1779/80 zaznaczały się już wyraźne oznaki kryzysu „systemu Tyzenhauza”, pogłębiane podstępą, zakulisową działalnością sprzysiężonej przeciwko podskarbiemu kliki dworskiej. Stanisław August coraz słabiej bronił tak dawniej popieranego przez siebie Tyzenhauza. W nowej sytuacji drażniły i niepokoiły króla wiadomości o nieprzerwanych nadal zamierzeniach i inwestycjach kulturalnych Tyzenhauza. Na początku roku 1780 król dowiedział się (zapewne od posła polskiego w Londynie — Franciszka Bukatego) o przybyciu do Anglii Le-

⁷⁵ L. Sitański 19 IV 1780, Sum. H-2.

⁷⁶ J. Benkien do A. Tyzenhauza 30 V 1780, Sum. H-1.

⁷⁷ L. Sitański 1 VI 1780, Sum. H-2.

⁷⁸ L. Sitański 22 IV 1780, 4 VI 1780, Sum. H-2.

⁷⁹ L. Sitański 24 VIII 1780, Sum. H-2.

ona Sitańskiego w jakiejś specjalnej misji, zleconej mu przez Tyzenhauza; pisał wtedy do podskarbiego:

[...] Osobliwym trafunkiem doszła do mnie wiadomość o tym, że muzykant, czyli kapelmajster W Pana, w Londynie teraz będący, ma komis i tam, i w Paryżu zbierać dla teatrum grodzieńskiego czyli aktorów, czyli baletników. W innym czasie był bym się sam cieszył z takowego zamierzenia, ale w terażniejszych okolicznościach muszą to wyrazić W Panu, że mnie ta wiadomość zatrwożyła, gdyż ona okazuje, że W Pan albo nie znasz, albo znać nie chcesz swojej własnej sytuacji. Dla Boga, wspomnij W Pan, że i teraz jeszcze Teppera nie opłaciłeś za rok przeszły, a że pro 1 Augusti i funduszu jeszcze wymyślonego nie masz. I że jeżeli za przybyciem tu W Pana wkrótce wcale nowe między nami nie ubezpieczy się postanowienie, to nie tylko o teatrach grodzieńskich zapomnieć będzie trzeba, ale nawet o egzystencji W Pana zwątpić⁶⁰.

Na zarzuty te podskarbi odpowiedział dość obszernie, dając przy okazji interesujący wykład założeń swojej polityki teatralnej. Trudna sytuacja, w której się znajdował, nie usposabiała do szczerości, jeżeli chodzi o stronę finansową i rozmiary przedsięwzięć kulturalnych, starał się zbagatelizować ich koszty. Pisał do króla:

Że się muzyk mój znajdował w Londynie, to pewna wiadomość, ale to mylna, żeby miał ludzi do teatrum tam szukać, gdzie nawet nie miejsce na nich, bo tam na drogie płyty i na czas nie krótki, jak w kął Europy, zajeżdżają teatralistowie [...]. O zamknięciu teatrum grodzieńskiego, niżeli jeszcze odebrałem tę impresję, zgadywając konsekwencje, przed poufałymi mówiłem przyjaciół, że się za niego nabiorę inwektyw, ale ani z miejscem, ani z ludźmi nie ma biedy; komediantów żadnych tu nie masz, bo amatorowie z własnej ochoty tu grają, częścią z gości, a częścią z tamtejszych miejskich i horodnickich ludzi składani; a ja rozumiałem pożytek z cywilizacji dla tutejszego kraju i kadetów moich; operkę graliśmy na festynach Najjaśniejszego Pana, jak p. Paszkowskiej w Białymstoku, z Hiberem, [ze] śpiewaniem siostrzenicy mojej i moich wokalistów; przyjezdne też dopomagali [!] damy. Z tych spektakłów dla zgromadzonej gościny korzystałem na intencję menażu, nie zaś ekspensy, bo przed tym dobór był ludzi, którym się płaciła „popularność sejmikowa”; ja dobieram, którzy swoje tracą pieniądze na przejazd, na bawienie się w Grodnie i na egzekucję obligacji. Czymże ich bawić? Powszechne przyjęcie nie zachęci, trunek rzadziej zażyty ożywia popularność, otwiera jej sentymenta, ale częsty onego [użytek] koszt przynosząc większy nad światło teatralne, psuje obyczaje; na światło zaś i partykularne stroje dobrzem wyrachował ekspens z dyferencją przeciw wielu powszechniejszym zabawom, i u mnie w wydatkach w proporcji Warszawy złoty zwykł bywać czerwonym złotym.

Z miejscem nie masz biedy, bo eks-jezuicki refektarz próżny od użycia łatwo zamknąć, a w trzech dniach umeblowania go nie ma czego żałować, jak szalasu w polu na legowanie.

To pewna, że aż do emulacji zagranicznej swoje od polskich chcą dystyn-

⁶⁰ Stanisław August do A. Tyzenhauza 1 II 1780, Zbiory Czarторыskich 718, s. 185, 186.

gwować komedie, rzadko też w pewnych czasach bywane, ani kosztem, ani ambarasem nie stały się, czasem zaś śmiechem obyczajów poprawa skuteczniejsza od groźnych wędzideł.

Zezwoliłem na to, co w polerowanych krajach w małych widziałem miasteczkach, uczący się ludzie rysunków i malowania, oficerowie ich edukujący dla wspólnej zabawy pracują około całej partykularnej reprezentacji, przyzwoitych ozdóbek, przemysłów znaczących, ale nie koszt...⁸¹

Tyzenhauz tłumaczył się wylewnie ze swoich imprez kulturalnych, tym bardziej że od kilku lat podróżnicy odwiedzający Grodno wynosili stamtąd wrażenie przepychu i luksusu, jakim podskarbi rzekomo się otaczał. Bernoulli, który odwiedził Grodno w 1778 roku, pisał np. o Tyzenhauzie:

Jest wielkim amatorem muzyki i utrzymuje kapelę więcej jak 30 osób liczącą, a w niej dwóch włoskich sopranów. Zamierzał wybudować porządny teatr, a tymczasem kazał dawać w swym pałacu komedie i wodewile. Wielką i piękną salę, w której się goście zbierają przed obiadem i po obiedzie, urządzono w tym celu z wywyższoną orkiestrą, bardzo wygodną... W ogóle żyje podskarbi bardzo wspaniale, ma stół otwarty; było nas najmniej 40 osób przy obiedzie, a uczta była książęca⁸².

W skali całej działalności gospodarczej Tyzenhauza, jego przedsięwzięcia kulturalne kosztowały niewiele i w momencie kulminacji kryzysu nie mogły być oczywiście używane jako argument przeciwko niemu. W późniejszej bogatej literaturze, związanej z procesem Tyzenhauza, w licznych jego pismach obronnych⁸³ sprawy kulturalno-oświatowe zostały ledwo zaznaczone; Tyzenhauz wspominał jedynie — jako o zjawisku świadczącym na jego korzyść — o szkołach techniczno-zawodowych, szkole medycznej i innych podobnych instytucjach w Grodnie; teatr grodzieński i szkoła artystyczna nie zostały w ogóle nigdzie wspomniane.

Upadek „systemu Tyzenhauza” nastąpił w końcu lipca 1780 roku. 1 sierpnia 1780 roku miało miejsce formalne przekazanie zarządu manufaktur grodzieńskich i litewskich ekonomii Franciszkowi Rzewuskiemu. Tyzenhauz musiał uchodzić z Grodna i na próżno złożył skargę przeciwko aktom gwałtu i przemocy w miejscowym trybunale⁸⁴.

⁸¹ Antoni Tyzenhauz do Stanisława Augusta 3 II 1780, Zbiory Czartoryskich 718, s. 203—205.

⁸² K. Liske, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876, s. 211.

⁸³ S. Kościółkowski, *Z literatury polemiczno-sądowej XVIII w. Studium historyczno-bibliograficzne na tle sprawy Antoniego Tyzenhauza...*, „Ateneum Wileńskie”, R. 5: 1928, z. 15, s. 1—78.

⁸⁴ Nie omawiam szerzej historii upadku Tyzenhauza w 1780 roku jako sprawy ogólnej i swym zakresem wybiegającej poza dzieje szkoły artystycznej. Wydarzenia w Grodnie latem 1780 roku przedstawili szczegółowo w swych pamiętnikach

Powrót Tyzenhauza do Grodna był niemożliwy, a z uwagi na toczące się w Warszawie postępowanie sądowe musiał odtąd często przebywać w stolicy. Postanowił więc wynająć na stałe odpowiednie mieszkanie; pisał w początku września:

Po fatalnym z pałacu depozydowaniu [...] trzeba dla mnie stancji bez wielkich parad, aleć pokój, przedpokój, pokój sypialny, gabinet i garderoba w moim apartamencie być musi, pokój dla jądania domestyków i na kancelarię, oba ujdą małe, stajnia na koni dziesiątek i wozownia na kilka karet, przy tym kuchnia, piekarnia, śpiżarnia i czeladna izba. Lecz dobrze by albo tamże, albo obok mieć pomieszkanie na kilku przyjaciół z wygodą, a bez parady. Wolałbym zaś, aby nie najodleglejsza była stancja, lecz w ulicy prywatnej, na przykład ku dołowi za Bernardynkami lub za p. Lulié i w tak podobnej sytuacji, bo eksponowana stancja zręczniejsza szpiegom...⁸⁵

W dwa tygodnie później wynajęte zostało dla podskarbiego obszerne 12-pokojowe mieszkanie w domu Franciszka Groszkowskiego przy ulicy Świętojerskiej w Warszawie⁸⁶.

W owej sytuacji stało się konieczne zabranie również z Grodna zespołu teatralnego i całej szkoły artystycznej. Wydaje się, że z zamieszania, które w tym czasie panowało w Grodnie, skorzystała część artystów, uciekając w niewiadomym kierunku. W połowie sierpnia Tyzenhauz wydaje polecenie ścigania pięciu zbiegłych kapelistów⁸⁷. Prawdopodobnie w tym właśnie czasie uciekła z Grodna większość wyszkolonych tancerzy-chłopców, a zapewne również opuścili Grodno obaj bracia Petinetti. Gaetano Petinetti, który jeszcze w roku 1779 przemyślał o porzuceniu teatru Tyzenhauza, w roku 1780 objął funkcję baletmistrza w zespole teatralnym w Nieświeżu⁸⁸, nie zważając na kontrakt zawarty z podskarzim, który zobowiązywał go do pracy w zespole grodzieńskim przynajmniej do 1783 roku. W teatrze nieświeskim przebywał Petinetti zapewne kilka lat. Dalsze jego losy są niejasne; w latach 1811—12 był nauczycielem tańca w szkole dramatycznej w Warszawie⁸⁹, gdzie na tym stanowisku spotykamy go znowu w roku 1817⁹⁰. W latach 1824—28 za-

dwa czołowi wrogowie Tyzenhauza: por. *Pamiętniki Michała Zaleskiego, wojskiego W. Ks. Litewskiego...*, Poznań 1879; *Pamiętniki Józefa Kossakowskiego, biskupa inflanckiego 1738—1788*, wyd. Adam Darowski, Warszawa 1891.

⁸⁵ A. Tyzenhauz do ks. K. Bohusza (?) 4 IX 1780, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-26/40, fasc. 89.

⁸⁶ Umowa z dnia 20 IX 1780, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-6/XXI, k. 46.

⁸⁷ Janusz Baranowski do ? 17 VIII 1780, Sum. H-1.

⁸⁸ K. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 108, 117.

⁸⁹ „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, 2 V 1812, dodatek, s. 535.

⁹⁰ Jw., 4 III 1817, s. 375.

mieszkiwał wraz z córką w Warszawie i utrzymywał się z udzielania lekcji tańca towarzyskiego⁹¹. Data jego śmierci jest nieznana.

Resztę zdekompletowanego zespołu chciał jednak Tyzenhauz najwyraźniej ocalić. Odpowiednie miejsce schronienia mógł dla tak licznych zespołu artystów i uczniów znaleźć tylko w swoich prywatnych dobrach. Wydaje się, że już w pierwszej dekadzie sierpnia rozpoczęło się ekspediovanie zespołu do Bytenia, zapewne na pobyt tymczasowy⁹². Nie jest wykluczone, że w listopadzie 1780 roku szkoła została przeniesiona gdzieś dalej⁹³, być może do Rzepichowa w pow. nowogrodzkim.

Wśród różnych możliwości rozwiązania problemu lokacji orkiestry i reszty zespołu artystycznego, rozważał zapewne podskarbi ewentualność „wydzierżawienia” swoich artystów do teatru stołecznego. Antrepreneur warszawski Bisesti zaproponował we wrześniu 1780 roku, że wynajmie na pewien czas do swojego teatru „baletniczki i muzykantów” Tyzenhauza⁹⁴. Co do „baletniczek” — umowa z Bisestim nie doszła do skutku; natomiast w listopadzie 1780 roku Tyzenhauz „wypożyczył” antrepreneurowi warszawskiemu dwudziestu swoich kapelistów na dwuletni kontrakt, po upływie którego zobowiązywali się wszyscy powrócić do zespołu podskarbiego; w czasie pobytu w Warszawie kapeliści ci mieli pobierać pensję w wysokości od 60 do 90 złp. miesięcznie, a na kierownika tej grupy wybrany został Bartłomiej Sitański⁹⁵.

W połowie 1781 roku Tyzenhauz zaczął myśleć o wznowieniu działalności szkoły artystycznej i skompletowaniu zespołu uczniów — bardzo uszczuplonego wskutek wydarzeń grodzieńskich roku 1780. Pozostała mu jedynie część tancerek-dziewcząt wyszkolonych w latach 1774—80 i prawdopodobnie tylko dwóch tancerzy z dawnego zespołu; trzeba więc było myśleć o zebraniu nowych kandydatów. Podskarbi nakazał nowe poszukiwania w swoich dobrach za młodymi chłopcami i dziewczętami, których dałoby się wyuczyć na tancerzy i tancerki. W sierpniu 1781 roku wybrana już była uzupełniająca grupa dzieci z dóbr rzepichowskich, byteńskich i kamieńskich. Tyzenhauz zamyslał początkowo (jak może-

⁹¹ „Kurier Warszawski”, 26 X 1824, 3 XII 1825, 17 X 1828.

⁹² Janusz Baranowski do Borowskiego, gubernatora kamieńskiego 11 VIII 1780: „wysłanie baletniczek i rzemieślników do Bytenia”, Sum. H-1.

⁹³ J. Baranowski do ? 12 XI 1780: „dyspozycja względem ekspediovania baletniczek”, Sum. H-1.

⁹⁴ Ks. Ksawery Bohusz do A. Tyzenhauza 11 IX 1780: „Zapytanie o odpowiedź na propozycję Bisestiego względem baletniczek i muzykantów (wynajęcie baletniczek i muzykantów). Rada jak w tym interesie postąpić”, Sum. H-1.

⁹⁵ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 279—307; por. K. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 122—125.

my sądzić) o sprowadzeniu tej grupy na stałe do Warszawy⁹⁶; wydaje się, że latem 1781 roku zespół uczniów i uczennic jego szkoły artystycznej przybył nawet na pewien czas do stolicy; jednakże na stałe miejsce pobytu szkoły artystycznej i zespołu baletowego wybrane zostało miasteczko w pow. dziśnieńskim, leżące nad rzeką Miadziołką, o 133 wiorsty od Wilna-Postawy. Względy, dla których Tyzenhauz wybrał właśnie Postawy na siedzibę szkoły, wydają się zrozumiałe; była to największa miejscowość w jego prywatnych dobrach, którą dużym wysiłkiem inwestycyjnym doprowadził do stanu kwitnącego. Za czasów Tyzenhauza Postawy „z nędznej drewnianej osady zamieniły się w piękne murowane miasteczko. On tu porządnymi domami zamurował rynek w kwadraty, wznosił wielki czworokątny pałac, domy sądowy i szkolny, pobudował młyny, założył fabryki papieru i wyrobów płóciennych”⁹⁷. Szkoła artystyczna wznowiła działalność w Postawach prawdopodobnie jesienią 1781 roku⁹⁸. Źródłową informację o funkcjonowaniu szkoły artystycznej we dworze w Postawach mamy z przełomu stycznia i lutego 1782 roku⁹⁹.

VII

STARANIA LEONA SITAŃSKIEGO O NOWY PERSONEL PEDAGOGICZNY

W momencie spiętrzenia się nad głową Tyzenhauza kłopotów związanych z upadkiem jego pozycji politycznej, podskarbi nie zapomniał o wyekspediowanym za granicę Leonie Sitańskim; w dniu 2 sierpnia 1780 roku kłopotał się o weksel na 100 czerw. zł, który należało wysłać Sitań-

⁹⁶ Antoni Świąszkowski do A. Tyzenhauza 13 VIII 1781: „Chłopcy i dziewczyna do baletu wybrani z ekonomów rzepichowskiej i byteńskiej [...] termin sprowadzenia chłopców i dziewczyny do baletu z Grodna. Dziewczyna z guberni kamiońskiej wybrana. Gromadka dzieci zebrana dla transportowania do Warszawy. Rekwizyta”, Sum. H-2. A. Tyzenhauz do ? z Warszawy 27 VIII 1781: „O Jerzym lokaju i transporcie przez niego jeszcze tu nie słyhać, przez którego przysyłana dziatwa dałby Bóg, aby przydatną była [...] Jeśli ta dziatwa dobrze wybrana, szkoda, że tam do powszedniego chodzenia nie zupełnie oszyta, bo ten niedostatek robi tu mitręgę i przyczyni większego ekspensu niżeli by go na tę potrzebę można tam było wyłożyć, czyli nim tej partykularnej potrzebie uczynić dostarczenie. Grzegorz widział miarę, kształt i liczbę oszewki, mógł przeto [...] jej nieodsyłając tam ją oporządzić, albowiem nieoporzędzonych trudno jest w mieście do lekcjonowania zażyć [...]”, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-24/16c, nr 14.

⁹⁷ Bronisław Chlebowski i Władysław Wolewski, *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, t. VIII, Warszawa 1888, s. 848, 849.

⁹⁸ Truchnowski do A. Tyzenhauza 3 X 1781: „O odbywających się lekcjach. O chorobie na ospę”, Sum. H-2.

⁹⁹ Z listu M. Kotwicza z Postaw 1 II 1782, Stanisław Dąbrowski, *Artyści na dworze Antoniego Tyzenhauza*, „Biuletyn Naukowy wyd. przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej”, 1933, nr 3, s. 136.

skiemu do Monachium¹⁰⁰. Co się jednak działo z kapelmistrzem grodzieńskim w ciągu następnego roku, zupełnie nie wiadomo. Prawdopodobnie po dłuższym pobycie w Niemczech, udał się w końcu z polecenia Tyzenhauza do Włoch, znacznie opóźniając swój powrót do Polski. W październiku 1781 roku wysłał listy z Turynu, w których „lamentuje nad swym stanem za granicą i u dworu jmp. Tyzenhauza [czasem] w usługach zmitrężonym”¹⁰¹. Myślał już wtedy o powrocie przez Niemcy do Polski, obliczał koszty podróży z Turynu do Monachium. W międzyczasie zdecydował się dać publiczny koncert w Mediolanie¹⁰² (możemy stąd wnioskować, że był skrzypkiem dość wysokiej klasy). W początkach listopada znowu pojawił się w Monachium; tutaj otrzymał zapewne polecenia Tyzenhauza, aby zaczął się starać o zaangażowanie do Polski baletmistrza, który mógłby postawić znowu na wysokim poziomie tańce w szkole artystycznej podskarbiego¹⁰³. Sitański wyjechał w związku z tym do Stuttgartu, gdzie wśród tancerzy i baletników, związanych z tamtejszą szkołą baletową, spodziewał się znaleźć odpowiedniego kandydata. Przez pewien czas pertraktował z baletmistrzem niemieckim niejakim Roeselem, który jednakże przedstawił chyba zbyt wygórowane żądania, tak że umowa nie doszła do skutku. Sitański zamierzał więc wyjechać w tej sprawie do Paryża, gdzie było najwięcej możliwości pomyślnego załatwienia zlecenia podskarbiego¹⁰⁴. Nie wiadomo, czy Sitański rzeczywiście wyjechał w tym okresie do Paryża, w początkach grudnia widzimy go znowu we Włoszech — w Turynie, gdzie kontuuje studia w zakresie gry skrzypcowej. Starania o baletmistrza w Paryżu nie zostały prawdopodobnie uwieńczone do tego czasu pomyślnym skutkiem, skoro Sitański „przyobiecuje wystarać się o baletnika w Milano lub w Turynie”¹⁰⁵. W styczniu 1782 roku prowadził Sitański w Mediolanie pertraktacje z kilkoma kandydatami do stanowiska pedagoga baletu w szkole Tyzenhauza. Możemy sądzić, że poszukiwania Sitańskiego dały w końcu pozytywny wynik i że w początkach 1782 roku odpowiedni baletmistrz został zaangażowany. Był nim François Gabriel Le Doux¹⁰⁶.

¹⁰⁰ A. Tyzenhauz do ? z Grodna 2 VIII 1780, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-26/40, nr 89.

¹⁰¹ L. Sitański 3 X 1781, Sum. H-2.

¹⁰² L. Sitański 13 X 1781, 18 X 1781, Sum. H-2.

¹⁰³ L. Sitański 5 XI 1781, 23 XI 1781: „determinuje wyjechać do Stuttgartu względem baletnika”, Sum. H-2.

¹⁰⁴ L. Sitański 30 XI 1781: „W Stuttgart baletnik jmp. Roesel szczęściem jmp. Doviniego w Warszawie zbałamucony. Przekłada interes i talenta baletnika jmp. Roesela. Zamierza wyjechać do Paryża w interesie szkoły baletnickiej”, Sum. H-2.

¹⁰⁵ L. Sitański 11 XII 1781, Sum. H-2.

¹⁰⁶ L. Sitański 10 I 1782, m. in.: „Pensja metrowi tańców. Kontrakty”, Sum. H-2.

W ciągu swojej trzyletniej pracy pedagogicznej w szkole artystycznej Tyzenhauza (1782—1785) Le Doux miał ukształtować ostatecznie oblicze artystyczne zespołu uczniów. Z tego okresu pochodzi najbardziej systematyczna dokumentacja działalności dydaktycznej w szkole, świadcząca o celowym i umiejętnym organizowaniu zajęć uczniów, co dowodzi, że francuski baletmistrz odznaczał się dużym talentem pedagogicznym.

Urodzony około roku 1755 Le Doux miał w chwili przyjazdu do Polski około 27 lat¹⁰⁷. Możemy więc sądzić, że rozwijał działalność artystyczną we Francji (jako tancerz opery paryskiej) przynajmniej 10 lat. Wyszedł ze środowiska artystycznego, które w XVIII wieku było ośrodkiem najwyższego rozwoju sztuki tanecznej — opery paryskiej.

Le Doux był uczniem znakomitego tancerza francuskiego Gaetano Vestrisa, założyciela „dynastii” sławnych tancerzy paryskich XVIII i XIX wieku¹⁰⁸. Nic nie wiemy o edukacji i karierze artystycznej Le Doux, ale możemy sądzić, że znał doskonale organizację i metody nauczania w szkole artystycznej przy operze paryskiej i stamtąd czerpał wzory, które stosował potem w swojej pracy pedagogicznej w Polsce. Szkoła ta założona została w końcu XVII wieku, a od roku 1713 mieściła się w wielkich magazynach opery przy ul. Saint-Nicaise. „Jest to dość duży dom świeżo zbudowany — pisał w roku 1719 Nicolas Boindin — którego konstrukcja kosztowała 120 tys. liwrow. Jest to długi prostokąt, który obejmuje 4 pawilony. Z przodu jest mieszkanie syndyków, naprzeciwko warsztaty robotników, po prawej ręce mieszczą się sale ćwiczeń, a po lewej sale prób zbiorowych”¹⁰⁹. W tych właśnie pomieszczeniach działała również szkoła artystyczna, której zadaniem było przyuczanie zgłaszających się kandydatów do występów na scenie operowej w zakresie tańca lub śpiewu. Szkoła ta dzieliła się na dwa wydziały, a właściwie były to dwie osobne szkoły ściśle ze sobą związane: „l'école de chant” i „l'école de danse”¹¹⁰. Funkcjonowały one w tych samych pomieszczeniach w ten sposób, że szkoła śpiewu odbywała lekcje w poniedziałki,

¹⁰⁷ Informacje biograficzne o Le Doux: por. jego nekrolog w „Kurierze Warszawskim”, 3 II 1823.

¹⁰⁸ Ks. K. Bohusz, *Spominka o Antonim Tyzenhauzie*, „Tygodnik Wileński”, nr 161, 30 IV 1820 st. st., s. 239, 240; o Gaetano Vestrisie por. G. Capon, *Les Vestris...*, Paris 1908.

¹⁰⁹ (N. Boindin), *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris (1719), Seconde lettre: sur L'Opéra, s. 119, 120, por. J. G. Prod'homme, *L'Opéra (1669—1925)*, Paris 1925, s. 15.

¹¹⁰ O szkole śpiewu istnieje praca: C. Pierre, *L'École de chant de l'Opéra (1672—1807), d'après des documents inédits*, Paris 1895; brak natomiast jakiegokolwiek opracowania o szkole tańca.

środy i piątki, a szkoła tańca we wtorki, czwartki i soboty. Personel nauczający nie był liczny; w szkole śpiewu było zazwyczaj dwóch nauczycieli wokalistyki i dwóch lub trzech nauczycieli gry na instrumentach; szkołę tańca prowadziło dwóch baletmistrzów-pedagogów¹¹¹.

Szkoły tańca przy operze paryskiej nie należy mylić z Akademią Tańca (Académie de Danse), założoną w roku 1661, która była instytucją honorową, składającą się z 13 członków, mających obowiązek czuwania nad rozwojem sztuki tanecznej i odbywania posiedzeń, na których dyskutowano różne aspekty tego zagadnienia. Posiedzenia Akademii Tańca odbywały się raz na miesiąc, a wśród 13 jej członków znajdowali się zawsze najwybitniejsi francuscy tancerze i baletmistrzowie; m.in. w drugiej połowie XVIII wieku członkami tej Akademii byli Dupré i Vestris¹¹².

Dokładna data przybycia Le Doux do Polski nie jest ustalona. Prawdopodobnie przyjechał on razem z Leonem Sitańskim, lub na krótko przed jego powrotem.

VIII

POBYT SZKOŁY ARTYSTYCZNEJ W POSTAWACH

Leon Sitański wrócił do Polski w maju 1782 roku¹¹³, w chwili, gdy odrodzona szkoła artystyczna Tyzenhauza funkcjonowała już w Postawach od paru miesięcy. W końcu października 1781 roku rządca postawski donosił o przybyciu dzieci wybranych do nauki w szkole, a w dwa tygodnie potem informował podskarbiego o rozpoczętych lekcjach¹¹⁴. Były co prawda jakieś trudności z „metrami” nauczającymi muzyki, ale zebrane w Postawach uczennice okazały się zdolne i pojętne. Zapewne z polecenia podskarbiego dbano o rozbudowę pomieszczeń szkoły, aby zapewnić młodzieży należyte warunki mieszkania i nauki; zbudowano m.in. łaźnię¹¹⁵. O warunkach lokalowych, w jakich mieszkała i uczyła się młodzież szkoły artystycznej, możemy mieć wyobrażenie na podstawie krótkiej notatki zachowanej w papierach Tyzenhauza, przedstawia-

¹¹¹ A. de Lérís, *Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris...*, Paris 1754, s. XXXII.

¹¹² *Les Spectacles de Paris ou Suite du Calendrier historique et chronologique de théâtres*, VI^e partie, Paris 1757, s. 25.

¹¹³ L. Sitański 13 IV 1782, 27 V 1782, Sum. H-2.

¹¹⁴ Truchnowski do A. Tyzenhauza 31 X 1781: „O przyjeździe dzieci [...], o zaczętych oszywaniu dzieci”, 12 XI 1781: „o lekcjach muzykalnych”; 26 XI 1781: „o salach dla lekcji; o wymówce za opuszczone lekcje”, Sum. H-2.

¹¹⁵ Truchnowski do A. Tyzenhauza 3 XII 1781: „o pretensji metrów. O zdolnościach dziewcząt. O zbudowaniu komórki i łaźni (...), prośba o uwolnienie od obowiązku”, Sum. H-2.

jącej prawdopodobnie pomieszczenia oddane do dyspozycji szkoły we dworze w Postawach¹¹⁶. Do pomieszczeń tych należały:

„apartamencik dla należącej osoby do baletni, to jest alkowa, gabinet z garderobą, z dwiema zakącikami do wygod i sień”; „przedpokoik guwernantki” i „pokój guwernantki”; „dwa pokoje dla działwy”; „[dwa] pokoje na lokację [osób] do tegoż departamentu należących”; „pokój z alkową, gabinetem i garderobą do umieszczenia potrzebnych temu departamentowi osób”; „pięć apartamencików, każdy z nich zawiera w sobie przedpokoik, pokój z alkową, gabinetem i garderobą, i kącik do wygod..”; trzy pokoje „dla działwy płci męskiej”; dwa pokoje „dla guwernera”; „izba dla collegium i sypialnia chłopców...”; „pokoje na lokację muzyków”; itd.

W zestawieniu tym brak najwyraźniej sal przeznaczonych do nauki i ćwiczeń (zwłaszcza baletowych), wydaje się więc, że nie obejmuje ono wszystkich pomieszczeń szkoły.

Być może, że w jednym z „apartamencików” wyżej wymienionych zamieszkał w 1782 roku François Le Doux. Nie ulega wątpliwości, że pierwsze miesiące pobytu w małej miejscowości litewskiej, w zupełnie nowych warunkach społecznych i kulturalnych, Le Doux musiał przeżywać bardzo przykro.

Le Doux, wesoły, żywy paryżanin — pisał potem K. W. Wójcicki, przytaczając anegdotę, która pochodziła zapewne z opowiadań francuskiego baletmistrza — z rozkosznej stolicy Francji widzi się być nagle przeniesionym do tej niejako dla siebie pustyni, gdzie przy nie brakujących dla siebie wygodach przyszło mu atoli walczyć przeciwko ostrości mroźnego klimatu, nieznamomości języka, braku towarzystwa, a nadto (jak sam wyznawał) zostawać obok mieszkania ekonoma, gdzie często rozlegały się wniebogłosy karanych przez niego nędznych tego kraju kmiotków. Po kilkakrotnym napominaniu okrutnika, raz zniecierpliwiony na te wrzaski wpadł do ekonoma, wyrwał mu z rąk kańczug i grzbiet mu dobrze nim wybił. Przestrzeżony potem od Sitańskiego komisarza o złych skutkach tej porywczosci, iż znieważył szlachcica, później doświadczył zemsty, gdy jadąc do sąsiedztwa sankami w lesie został napadnięty i przy żwawej utarczce otrzymał ranę na twarzy w bliskości oka. Przeniesiony do innego domu, dokładał starania, aby w obowiązującym czasie mógł dobraną już szkołę doprowadzić do zamierzonego sobie celu¹¹⁷.

Zapewne nie była to jedyna sytuacja, w której Le Doux buntował się przeciwko miejscowym zwyczajom; w końcu roku 1784, rządca Targoński upraszał podskarbiego „o dyspozycję względem Francuzów ba-

¹¹⁶ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 7; por. K. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 112, która jednak część wyrazów notatki odczytała i przedrukowała niewłaściwie, a także niesłusznie — jak się wydaje — wiązała tę notatkę z okresem pobytu szkoły w Grodnie.

¹¹⁷ K. W. Wójcicki, *Cmentarz powązkowski pod Warszawą*, t. II, Warszawa 1856, s. 155, 156.

letników w razie ich buntów”¹¹⁸ (czyżby obok Le Doux pracował wówczas w szkole artystycznej jeszcze inny baletmistrz Francuz?). Francuzi sprawiali zresztą zarządowi dóbr w Postawach wiele kłopotów, choćby ze względu na specjalne wymagania kulinarne; m.in. miejscowy rządca kłopotał się „brakiem ptactwa dla Francuzów”, przestraszony był nadmiernym ekspensem drobiu i upraszał o nadesłanie cieląt, aby ich mięsem zaspokoić wymagania baletmistrzów¹¹⁹.

W maju 1782 roku kierownictwo szkoły objął zapewne Leon Sitański, który właśnie powrócił ze swojej długiej podróży zagranicznej. Możemy sądzić, że w tym czasie przybył do Postaw François Le Doux. Tyzenhauz zaczął widocznie interesować się żywiej działalnością szkoły i dopytywał się o rozkład zajęć i rozmaite zagadnienia dydaktyczne, gdyż Leon Sitański, składał zaraz podskarbiemu po swym powrocie szczegółowe w tej kwestii sprawozdania. Pisał m. in. że: „Śpiewaczkom starszym lekcje tańców [są] dawane. Przekłada[ł], iż na sali dzieci tańczą z muzyką”¹²⁰. Lekcje trwały systematycznie przez rok 1782 i 1783, pod koniec którego zauważa się starania o lepsze wyposażenie szkoły w najważniejsze sprzęty¹²¹. Widocznie podskarbi liczył się z perspektywą wieloletniej jeszcze pracy szkoły i dalszego kształcenia w niej zespołu artystycznego.

W połowie roku 1784 Leon Sitański z satysfakcją informował podskarbiego, że „w baletni progres”. Widocznie praca pedagogiczna Le Doux zaczęła przynosić owoce. „Progres” musiał być znaczny, skoro Sitański doniósł jednocześnie Tyzenhauzowi o przygotowywanym nowym przedstawieniu baletowym pt. *Balet wód, czyli kąpiele Dianny*. Jednocześnie zawiadamiał podskarbiego o różnych bieżących potrzebach szkoły, na co Tyzenhauz — jak możemy sądzić — nigdy nie pozostawał obojętny¹²².

Można sądzić, że starania zespołu pedagogicznego szły w tym czasie nie tylko w kierunku podniesienia poziomu zawodowego, ale zmierzały również do rozszerzenia ogólnej wiedzy uczniów szkoły artystycznej¹²³.

W początkach roku 1785 Tyzenhauz był już poważnie chory, ale in-

¹¹⁸ Targoński do A. Tyzenhauza 26 XI 1784, Sum. H-2.

¹¹⁹ Targoński do A. Tyzenhauza 9 XII 1784, 6 I 1785, Sum. H-2.

¹²⁰ L. Sitański do A. Tyzenhauza 27 V 1782, Sum. H-2.

¹²¹ L. Sitański 6 XII 1783: „Doniesienie z obstalowanych robót łóżek, stołów i innych sprzętów”, Sum. H-2.

¹²² L. Sitański 26 VII 1784, Sum. H-2.

¹²³ Targoński do A. Tyzenhauza 24 X 1784: „Potrzeba ubrania dla dziatwy teatralnej oraz książki *Panteon* dla oznajmienia z mitologią”; 26 XI 1784: „Prośba o książki dla dziatwy teatralnej”, Sum. H-2.

interesował się ciągle postępami uczniów swojej szkoły artystycznej. W styczniu tego roku rządca Targoński znowu informował go o „uczeniu i potrzebach baletników”, prosił o „florety dla baletników” widocznie niezbędne do ćwiczeń szermierczych, donosił o „chorobie dzieci”¹²⁴. W szkole nie wszystko szło należyty trybem, sporo było kłopotów związanych z chorobami personelu pedagogicznego i uczniów; w początkach lutego 1785 roku zmarł Szymon Sitański, jeden z najbardziej doświadczonych i aktywnych muzyków zespołu i nauczycieli szkoły¹²⁵. Przebywający w Warszawie podskarbi reagował jednak żywo na wszystkie prośby dochodzące go z Postaw. W połowie lutego 1785 roku szkoła artystyczna otrzymała wszystkie potrzebne książki i florety dla „baletników”; jednocześnie w każdym swoim liście rządca Targoński składał podskarbiemu sprawozdanie z bieżącej „edukacji dziatwy”¹²⁶, gdyż podskarbi najwidoczniej stale się tych relacji domagał.

Jak się wydaje, wiosną 1785 roku Tyzenhauz miał zamiar odwiedzić znowu Postawy i umieszczony tam swój zespół teatralny¹²⁷. Do tego już jednak nie doszło, gdyż w dniu 31 marca 1785 roku zmarł w Warszawie.

IX

UCZNIOWIE I ZESPÓŁ PEDAGOGICZNY

Zespół uczniowski i organizację zajęć w szkole artystycznej w Postawach około roku 1783—84 przedstawia interesująca unikalna tabela, zachowana w papierach Tyzenhauza¹²⁸. Można przypuszczać, że tabele takie sporządzano w szkole co jakiś czas, ustalając rozkład zajęć na pewien okres. Niestety zachowała się tylko jedna z nich. Wydaje się pewne, że rozkład zajęć w szkole, plan nauki poszczególnych uczniów i zakres obowiązków dydaktycznych każdego z pedagogów ustalane były według szczegółowych dyrektyw podskarbiego, który nadsyłał je w postaci własnoręcznych notatek, zawierających nieraz bardzo szczegółowe

¹²⁴ Targoński do A. Tyzenhauza 6 I 1785, 20 I 1785, Sum. H-2.

¹²⁵ Targoński do A. Tyzenhauza 26 XI 1784, 20 I 1785, 5 II 1785, Sum. H-2.

¹²⁶ Targoński do A. Tyzenhauza 14 II 1785, Sum. H-2.

¹²⁷ Targoński do A. Tyzenhauza 19 II 1785, m. in.: „egzamin dziewczyny będzie odłożony do przyjazdu JWPana”, Sum. H-2.

¹²⁸ „Tabela, każdodziennie lekcje i zabawy dla obojgiej płci dziatwy teatralnej i osobliwie dla uczących się i uczących muzyki według klas, przeciw każdej osoby w szesnastu rubrykach na szesnaście godzin, z poniższym ekstraktem, wiele w każdej godzinie osób przy każdej lekcji i zabawie będzie, objaśniająca”, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 2.

dyspozycje¹²⁹. Tyzenhauz najwidoczniej znał dobrze wszystkich swoich artystów i uczniów szkoły, orientował się w ich możliwościach i uzdolnieniach, wiedział też, jak wykorzystywać ich możliwości z największym pożytkiem dla zespołu. Oddalenie Tyzenhauza od szkoły w latach 1780—85 uniemożliwiało mu oczywiście stałą osobistą kontrolę; zdany był na relacje listowne Leona Sitańskiego, Targońskiego i innych; wpływał jednak wyraźnie na pracę szkoły swoimi częstymi poleceniami listownymi.

Wspomnianą tabelę omówiła szeroko Karyna Wierzbička w swojej pracy o teatrach poddańczych¹³⁰. Popęłniła jednak przy tym błąd podstawowy, a mianowicie związała tę tabelę z pierwszym okresem działalności szkoły artystycznej Tyzenhauza w Grodnie, datując ją na okres 1777—1780, przy czym jako *terminus ante quem* przyjęła rok 1780, twierdząc najzupełniej mylnie, że szkoła teatralna „po upadku podskarbiego w roku 1780 została przeniesiona do Warszawy, gdzie finansował ją król”¹³¹.

Tabela uczniów i ich zajęć obejmuje — jeżeli chodzi o tancerzy i tancerki — prawie dokładnie ten sam zestaw nazwisk, który odnajdujemy na liście z dnia 20 czerwca 1785 roku zawierającej spis imienny całej 33-osobowej grupy baletowej, przekazanej przez spadkobierców Antoniego Tyzenhauza królowi Stanisławowi Augustowi¹³². Jest bardzo charakterystyczne, że kolejność nazwisk (ułożonych bynajmniej nie w porządku alfabetycznym, ale — jak przedstawię niżej — według stopnia zaawansowania w umiejętnościach zawodowych) jest na obu listach identyczna, co wskazuje ich bliskie umiejscowienie w czasie. Posługując się obu listami, możemy zestawić dane dotyczące uczniów klas baletowych szkoły artystycznej w Postawach.

Lp.	Imię i nazwisko	Klasa	Pochodzenie terytorialne	Wiek w roku 1785	Wiek w roku 1783
TANCERKI					
1	Marianna Malińska	I	dobra poleskie	18	16
2	Dorota Piekarska	I	dobra poleskie	18	16
3	Apolonia Darewska	I	dobra poleskie	18	16
4	Magdalena Karnicka	I	Postawy	21	19

¹²⁹ Por. m. in. notatkę „Memoriał teatralny i muzyczny”, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 325.

¹³⁰ K. Wierzbička, *op. cit.*, s. 112—116.

¹³¹ *Op. cit.*, s. 110.

¹³² AGAD, Arch. Kameralne, fasc. 1420. Lista ta zawiera nazwiska podzielone na klasy, „wiadomość, z których dóbr rodem”, oraz „lata wieku”.

Lp.	Imię i nazwisko	Klasa	Pochodzenie terytorialne	Wiek w roku 1785	Wiek w roku 1783
5	Marianna Adamowiczówna vel Adolska	I	Postawy	18	16
6	Marianna Cyklińska	I	Postawy	19	17
7	Katarzyna Słodkowska	I	dobra poleskie	18	16
8	Apolonia Holnicka	I	Postawy	18	16
9	Dorota Pietruszewska	I	dobra poleskie	17	15
10	Rozalia Ławcińska	I	Postawszczyzna	18	16
11	Anna Dymińska	I	dobra poleskie	17	15
12	Zofia Makarska	II	Byteń	16	14
13	Prakseda Grabska	II	Byteń	13	11
14	Magdalena Różycka	III	Postawy	12	10
15	Zofia Kwiecińska	III	(brak na liście z 1785 roku)		
16	Agata Wojciechowska	III	dobra poleskie	10	8

Lp.	Imię i nazwisko	Klasa	Pochodzenie terytorialne	Wiek w roku 1785	Wiek w roku 1783
TANCERZE					
17	Michał Rymiński	I	Ihumenów	16	14
18	Adam Brzeziński	I	Postawy	18	16
19	Stefan Holnicki	I	dobrą poleskie	17	15
20	Andrzej Kuchalski	I	Postawy	18	16
21	Jerzy Waliński	I	Postawy	20	18
22	Maciej Gąbiński	I	Litwiany	15	13
23	Filip Morczyński	I	Byteń	13	11
24	Maksymilian Chwaliński	I	Byteń	15	13
25	Józef Chmielewski	I	Byteń	14	12
26	Stefan Ginkowski	II	dobra poleskie	11	9
27	Tadeusz Brzeżucki	II	Litwiany	11	9
28	Mikołaj Sokolski	II	dobra poleskie	11	9
29	Michał Haciński	III	dobra poleskie	10	8
30	Antoni Sadkowski	III	dobra poleskie	10	8
31	Teodor Rochalski	III	dobra poleskie	10	8
32	Tomasz Pieńkowski	III	dobra poleskie	11	9
33	Izydor Rymiński	III	Ihumenów	12	—
34	Krzysztof Niemiński	III	Byteńszczyzna	11	—

Brak jest na liście szkolnej dwóch ostatnich chłopców (nry 33—34), którzy jednak wchodzili w skład zespołu w roku 1785, a więc widocznie przyjęci zostali do szkoły w ostatnim okresie jej działania w Postawach.

Równolegle z klasami baletowymi istniały klasy śpiewu dla dziewcząt i gry na instrumentach dla chłopców. Niestety w odniesieniu do śpiewaków i muzyków brak jest dokumentu uzupełniającego, analo-

gicznego do listy zespołu baletowego z 1785 roku. Z tego względu nie znamy wieku i pochodzenia dziewcząt i chłopców kształconych na śpiewaczki i instrumentalistów.

Lp.	Imię i nazwisko		Uwagi
SPIEWACZKI			
35	Małgorzata Sitańska	I	Córka Leona Sitańskiego
36	Teofila Morczyńska	II	Zapewne siostra Filipa Morczyńskiego
37	Agata Stypnicka	II	go
38	Teresa Maglińska	II	
39	Katarzyna Wiszniewska	III	
40	Franciszka Szylińska	III	
MUZYCY			
41	Daniel Panicki	„chłopcy od muzyki”	Być może brat Apolonii Darewskiej. 4 chłopców, być może braci, nie wiadomo, czy jest to nazwisko rodowe, czy też określenie utworzone od nazwiska Bułharyna, od którego mogli ich Tyzenhauz uzyskać ¹³³ .
42	Marek Makarski		
43	Maciej Pietraszewicz		
44	(Nazwisko nie wpisane)		
45	Darewski		
46	Symonek Bohatyrowicz	„uczący się muzyki”	
47	„Bułharynowski” 1		
48	„Bułharynowski” 2		
49	„Bułharynowski” 3		
50	„Bułharynowski” 4		

Liczba personelu wychowawczego i dydaktycznego szkoły sięgała kilkunastu osób. Na czele szkoły stał zapewne Leon Sitański, który osobiście pracą dydaktyczną się nie zajmował, wyjąwszy lekcje na skrzypcach dla najbardziej zaawansowanych uczniów (Darewski — godz. 7—8 rano: „lekcje na skrzypcach od JMPana Prymiera”). Spośród nauczycieli najważniejszą rolę odgrywał chyba Le Doux, który prowadził (być może przy pomocy innego baletmistrza francuskiego) lekcje baletu dla tancerzek i tancerzy w wymiarze 5 godzin dziennie. Nauką muzyki zajmowali się członkowie orkiestry Tyzenhauza, w roku 1780 „wypożyczeni” antreprenerowi teatru warszawskiego Bisestiemu, którzy prawdopodobnie wrócili z Warszawy po bankructwie Bisestiego w 1781 roku¹³⁴. Na liście zajęć wymienieni są trzej: Dominik Ptaszyński — który udzielał tancerkom i śpiewaczkom lekcji gry na klawicymbale, a uczniom-instrumentalistom gry na basetli; Andrzej Tumin — uczący tancerzy gry na

¹³³ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 325, notatka Tyzenhauza „Memo-riał teatralny i muzykalny”: „Chłopcy od p. Bułharyna starsi dwaj mają się tu pozostać, basetlista starszy i skrzypek starszy; a zaś młodszy jeden bodaj do nauki na hoboju [do] Rzepickiego pójdzie, a umiejący na basetli ma być przy fagociście, informując go na basetli i ucząc się tam od niego na fagocie”.

¹³⁴ W. Bogusławski, *Dzieje teatru narodowego*, Warszawa 1820, s. 28, 29.

skrzypcach, a instrumentalistów gry na klawicymbale; Bartłomiej Sitański — który uczył tancerki gry na klawicymbale (co zajmowało mu 8 godzin dziennie). Czwartym nauczycielem muzyki, wyraźnie z nazwiska w tabeli wymienionym, był niejaki Recko, który jednak nie występuje na liście orkiestry. Uczył on gry skrzypcowej zarówno tancerzy, jak i chłopców-instrumentalistów. Śpiewaczki pobierały lekcje śpiewu u „kompozytora”, którym to mianem w korespondencji Sitańskiego z Tyzenhauzem określano Włocha Abbate; on też dawał niektórym śpiewaczkom lekcje języka włoskiego. Spośród innych, nie wymienionych z nazwiska w tabeli zajęć nauczycieli szkoły, trzeba wspomnieć niejakiego Fosberga¹³⁵. Nie znamy również nazwiska guwernera i guwernantki, którzy opiekowali się młodzieżą; tę ostatnią w pewnym okresie zastępowała Sitańska, być może żona Leona Sitańskiego¹³⁶. Wydaje się także, że musieli być zatrudnieni w szkole nauczyciele takich przedmiotów (wymienionych w tabeli zajęć), jak: pisanie, czytanie i arytmetyka — 1 godzina dziennie, język francuski i rysunki — po 1 godzinie dziennie, oraz „rękodziela” nauczane w wymiarze aż 3 godzin dziennie — co pozwala przypuszczać, że w ramach tego przedmiotu nauczano różnych umiejętności praktycznych, przydatnych w pracy teatralnej (zastanawiano się np. nad uczeniem dziewcząt fryzjerstwa¹³⁷).

Dużą pomocą w pracy dydaktycznej byli zaawansowani uczniowie szkoły, sami doskonalący i rozszerzający swoje umiejętności gry na instrumentach lub tańca (Michał Rymiński), ale jednocześnie prowadzący zajęcia w zakresie przedmiotów zawodowych lub języka francuskiego wśród młodszych uczniów. Do tej kategorii nauczycieli należeli: Darewski, doskonalący się w grze na skrzypcach, a jednocześnie udzielający gry na tym instrumencie tancerzom i „chłopcom od muzyki”; cztery Bułharynowcy, rozwijający swoje umiejętności pod kierunkiem Tumina, Ptaszyńskiego i Recki, a uczący jednocześnie gry na skrzypcach i bassetli „chłopców od muzyki” i tancerzy; Michał Rymiński z I klasy, uczący baletu śpiewaczki oraz najmłodsze tancerki i tancerzy (razem 16 osób); wreszcie Symonek Bohatyrowicz, sam kształcący się w grze na skrzypcach, który uczył początków języka francuskiego, czytania i pisania.

Personel pedagogiczny szkoły otrzymywał ścisły regulamin, bądź to od samego Tyzenhauza, bądź od kierownika zespołu Leona Sitańskiego. Jedyne zachowane regulamin pt. *Rozporządzenie w muzyce codzienne*¹³⁸

¹³⁵ L. Sitański do A. Tyzenhauza 27 V 1782: „Jmp. Fosberga informacje dzieciom czynione”, Sum. H-2.

¹³⁶ Targoński do A. Tyzenhauza 19 II 1785: „Gubernantka chora wyjechała do Słomimia na kurację, jej miejsce zastępuje pani Sitańska”, Sum. H-2.

¹³⁷ L. Sitański 24 VI 1782: „Zapytuje się, czy fryzjer ma uczyć dziewczęta fryzowania”, Sum. H-2.

¹³⁸ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 323.

pochodzi niewątpliwie z nieco innego okresu niż omawiana tabela zajęć (nie zgadzają się z nią bowiem wspomniane w *Rozporządzeniu* terminy zajęć); daje jednak pojęcie o dyscyplinie narzuconej zespołowi pedagogicznemu:

10. Wirtuozy, jako to: Ptaszyński, Symon, Tumin, Hieronim, przed kolegium muzyki sami egzercytować się mają i dodanym uczniom lekcję dawać co dzień po godzinie będą.

20. O godzinie dziewiątej każdego dnia na salę powinni zejść się na kolegium muzyki wszyscy, bez żadnej ekscypcji, na którym dokładnie obserwując forte, piano, ekspresje i jedność strychu doskonale egzekwować powinni.

30. Wyznaczone mszy, nieszpory, arie, duety, opery, na kilka rąk kopiować wszystkie głosy, podług wyciągającej potrzeby dla skrzypków, basów i śpiewaków.

40. Instrumenta każdy swoje powinien w dozorze trzymać, strzegąc najmniejszej szkody, bo nie tylko penom będzie każdy podległy za zepsucie, ale i jurgiełt utraci, aż wartość instrumenta zepsutego nie będzie nadgrodzona.

50. Dodanych sobie uczniów, tak z muzyki, jako też z baletu, nie opuszczając godzin naznaczonych szczyrze, obyczajnie i regularnie co dzień pokazywać powinni.

60. Wszyscy w ogólności w muzyce JWPana będące [!] mają tak sami dla siebie, jako też dla honoru i przysługi pańskiej codziennie egzercytować się i powinni; a przez egzercytację będzie poprawa niezawodna w talencie. Zaczyn poprawa względów JWPana dla każdego nie ubliży się.

70. Kopiowanie będzie rozdawał Bartłomiej [Sitański] każdemu i odbierał, więc przyzaleca się, żeby nie było żadnych sporów, ani kłótni; oraz gdyby jak najczyściej pisać bez errorów. Noty wyraźne i czytelne gdyby były, bo jak tylko będą pomyłki lub pogwadzanie [!] jakie, nie powinien przyjmować, w czym przyzalecenie jest samego JWPana.

Z regulaminu tego wynika, że większość nauczycieli szkoły miała obowiązek nie tylko nauczania, ale i przygotowywania materiałów muzycznych dla orkiestry i śpiewaków, a także osobistego ćwiczenia się w grze na instrumentach. Według regulaminu wszyscy nauczyciele-muzycy mieli obowiązek codziennego uczestniczenia w *collegium musicum*, które w roku, z którego pochodzi tabela zajęć, odbywało się zawsze w godzinach od 14 do 15. Była to zapewne wspólna próba instrumentalna, na której muzycy ćwiczyli utwory przeznaczone być może do późniejszego wykonywania koncertowego.

X

PROGRAM NAUCZANIA I ROZKŁAD ZAJĘĆ

Uczniowie szkoły artystycznej w Postawach (z wyjątkiem „chłopców od muzyki”) podzieleni byli na 3 klasy, zależnie od wieku, a przede

wszystkim stopnia zaawansowania w nauce zawodu, przy czym klasą dla początkujących była trzecia, najstarszą zaś pierwsza. W roku 1783 wśród tancerek i tancerzy klasy trzeciej były trzy „baletniczki” (od 8 do 10 lat) oraz czterech chłopców (8—9 lat). W klasie drugiej były tylko dwie dziewczynki (14 i 11 lat) oraz trzech chłopców (wszyscy po 9 lat). Najlichnieszą była klasa pierwsza, która obejmowała chłopców w wieku od 11 do 18 lat, dziewczęta od 15 do 19 lat; w klasie tej uczyło się 9 chłopców i 11 dziewcząt; średnia arytmetyczna wieku uczniów klasy pierwszej wynosiła dla chłopców 14,2 lat, dla dziewcząt — 16,2 lat. Tak duża różnica tłumaczy się zapewne tym, że wśród dziewcząt znaczna część pochodziła z rekrutacji sprzed roku 1780, natomiast chłopców z dawniejszego zespołu było tylko dwóch, a resztę tworzyli nowi uczniowie, sprowadzeni do szkoły około roku 1781, a więc z natury rzeczy młodszy.

Trzeba pamiętać, że dane te odnoszą się do roku 1783, a więc pod koniec istnienia szkoły w roku 1785 wszyscy uczniowie byli o dwa lata starsi.

Wśród śpiewaczek do klasy trzeciej zaliczono dwie uczennice, do klasy drugiej — trzy. Do klasy pierwszej zaliczona była tylko jedna uczennica — Małgorzata Sitańska (która zresztą otoczona była specjalną opieką dydaktyczną, zapewne ze względu na osobiste uzdolnienia, jak i stanowisko ojca). Brak, niestety, informacji dotyczących wieku tych dziewcząt.

Podział na klasy wynika nie tyle z wieku uczniów, ile stopnia zaawansowania w nauce zawodu. Wydaje się, że kolejność nazwisk w tabeli zajęć uzależniona była ściśle od kolejności lokat; uczennice lub uczniowie najlepsi rozpoczynali listę, następowali za nimi coraz słabsi, a nazwisko najslabszej uczennicy z klasy pierwszej sąsiadowało z nazwiskiem najlepszej uczennicy z klasy drugiej itd. Domniemanie to potwierdza fakt, że uczniowie zajmujący na liście szkolnej pierwsze miejsce (Marianna Malińska, Michał Rymiński, Małgorzata Sitańska) zyskali potem największą sławę artystyczną, a pozycje zawodowe innych układały się w zasadzie zgodnie ze szkolną lokatą. Przypadki przesuwania z klasy do klasy były sporadyczne i dotyczyły lokat skrajnych; tak np. trzech tancerze, którzy około roku 1783 byli na ostatnich miejscach, w klasie pierwszej, w roku 1785 znaleźli się na pierwszych miejscach, ale w klasie drugiej; natomiast dwie tancerki, sklasyfikowane około roku 1783 w klasie trzeciej, na liście z roku 1785 zamykają skład klasy drugiej itd.

Plan codziennych zajęć uczniów obejmował czas od godziny 5⁰⁰ rano do 21⁰⁰ (tj. 16 godzin); na spoczynek nocny przeznaczonych było 8 godzin (od 21⁰⁰ do 5⁰⁰). W godzinach 5⁰⁰—6⁰⁰ odbywało się „wstawanie, oporządzenie pościeli, pacierz, ochędóstwo ciała i ubieranie się wszystkich”.

Zajęcia lekcyjne trwały od 6⁰⁰ do 12⁰⁰; od 12⁰⁰ do 13⁰⁰ miało miejsce „obiadowanie, ochędóstwo po obiedzie i krótki zimną wypoczynek, a latem szpacer wszystkich”, po czym od 13⁰⁰ do 19⁰⁰ odbywała się druga część lekcji. W godzinach od 19⁰⁰ do 20⁰⁰ przewidziane było: „wieczernie, ochędóstwo po wieczery, krótki zimną wypoczynek, a latem szpacer wszystkich”. Wreszcie od 20⁰⁰ do 21⁰⁰ wyznaczony był czas na: „pacierz, rozbieranie się, ochędóstwo ciała, przucie bielizny i zabranie się do snu wszystkim dziatwy”. Ten ustalony porządek zajęć dotyczył wszystkich dni powszednich. O organizacji czasu w niedziele i święta nie mamy, niestety, żadnych wiadomości.

Plan zajęć przewidywał więc bardzo intensywne nauczanie, gdyż na lekcje wyznaczone było 12 godzin dziennie, w tym dla tancerzy i tancek aż 5 godzin baletu.

Analiza zajęć lekcyjnych według klas i specjalizacji pozwala na ustalenie trybu nauczania w szkole. Dwunastogodzinne zajęcia lekcyjne obejmowały:

KLASA III — BALET

Dziewczęta — 3 osoby (od 8 do 10 lat):

Lekcja pisania	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja gry na klawicymbale	— 1 — „ —,
Lekcja rysunku	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 5 godzin,
Lekcja „rękodziel”	— 3 godziny.

Klasa trzecia jako początkująca otrzymywała lekcje pisania i języka francuskiego od starszego ucznia szkoły Symonka Bohatyrowicza. Dziewczęta z tej klasy brały udział w jednej godzinie baletu prowadzonej zbiorowo dla mniej zaawansowanych uczniów i uczennic przez Michała Rymińskiego. Wydaje się, że resztę nauki tańca (4 godziny) pobierały na równi z innymi od „metra” Le Doux.

Chłopcy — 4 osoby (od 8 do 9 lat):

Lekcja pisania	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 6 godzin,
Lekcja gry na instrumentach	— 2 godziny,
Samodzielne ćwiczenia w grze na instrumentach	— 1 godzina,
Czytanie ksiąg i pisanie nut	— 1 — „ —.

Lekcje pisania i języka francuskiego pobierali uczniowie klasy trzeciej jednocześnie z dziewczętami z tej samej klasy od Symonka Bohatyrowicza. Wszyscy czterej uczniowie tej klasy uczyli się gry na skrzypcach.

KLASA II — BALET

Dziewczęta — 2 osoby (11 i 14 lat):

Lekcja pisania i arytmetyki	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja gry na klawicymbale	— 1 — „ —,
Lekcja rysunku	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 5 lub 6 godzin,
Lekcja „rękodziel”	— 2 lub 3 godziny.

Lekcje pisania i arytmetyki, języka francuskiego oraz baletu odbywały się dla dziewcząt klasy drugiej w tych samych godzinach co w klasie pierwszej. Jedna z uczennic miała zmniejszony wymiar godzin przeznaczonych na „rękodzieła”, na korzyść dodatkowej lekcji baletu, którą prowadził Michał Rymiński (z klasy pierwszej) dla baletniczek klasy trzeciej oraz śpiewaczek klasy drugiej i trzeciej.

Chłopcy — 3 osoby (wszyscy po 9 lat):

Lekcje pisania i arytmetyki	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 6 godzin,
Lekcja gry na instrumentach	— 2 godziny,
Samodzielne ćwiczenia w grze na instrumentach	— 1 godzina,
Czytanie ksiąg i pisanie nut	— 1 — „ —.

Układ zajęć w klasie chłopców nie odbiegał w zasadzie od analogicznego układu dla klas starszych. Różnił się jedynie większą liczbą godzin baletu, z których jedna lekcja odbywała się pod kierunkiem Michała Rymińskiego, razem z młodszymi dziewczętami i chłopcami z klasy trzeciej. Wszyscy trzej uczniowie tej klasy brali lekcje gry na skrzypcach.

KLASA I — BALET

Dziewczęta — 11 osób (od 15 do 19 lat):

Lekcja pisania i arytmetyki	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja gry na klawicymbale	— 1 — „ —,
Lekcja rysunku	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 5 godzin,
Lekcja „rękodziel”	— 3 godziny.

Lekcje baletu odbywały się w dwu częściach: 3 godziny rano od 9⁰⁰ do 12⁰⁰ i po południu od 15⁰⁰ do 17⁰⁰. Lekcje gry na klawicymbale (dla tancerek wszystkich trzech klas dawane przez Bartłomieja Sitańskiego) odbywały się w różnych godzinach z uwagi na to, że nauczyciel prowadził zajęcia jednocześnie tylko z dwiema uczennicami.

Chłopcy — 9 osób (od 11 do 18 lat):

Lekcje pisania i arytmetyki	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 5 godzin,
Lekcja gry na instrumentach	— 2 lub 3 godziny,
Samodzielne ćwiczenia w grze na instrumentach	— 2 — „ —,
Dla niektórych: czytanie ksiąg i pisanie nut	— 1 godzina.

Lekcje baletu odbywały się w tym samym układzie (podział na dwie części i pora dnia) jak w klasie dziewcząt, brak jednak wiadomości, czy prowadzone były razem (koedukacyjnie), czy osobno.

Lekcje gry na instrumentach odbywały się dwa razy w ciągu dnia po jednej godzinie lekcyjnej, ale niektórzy uczniowie mieli w tych ramach wyznaczone lekcje półgodzinne. Sześciu „baletniczków” z klasy pierwszej uczyło się gry na skrzypcach, dwóch na basetli, a jeden na kwartwioli. Samodzielne ćwiczenia w grze na instrumentach składały się w pięciu wypadkach z dwugodzinnych indywidualnych „egzercytacji”, w jednym wypadku z trzech godzin takich „egzercytacji” (kosztem „czytania ksiąg i pisania nut”), w trzech zaś wypadkach — zapewne uczniów najbardziej zaawansowanych — z jednej godziny „egzercytacji” i z godzinnego udziału w „collegium musicum”. „Czytanie ksiąg i pisanie nut” obowiązywało sześciu uczniów; z trzech pozostałych jeden wykorzystywał ten czas na dodatkowe egzercytacje muzyczne, a dwaj na dodatkowe lekcje gry na skrzypcach.

We wszystkich trzech klasach baletowych wymiar godzin nauczania był jednakowy (12 godzin lekcyjnych dziennie), mimo że wiek uczniów wahał się od 8 do 19 lat. Podział zajęć lekcyjnych na poszczególne przedmioty był we wszystkich trzech klasach bardzo podobny. Nie mamy żadnych wiadomości o programie nauczania i treści podawanych przedmiotów. Widać jednak wyraźnie, że najmłodsze klasy obejmowały swym programem właściwie propedeutykę wszystkich przedmiotów. Znaczna część przedmiotów wykładana była w tych klasach przez zaawansowanych uczniów z klas wyższych (taniec: Michał Rymiński; język polski i francuski: Symonek Bohatyrowicz; nauka gry na instrumentach: Darewski i Bułharynowscy). Starano się jednak również o oddanie najmłodszych uczniów pod stałą opiekę pedagoga, reprezentującego najwyższy poziom w zakresie najważniejszego przedmiotu zawodowego — baletu. Można sądzić, że 4 godziny baletu prowadzone były nawet w klasach najmłodszych przez samego Le Doux.

W klasach starszych z przedmiotów ogólnokształcących dołączona została do przedmiotów nauczania arytmetyka, połączona z nauką pisa-

nia w niewielkim wymiarze 1 godziny. Nauka przedmiotów ogólnokształcących oddana została prawdopodobnie w ręce bardziej doświadczonych pedagogów. Wydaje się również, że zakres ćwiczeń zawodowych (baletowych) był w klasach starszych znacznie szerszy, chociaż nie mamy żadnych informacji o treści i intensywności lekcji baletowych.

Rzuca się w oczy wyraźne zróżnicowanie zajęć lekcyjnych dla chłopców i dziewcząt. W młodszych klasach chłopcy mają o 1 godzinę baletu więcej niż dziewczęta. W żadnej z trzech klas nie uczą się natomiast rysunku i „rękodzieł”, na które dziewczęta poświęcają aż 4 godziny dziennie. Kształcenie muzyczne jest dla chłopców o wiele intensywniejsze. O ile dziewczęta uczą się muzyki tylko przez 1 godzinę dziennie, o tyle chłopcy poświęcają na naukę gry instrumentalnej, ćwiczenia w tej grze, kopiowanie nut itd. aż 4 do 5 godzin dziennie. Warto też zauważyć, że dziewczęta kształcą się muzycznie tylko na klawicymbale (pierwowzrę fortepianu), natomiast chłopcy uczą się gry na instrumentach strunowo-smyczkowych.

We wszystkich trzech klasach, zarówno u dziewcząt, jak i u chłopców, w programie nauczania wyraźna jest przewaga przedmiotów zawodowych i z zawodem związanych nad przedmiotami ogólnokształcącymi, co wskazuje poniższa tabela.

PODZIAŁ GODZIN LEKCYJNYCH W KLASACH BALETOWYCH SZKOŁY ARTYSTYCZNEJ (W CIĄGU JEDNEGO DNIA ZAJĘĆ)

Przedmioty	Dziewczęta				Chłopcy			
	Ogólne	Specjalne (rysunki, rękodzieła)	Zawodowe		Ogólne	Specjalne (czytanie ksiąg i pisanie nut)	Zawodowe	
			baletowe	muzyczne			baletowe	muzyczne
III	2	4	5	1	2	1	6	3
II	2	3 lub 4	5 lub 6	1	2	1	6	3
I*	2	4	5	1	2	0 lub 1	5	4 lub 5

* Klasa najstarsza i najbardziej zaawansowana.

Naukę śpiewu pobierało w tym czasie w szkole artystycznej tylko 6 dziewcząt. Podzielone były one również na 3 klasy. Dwunastogodzinny plan zajęć obejmował:

KLASA III — 2 UCZENNICE

Lekcja pisania	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja rysunków	— 1 — „ —,
Lekcja „rękodzieł”	— 3 godziny,
Lekcja śpiewu	— 1 godzina,

Ćwiczenia wokalne	— 3 godziny,
Lekcja gry na klawicymbale	— 1 godzina,
Lekcja baletu	— 1 — „ —.

Porządek zajęć śpiewaczek klasy trzeciej odpowiadał dokładnie porządkowi klasy drugiej. Dziewczęta obu klas pobierały lekcje pisania i języka francuskiego od Symonka Bohatyrowicza, a lekcje baletu od Michała Rymińskiego.

KLASA II — 3 UCZENNICE

Lekcja pisania	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja rysunków	— 1 — „ —,
Lekcja „rękodzieł”	— 3 godziny,
Lekcja śpiewu	— 1 godzina,
Ćwiczenia wokalne	— 3 godziny,
Lekcja gry na klawicymbale	— 1 godzina,
Lekcja baletu	— 1 — „ —.

Śpiewaczki klasy drugiej brały lekcje baletu od Michała Rymińskiego. Miały też równie intensywne ćwiczenia wokalne (3 godziny dziennie).

KLASA I — (TYLKO JEDNA OSOBA, MAŁGORZATA SITAŃSKA)

Lekcja pisania i arytmetyki	— 1 godzina,
Lekcja języka francuskiego	— 1 — „ —,
Lekcja języka włoskiego	— 1 — „ —,
Lekcja rysunków	— 1 — „ —,
Lekcja „rękodzieł”	— 3 godziny,
Lekcja śpiewu	— 1 godzina,
Ćwiczenia wokalne	— 1 — „ —,
Lekcja gry na klawicymbale	— 1 — „ —,
Ćwiczenia w grze na klawicymbale	— 1 — „ —,
Lekcja baletu	— 1 — „ —.

Spośród wszystkich sześciu śpiewaczek tylko Sitańska brała lekcje baletu „na sali”, a więc z tancerkami. Poza tym była jedyną uczennicą, która pobierała lekcje języka włoskiego.

W klasach śpiewu szkoły artystycznej program zajęć przewidywał również wybitną przewagę przedmiotów zawodowych nad ogólnokształcącymi, w tej samej mniej więcej proporcji, jak w programie klas baletowych. Jest rzeczą ciekawą, że śpiewaczki z klasy drugiej i trzeciej, w przeciwieństwie do tancerek, nie miały w ramach przedmiotów ogólnokształcących elementów arytmetyki.

„Chłopcy od muzyki” (w liczbie 4) nie byli podzieleni na klasy. Program ich zajęć różnił się znacznie od programu klas baletowych i wokalnych. Dwunastogodzinne ich zajęcia obejmowały:

Lekcje pisania	— 2 godziny,
Ćwiczenia w pisaniu i kaligrafii („formowanie charakteru”)	— 1 godzina,
Lekcje czytania	— 1 — „ —,
Ćwiczenia w czytaniu	— 2 godziny,
Lekcje gry na instrumentach	— 2 — „ —,
Ćwiczenia w grze na instrumentach	— 4 — „ —.

Wszyscy czterej „chłopcy od muzyki” uczyli się gry na skrzypcach, a nauczycielami ich byli uczniowie bardziej zaawansowani. Jednocześnie w programie ich zajęć położony był znacznie nacisk na przedmioty ogólnokształcące (6 godzin przedmiotów ogólnokształcących i 6 godzin zawodowych). Można stąd chyba wnioskować, że byli to uczniowie początkujący. Wśród przedmiotów ogólnokształcących zwraca jednak uwagę brak arytmetyki.

Specyficzną grupę uczniów stanowili młodzi muzycy (6 osób), którzy doskonalili swoje umiejętności w grze na instrumentach pod kierunkiem najlepszych nauczycieli szkoły, a jednocześnie udzielali lekcji uczniom i uczennicom mniej zaawansowanym. Na obowiązki dydaktyczne mieli oni wyznaczone od 3 do 5 godzin dziennie; resztę czasu (od 7 do 9 godzin) poświęcali na pobieranie lekcji i własne ćwiczenia muzyczne.

Omawiając program ogólnie, stwierdzić trzeba bardzo dużą intensywność kształcenia zawodowego uczniów i uczennic, zwłaszcza że sporą ich część tworzyły dzieci od 8 do 11 lat. Dwunastogodzinny plan codziennych zajęć zmuszał młodzież do bardzo dużego wysiłku. Jakimi metodami młodzież w szkole do tego wysiłku zachęcano lub nakłaniano, niestety nie wiemy. System klasyfikacji uczniów, stosowane nagrody i kary, wreszcie ogólne oddziaływanie pedagogiczne przez ukazywanie perspektyw przyszłości — wszystko to, niestety, pozostaje nieznane wobec braku jakichkolwiek śladów w źródłach.

Trudno również powiedzieć cokolwiek na temat szczegółowej organizacji lekcji i zasad dydaktycznych stosowanych w nauczaniu poszczególnych przedmiotów. Jednocześnie zajęć wszystkich trzech klas w zakresie kilku zasadniczych przedmiotów (balet, rękodzieła, rysunek, pisanie i arytmetyka, język francuski itd.) nasuwa przypuszczenie, że lekcje prowadzone były jednocześnie przez tego samego nauczyciela dla uczniów o różnym stopniu zaawansowania, przy czym nauczyciel przystosowywał do poziomu różnych grup zakres programu i wymagań. Przy tego rodzaju trybie prowadzenia lekcji uczniowie starsi stawali się wzorem dla uczniów młodszych. Leżało to niewątpliwie w zamiarach organizatorów szkoły, a jednocześnie taki układ zajęć korzystny był ze wzglę-

dów oszczędnościowych, gdyż umożliwiał w ramach każdego przedmiotu prowadzenie lekcji przez niewielką liczbę pedagogów.

XI

UCZNIOWIE SZKOŁY ARTYSTYCZNEJ TYZENHAUZA W SŁUŻBIE STANISŁAWA AUGUSTA

Na przełomie roku 1784—85 Antoni Tyzenhauz wysłał część swoich muzyków na dalszą edukację do Petersburga. Grupą tą kierował Leon Sitański, z którym pojechała córka Małgorzata, aby w stolicy Rosji brać lekcje śpiewu od tamtejszych wybitnych „metrów”. Schorowany, nad grobem stojący i odsunięty na margines życia podskarbi, dbał ciągle jeszcze o los swoich artystów. Wydaje się, że specjalne nadzieje wiązał z talentem Małgorzaty Sitańskiej i starał się uczynić wszystko, aby miała ona możliwość uzyskania najdoskonalszego wykształcenia wokalnego. W testamencie swoim, spisany w Kowalach dnia 23 sierpnia 1782 roku, zapisał m. in. „Jmp. Leonowi Sitańskiemu, prymierowi muzyki, z obowiązkiem edukowania córki, 8 tysięcy złp.” Nie zapomniał też wówczas o obu braciach kapelmistrza. Bartłomiejowi Sitańskiemu zapisał 1500 złp., a Szymonowi Sitańskiemu — 1000 złp. (ten ostatni zmarł zresztą wcześniej od podskarbiego). Spośród członków zespołu teatralnego Tyzenhauz wyróżnił w swym testamencie tylko jedną artystkę, zapisując: „Zmitrowiczównie baletniczce — 1000 złp.”¹³⁹

W styczniu 1785 roku Leon Sitański przybył z kilkoma artystami do Petersburga¹⁴⁰. Plan ich pobytu przewidywał najwidoczniej dłuższy okres „aplikacji” u rozmaitych petersburskich wirtuozów. Dla Małgorzaty Sitańskiej wyszukany został nauczyciel śpiewu, zaczęła też ona natchmiast lekcje i ćwiczenia¹⁴¹.

Po raz ostatni wiadomość o pobycie swoich artystów w Petersburgu otrzymał Tyzenhauz w liście Leona Sitańskiego z dnia 18 marca 1785 roku¹⁴². Był to zapewne jeden z ostatnich listów, jakie Tyzenhauz otrzymał przed śmiercią.

¹³⁹ Kopia testamentu Antoniego Tyzenhauza, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-25/73, k. 5.

¹⁴⁰ L. Sitański do A. Tyzenhauza 18 I 1785: „Donosi z Petersburga o lokowaniu scholarzów u różnych wirtuozów. Sprawozdanie”, Sum. H-2.

¹⁴¹ L. Sitański 25 II 1785: „Jmp. Jarmakowicza aplikacje u jmp. Żarnowika. Śpiewaczki jmp. Małgorzatkę metr. Lekcje. Doprasza się pieniędzy na rezydencję w Petersburgu”, Sum. H-2.

¹⁴² L. Sitański 18 III 1785: „Przez jmp. Żarnowika lekcje jmp. Jarmakowiczowi zmitrężone. Fagocista, lekcje od jmp. Bulangra brano. Sprawozdanie z lekcji jmp. Małgorzatkę. Metrowie”, Sum. H-2.

Śmierć podskarbiego (31 marca 1785 roku) zaskoczyła artystów jego zespołu i położyła kres działalności szkoły artystycznej w momencie jej pełnego rozwoju. Na szczęście Tyzenhauz zabezpieczył w swym testamencie dalsze losy jej uczniów.

Stosunki podskarbiego z królem Stanisławem Augustem po roku 1780 nie układały się dobrze, niemniej jednak Tyzenhauz, mimo utraty łaski monarszej i poczucia krzywdy, spisując testament w roku 1782 pomyślał właśnie o królu jako spadkobiercy swego zespołu artystycznego. Miał zresztą zapewne na myśli raczej interes swoich, z takim trudem wykształconych artystów; zdawał sobie sprawę z wartości zespołu, lękał się, ażeby nie został on po jego śmierci rozproszony, a tancerze, śpiewaczki i muzycy nie byli narażeni na powrót do zwykłych powinności pańszczyźnianych; znał natomiast dobrze zainteresowanie króla teatrem i wszelkiego rodzaju twórczością sceniczną¹⁴³, był więc przekonany, że Stanisław August otoczy zespół baletowy należyłą opieką. Pisał więc w testamencie: „suplikuję Najjaśniejszego Pana, ażeby łaskawie przyjąć raczył wstępujących się sobie baletników i baletniczek moich, tak wyedukowanych, jako edukujących się jeszcze, w Warszawie znajdujących się¹⁴⁴, których jako wybranych z włości moich ustępuję”¹⁴⁵.

Ostatnia wola podskarbiego nadwornego litewskiego została w tym punkcie w pełni wykonana. W dniu 20 czerwca 1785 roku starosta sądowy piński Franciszek Ksawery Chomiński i staroście posolski Ignacy Tyzenhauz, działając w imieniu własnym i z upoważnienia innych spadkobierców Tyzenhauza, przekazali Stanisławowi Augustowi wszelkie prawa poddańcze do 15 tancerek i 18 tancerzy, kształconych w szkole artystycznej podskarbiego, zrzekając się wszelkich sum wyłożonych przez podskarbiego na ich naukę. Odpowiedni akt, zawierający dokładny spis imienny artystów, wiek każdej osoby, pochodzenie terytorialne i zakwalifikowanie do jednej z trzech klas, wpisany został do ksiąg metrykalnych tzw. kancelarii mniejszej Wielkiego Księstwa Litewskiego¹⁴⁶ (por. listę na s. 70—71, poz. 1—34).

W cztery dni później, tj. 24 czerwca 1785 roku, Stanisław August osobnym aktem określił status prawny wszystkich członków przyjętego zespołu baletowego. Stwierdził w tym akcie:

¹⁴³ Por. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*, Warszawa 1965, *passim*.

¹⁴⁴ Potwierdza to domniemanie, że w roku 1781 lub 1782 nowo zebrany zespół uczennic i uczniów szkoły artystycznej przez pewien czas przebywał w Warszawie.

¹⁴⁵ AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-25/73, k. 6 v.

¹⁴⁶ Lista tancerzy i tancerek zespołu Tyzenhauza z dnia 20 VI 1785, AGAD, Arch. Kameralne, fasc. 1420.

[...] chcąc przez nadanie wolności talent tychże trzydziestu trzech osób ku lepszemu wydoskonaleniu zbliżyć, niniejszym listem reskrytem naszym onych i potomstwo ich wiecznymi czasami od tegoż nam ustąpionego poddaństwa zwalniamy. Ze zaś do tegoż ich wydoskonalenia ciągła służba i ustawiczne ćwiczenie się najprzyzwoiciej ich doprowadzi, i ażeby razem łożone na edukację ich nakłady należyta wysługą Nam Królowi zawdzięczone były, niniejszym reskrytem naszym nadana im wolność nie inaczej im służyć będzie, aż gdy przez ciąg życia naszego usług profesji swoich przyzwoitych tam, gdzie je mieć zechcemy, i na płacy, jaka im wyznaczona będzie, wiernie dopełnią¹⁴⁷.

Akt królewski był więc nie tyle uwolnieniem z poddaństwa, ile obietnicą tego uwolnienia po śmierci monarchy, i to pod warunkiem pilnej służby przez cały okres jego życia. Zespół baletowy, który w tym czasie prawdopodobnie w Warszawie już przebywał, oddany został pod opiekę kamerdynera królewskiego Franciszka Ryxa, którego zadaniem była m. in. opieka nad królewskimi widowiskami teatralnymi. Tancerze i tancerki pomieszczeni zostali w kamienicy Ryxa przy ul. Świętojerskiej.

W skład 33-osobowego zespołu baletowego w roku 1785 wchodziło 17 osób w pełni już wykształconych i mogących uchodzić za dorosłe (od 16 do 21 lat), ale również 16 dzieci i młodzieży (w wieku od 10 do 15 lat), wymagających nie tylko dalszej nauki, ale i opieki wychowawczej. Niestety brak wiadomości o organizacji życia i nauczania tej grupy młodzieży w Warszawie.

Z całą grupą baletową został przyjęty na służbę królewską również François Le Doux. W dalszym ciągu czuwał też nad doskonaleniem zawodowym i wykorzystaniem wszystkich wykształconych w szkole Tyzenhauza tancerzy.

Pierwszy poważniejszy występ nowej królewskiej grupy baletowej odbył się w sobotę dnia 24 września 1785 roku. Wystawiono wtedy dwuaktową operę *La serva padrona* oraz „Balet wielki *Hylas i Sylwia* kompozycji Le Doux, baletmistrza w służbie Jego Królewskiej Mości”¹⁴⁸. Treść baletu wzięta była z komedii pasterskiej Rochon de Chabannes'a, który osnowę zaczerpnął częściowo z komedii Shakespeare'a *Burza*, muzykę zaś skomponował Gossec. Balet ten spotkał się z życzliwym przyjęciem publiczności i od tej chwili zaczęła się efektowna kariera artystyczna tancerzy i tancerek wykształconych w szkole Tyzenhauza i stałego ich pedagoga François Le Doux.

Z kilkumiesięcznym opóźnieniem dołączyła się do grupy swoich kolegów i koleżanek Małgorzata Sitańska, która widocznie jeszcze przez jakiś czas po śmierci Tyzenhauza kontynuowała studia wokalne w Pe-

¹⁴⁷ Reskrypt Stanisława Augusta z dnia 24 VI 1785, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-4/XVIII, k. 4.

¹⁴⁸ L. Bernacki, *op. cit.*, t. I, s. 280, t. II, s. 329.

tersburgu. Pierwszy jej występ odbył się w dniu 2 stycznia 1786 roku, w dwuaktowej operze pt. *Dla miłości zmyślane szaleństwo*.

W operze tej p. Sitańska — donosił ówczesny afisz — świeżo w służbę Najjaśniejszego Pana przyjęta, rolę Sylwi grać będzie; chociaż pomieniona opera na teatrze okazywana była, spodziewać się należy, że ciekawość licznych sprawadzi amatorów, protektorów i gorliwych o wzrost narodowego teatru, których pobłażająca dobroć, zachęcając usilność w wystawianiu na teatr osób godnych ich uwagi, raczy przyklaskiwać wzrastającym talentom, a przez zachęcenie przyłoży się do wydoskonalenia teatru narodowego widocznie. I w tym poehlebnym zamiarze prezentuje się teraz prześwietnemu *publico* na scenie ta nowa Polka, która na żadnym jeszcze teatrze widoczna nie była¹⁴⁹.

Od chwili swojego debiutu Małgorzata Sitańska wiąże się ściśle z teatrem warszawskim i występuje często razem z grupą taneczną w przedstawieniach operowo-baletowych.

Królewski zespół baletowy wykorzystywany był często i przydzielony na dłuższy okres Wojciechowi Bogusławskiemu dla uświetniania przedstawień Teatru Narodowego. „Jakożkolwiek artyści polscy same tylko komedie, i to wcale niższego rzędu wystawiać mogli, wyjąwszy dwie oryginalne wierszem Zabłockiego: *Sarmatyzm* i *Gamrat*, które sprawiedliwie publiczności pozyskały oklaski; nowość atoli narodowych tancerzy [...] wielkie przedsiębiorcy teatru przyniosła dochody”¹⁵⁰. Koszty utrzymania zespołu ponosił jednak król, płacąc na ten cel Ryxowi ze swojej prywatnej szkatuły — 7500 złp. miesięcznie; w ciągu 8 lat 1786—1794 łączne wydatki na balet wyniosły 621 300 złp.¹⁵¹ Uważane to było zresztą za poważne obciążenie skarbu Stanisława Augusta. Gdy w roku 1786 szef gabinetu królewskiego Pius Kiciński otrzymał polecenie zbadania dochodów i wydatków dworu oraz przedstawienia zaleceń oszczędnościowych, do najważniejszych wydatków, które powinny ulec poważnemu ograniczeniu, zaliczył koszty „zabaw kosztownych”. Pisał wówczas: „jeżeli teatr publiczny sam przez siebie utrzymać się nie może, lepiej żeby był zamkniętym. Jeżeli baletnicy królewscy sami na siebie nie zarobią, lepiej, żeby byli przez kilka lat utrzymywani i edukowani, chociaż bez żadnego użycia, a to póki się długi nie spłacą, aniżeli żeby na to wszystko nowe zaciągać”¹⁵². Król był jednak zdecydowany nie tylko edukować nadal swoich tancerzy, ale i wykorzystywać ich do celów widowiskowych; otaczał też zespół — jak się wydaje — dużą troską

¹⁴⁹ *op. cit.*, t. I, s. 285.

¹⁵⁰ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 51.

¹⁵¹ AGAD, Arch. ks. J. Poniatowskiego, A/252; Arch. Kameralne, fasc. 1574.

¹⁵² „Planta odmiany, czyli reformy etatu percepty i ekspensy JKMci...”, Biblioteka Narodowa, rkps BOZ 1721/II, k. 14.

i opieką; dbał chyba o należyte warunki bytowe tancerzy i tancerek. Do ciekawych szczegółów należy fakt, że ze skarbu królewskiego opłacane były np. *fiacres pour conduire et reconduire les danseuses tant à la repetition qu'à la représentation*¹⁵³.

W latach 1785—1793 nastąpiło sprawdzenie wartości wykształcenia zawodowego uzyskanego przez zespół baletowy w szkole Tyzenhauza. Okazało się, że nabyte tam umiejętności zawodowe postawiły artystów na poziomie równym tancerzom zachodnio-europejskim. Jest bardzo charakterystyczne, że zespół baletowy Stanisława Augusta przez cały ten okres składał się prawie wyłącznie z tancerzy wyszkolonych przez Le Doux i objętych testamentem Tyzenhauza. W roku 1788 uzupełniono, co prawda, ten zespół tancerzami ze Słonimia, przekazanymi królowi przez hetmana Ogińskiego¹⁵⁴, jednakże w kilka lat potem na liście baletowego zespołu królewskiego, liczącego ponad 30 osób, tylko parę osób nie należało do grupy zebranej swego czasu przez podskarbiego nadwornego litewskiego¹⁵⁵. Najlepsze tancerki i tancerze z byłego zespołu Tyzenhauzowskiego (około 10 osób, w tym Dorota Sitańska, Marianna Maślińska, Apolonia Darewska, Michał Rymiński, Adam Brzeziński, Jerzy Waliński) występowali w około stu baletach, wystawionych w latach 1780—1790 na scenie warszawskiej, w układzie choreograficznym Le Doux, Kutza, Picqa i innych czołowych baletmistrzów¹⁵⁶.

XII

OSTATNIE LATA DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ I ROZPROSZENIE ZESPOŁU

Latem 1791 roku balet królewski przeżywał ostatni okres intensywnej działalności artystycznej. W czasie pobytu króla na wakacjach w Łazienkach wystawiono w teatrze na wyspie kilka udanych przedstawień baletowych, w których odznaczyli się znowu przede wszystkim dawni najlepsi uczniowie ze szkoły Tyzenhauza. W dniu 7 września 1791 roku wystawiono w teatrze na wyspie wielki „balet historyczny” *Kleopatra i Marek Antoniusz* układu francuskiego obieżyświata, księdza Renard. Tytułową rolę Kleopatry tańczyła wówczas Dorota Sitańska, Marka Antoniusza — Michał Rymiński, Lucyliusza — Stefan Holnicki, a Oktawa — Adam Brzeziński. Dołączone do baletu kuplety Adama Naruszewicza

¹⁵³ AGAD, Arch. Kameralne, fasc. 1562.

¹⁵⁴ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 60.

¹⁵⁵ Lista podziału dochodów z beneficjów z 1792 roku, Biblioteka Jagiellońska, rkps 6117.

¹⁵⁶ L. Bernacki, *op. cit.*, t. 1 i 2, *passim*.

i Franciszka Zabłockiego śpiewała Małgorzata Sitańska, dla której zostały one specjalnie napisane¹⁵⁷.

Przedstawienie to wspominał po latach J. U. Niemcewicz, opisując, jak latem 1791 roku oglądał w Łazienkach „na wyspie balety, gdzie sławny tancerz nasz Polak Michał [Rymiński] dokazywał. Między innymi dawano balet *Kleopatry*; widziano królową tą pływającą kanałem na okręcie, którego żagle były z atlasu białego z srebrnymi linami. Królowa wsparta była na różnych atlasowych wezłowiach, otaczały ją małe amorki. Okazały bal kończył biesiadę”¹⁵⁸.

Właśnie w roku 1791 oglądał balet warszawski podróżnik inflancki Fryderyk Schulz i tak go potem opisywał w swojej interesującej książce:

Król oddał był Bogusławskiemu swoją własną trupę baletników, aby przyciągnąć tańcami więcej do teatru słuchaczy. Tancerze ci wszyscy byli pochodzenia krajowcy, mianowicie Litwini, mężczyźni i kobiety zarówno. Król kazał ich uczyć po większej części Francuzom, a dwóch czy trzech solistów utrzymywał umyślnie w Paryżu, aby się tam pod Vestrisem i Gardelem¹⁵⁹ wykształcili. Choć może mistrzów swych nie dościgali, łatwo było poznać w ich manierze szkołę. Postawa, smak w ubiorze, wdzięk w grze ciała, dokładność ruchów wynosiły ich wyżej nad towarzyszy; ale ci także starali się ich doścignąć i składało się to na całość tak piękną, żem jej podobnej nigdzie oprócz Paryża nie widział. Stosunkowo baletniczki główne nie różniły się z tancerzami, ale miały przymiot, który w paryskich tancerkach jest rzadki: młodość, wzrost piękny i cerę; najpierwszej baletnicy to tylko może zarzucić się godziło, iż kształty miała zbyt rozwinięte i nadto się nimi popisywała. Towarzystwo tancerzów miało nawet skoczków, rzucających się z wielką lekkością w powietrze, przewracających koziołki i tańczących choćby po garnuszkach. Szczególnie zabawnie tańczyli kozaka. Orkiestrę teatru stanowiła kapela królewska, w której wyborni artyści, krajowcy w części się znajdowali¹⁶⁰.

Fryderyk Schulz oglądał balet królewski na scenie Teatru Narodowego przy ulicy Długiej, róg Placu Krasińskich. W zbiorach Muzeum Narodowego zachował się do dzisiaj ciekawy obraz nieznanego malarza, przedstawiający wnętrze i scenę teatru podczas spektaklu baletowego, prawdopodobnie w roku 1790. Na odwrocie płótna znajduje się spis zasiadających w łóżach postaci oraz nazwiska trojga spośród dziesięciu

¹⁵⁷ W programie baletu *Kleopatra* wymienione są wyraźnie dwie artystki o nazwisku Sitańska: „Mde Sitańska”, tancerka Dorota Sitańska, wykonująca rolę Kleopatry (przed nazwiskiem której umieszczono określenie „Madame”, świadczące, że była mężatką, a nazwisko to pochodziło od jej męża), oraz „jmc panna Sitańska”, śpiewaczka Małgorzata Sitańska.

¹⁵⁸ J. U. Niemcewicz, *op. cit.*, t. I, s. 348.

¹⁵⁹ Brak o tym wiadomości w polskich źródłach drukowanych i archiwalnych.

¹⁶⁰ F. Schulz, *Podróże Inflanckczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791—1793*, tłum. J. I. Kraszewski, Warszawa 1956, s. 288, 289.

tancerzy, znajdujących się na scenie. Są to: Rymiński, Sitańska i Malińska¹⁶¹.

Ta trójka tancerzy najbardziej się wyróżniała przez cały okres występów w Warszawie, tańcząc czołowe role w przedstawieniach baletowych, to też ich nagradzano najczęściej dochodami z benefisów.

Królewski zespół baletowy miał swoje przedstawienia benefisowe od końca 1787 roku, czyli po dwóch latach od pierwszego występu na scenie Warszawskiej. W ciągu 2 lat (1790—1791) ogólna suma dochodów z przedstawień benefisowych na korzyść tancerzy królewskich wynosiła 1672 dukaty. Zachowana lista podziału tej sumy między wszystkich tancerzy zespołu¹⁶² (wypłata odbyła się dnia 9 sierpnia 1792 roku), pozwala ustalić pozycję zawodową każdego z artystów, gdyż stosownie do zajmowanego miejsca w hierarchii kwalifikacji artystycznych ustalono wysokość należnego udziału w ogólnej sumie dochodów z benefisów. Na liście z roku 1792 wymienionych zostało 29 nazwisk: 12 tancerek i 17 tancerzy. Z tej listy 10 nazwisk tancerek (Dorota Sitańska, Malińska, Różycka, Cyklińska, Holnicka, Dymińska, Słodkowska, Ławcińska, Darewska i Grabska) należały do osób, które wykształcone były w szkole artystycznej Tyzenhauza i znajdowały się na liście jego zespołu w roku 1785. Dwa nazwiska są nowe (Magdalena Dienthal i „Mde Kaliwoda”), nie jest jednak wykluczone, że kryją się pod nimi osoby, które należały do zespołu Tyzenhauza, ale zmieniły nazwiska wskutek małżeństwa (jest np. możliwe, że Magdalena Dienthal jest identyczna z Magdaleną Karnicką). Spośród tancerzy 15 wychowanych było w szkole Tyzenhauza (dwóch Rymińskich, Brzeziński, Holnicki, Waliński, Chwaliński, Chmielewski, Morczyński, Ginkowski, Brzeżucki, Niemiński, Rochacki, Sadkowski, Sokolski i Gąbiński). Tylko dwaj tancerze nie pochodzili z tej szkoły (Franciszek Bressler i Jan Brzostowski).

W roku 1792 zespół jest już zresztą zmniejszony o kilka osób. W końcu grudnia odeszli: Maciej Gąbiński i Kaliwoda, z dniem 1 kwietnia 1791 roku opuściła zespół Apolonia Darewska, z dniem 1 maja tegoż roku Prakseda Grabska. Tak więc w roku 1792 z dawnego 33-osobowego zespołu baletowego (przekazanego Stanisławowi Augustowi w roku 1785) pozostały w służbie królewskiej tylko 22, a może 23 osoby. Jest bardzo charakterystyczne, że na czołowych miejscach zespołu królewskiego w roku 1792 znajdowały się te same osoby, które miały najlepsze lokaty w szkole artystycznej Tyzenhauza w latach 1783—1785. Spośród tance-

¹⁶¹ Obraz Muzeum Narodowego nr inw. 128949, por. Barbara Król, Józef Kurz-Bernardon w Warszawie, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 1, s. 138, 139.

¹⁶² „Partage des benefices de danseurs du Roi au prorata de leurs appointements tels qu'ils etaient le 17 Janvier 1792”, Biblioteka Jagiellońska, rkps 6117, k. 4, 5.

rek największy udział w dochodach z benefisu (po 97 dukatów) miały 2 osoby: Dorota Sitańska (ex-Piekarska) i Marianna Malińska. Trzecią pozycję (78 dukatów) zajmuje Magdalena Różycka, która około roku 1783 miała 14 lokatę w szkole. Widocznie zrobiła znaczny postęp w umiejętnościach zawodowych. Wyprzedziła ona kilka koleżanek znacznie lepiej i wyżej ocenionych w szkole, z których Marianna Cyklińska i Apollonia Holnicka otrzymały po 73 dukaty, Anna Dymińska i Katarzyna Słodkowska po 63 dukaty, a Magdalena Direnthal i Rozalia Ławcińska po 58 dukatów.

Kolejność miejsc czterech pierwszych tancerzy była w roku 1792 właściwie identyczna jak w szkole w latach 1783—1785 (uwzględniając jedynie tę zmianę, że nie było już w balecie królewskim Andrzeja Kuchalskiego). Pierwsze miejsce zajmował zdecydowanie Michał Rymiński, który otrzymał (podobnie jak Sitańska i Malińska) 97 dukatów. Drugie miejsce zajmował Adam Brzeziński (83 dukaty), trzecie — Stefan Holnicki (73 dukaty), czwarte i piąte — Jerzy Waliński i Franciszek Bressler (po 63 dukaty). Dalsze miejsca przy podziale dochodów z benefisów zajmowali kolejno: Chwaliński, Chmielewski i Morczyński (po 53 dukaty), Brzostowski (51 dukatów), Ginkowski, Brzeżucki i Izidor Rymiński (po 46 dukatów), Niemiński i Rochacki (po 43 dukaty), wreszcie Sadkowski i Sokolski (po 24 dukaty). Ciekawą wzmiankę znajdujemy na końcu listy, umieszczono tam 5 „douceurs”, które przyznano „aux danseuses de l'École”. Kazimiera Skuraszewska otrzymała 8 dukatów, siostry Aneta i Agnieszka Kaszubianki — po 7 dukatów, a trzecia, Franciszka Kaszubianka — 6 dukatów, wreszcie Helena Szarewiczówna otrzymała również 6 dukatów. Były to zapewne nazwiska uczennic ze szkoły baletowej, istniejącej przy zespole królewskim, które brały udział w przedstawieniach baletowych i najbardziej się wyróżniły, a więc otrzymały nagrody „na zachętę” do dalszej nauki i pracy.

Widać stąd, że istniała wówczas królewska szkoła baletowa. Niestety, brak jakichkolwiek wiadomości źródłowych o działalności tej szkoły, zakresie jej nauczania, liczbie uczennic i pedagogów. Stanisław August myślał więc w tym czasie o stworzeniu nowej kadry artystów baletowych dla swojego zespołu. Niemniej jednak aż do końca jego panowania, a właściwie do końca okresu, w którym mógł utrzymywać i rozwijać swój mecenat artystyczny, olbrzymia większość artystów jego baletu i wszyscy najwybitniejsi wyróżniający się tancerze i tancerki, byli to ludzie, których kiedyś wyszukał i zebrał podskarbi Antoni Tyzenhauz.

Od chwili zwycięstwa Konfederacji Targowickiej latem 1792 roku balet królewski przestał być przedmiotem stałego zainteresowania Stanisława Augusta. Król troszczył się oczywiście o zapewnienie artystom

bytu materialnego, ale w nowej sytuacji nie mógł poświęcać czasu na rozrywki i widowiska teatralne.

Tym bardziej nie było miejsca dla przedstawień baletowych podczas Insurekcji Kościuszkowskiej. „Dzień 17 kwietnia [1794 roku], innej dla kraju ofiary wskazując potrzebę, obrócił serca i ręce artystów tam, gdzie już nie przykłady, ale czyny skutkować miały — pisał Bogusławski. Scena narodowa zamknięta przez sześć miesięcy, niepotrzebna była dla rodaków ważniejszymi zatrudnionych sprawami”¹⁶³.

Brak wiadomości o losach tancerzy i tancerek z zespołu królewskiego w czasie powstania 1794 roku. Baletmistrz zespołu François Le Doux przebywał wówczas w Warszawie. Znajdujemy nazwisko jego na „akcesie do powstania narodowego”, gdzie pod nr 263 podpisał się pełnym nazwiskiem François Gabriel Le Doux¹⁶⁴. Był również członkiem milicji miasta Warszawy z rangą porucznika, należał też do szesnastu „adiunktów municypalnych” dodanych Stanisławowi Augustowi do stałej asysty pozornie honorowej, a w rzeczy samej nadzorującej lojalności króla¹⁶⁵.

Po upadku insurekcji część tancerzy dawnego zespołu królewskiego opuściła Warszawę, m. in. Michał Rymiński, Dorota Sitańska, Marianna Malińska znaleźli się wkrótce potem we Lwowie, gdzie występowali w teatrze zorganizowanym przez Wojciecha Bogusławskiego¹⁶⁶. Pozostała jednak w stolicy spora grupa tancerzy i tancerek, którzy w nowych okolicznościach z trudem znajdowali środki utrzymania. W roku 1795 Stefan Holnicki spróbował zebrać mały zespół baletowy i we wrześniu, wraz z kilku kolegami i koleżankami, zaczął dawać w Warszawie przedstawienia; do grupy tej należeli m. in.: Adam Brzeziński, Jerzy Waliński i Kazimiera Skóraszewska¹⁶⁷. Widocznie jednak zespół ten nie utrzymał się długo i tancerze pozostali znowu bez środków do utrzymania, skoro w początkach roku 1797 zwrócili się za pośrednictwem Franciszka Ryxa do przebywającego już w Petersburgu Stanisława Augusta z prośbą o zapomogę pieniężną. Stanisław August polecił wypłacać im co miesiąc po 2 dukaty na osobę. Trupa baletowa była już wtedy bardzo pomniejszona; z zapomóg korzystało tylko 12 osób: Apolonia Darewska, Rozalia Ławcińska, Magdalena Karnicka, Kazimiera Skóraszewska, Zofia Liegrois-Makarska, Helena Szarewiczówna, Stefan Holnicki, Adam Brzeziński, Jerzy Waliński, Józef Chmielewski, Filip Morczyński i Te-

¹⁶³ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 78.

¹⁶⁴ *Akty powstania Kościuszki*, t. III, wyd. W. Dzwonkowski, E. Kipa, R. Morcinek, Wrocław—Kraków 1955, s. 212.

¹⁶⁵ *op. cit.*, s. 178.

¹⁶⁶ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 121.

¹⁶⁷ L. Bernacki, *op. cit.*, t. II, s. 399.

odor Rochacki. Wszyscy ci artyści starali się oczywiście uzyskać gdziekolwiek możliwości dalszej pracy. Liczyli na jakieś możliwości w Rosji, spodziewając się być może pomyślnego skutku protekcji Stanisława Augusta, przebywającego w Petersburgu. Jeszcze w roku 1795 starali się o poparcie rosyjskiego komendanta Warszawy gen. Buxhoevdena, który polecał ich księciu Mikołajowi Repninowi¹⁶⁸. Starania te nie od razu dały skutek, ale w roku 1797 z dwunastoosobowej grupy, przebywającej w Warszawie, poczęły powoli ubywać pojedyncze osoby. W czerwcu 1797 roku z listy królewskich zapomóg zniknęli Szarewiczówna i Rochacki; w lipcu ubył Morczyński. We wrześniu tego roku pobierały zapomogę już tylko 4 osoby: Karnicka, Darewska, Ławcińska i Makarska. Trzy ostatnie dnia 5 października 1797 roku pokwitowały odbiór zasiłku po 10 dukatów „na podróż do Petersburga”¹⁶⁹.

W chwili śmierci Stanisława Augusta (w lutym 1798 roku) cały liczny kiedyś zespół baletowy, który w ciągu swej pracy w Warszawie zyskał uznanie publiczności i sławę, sięgającą poza granice kraju, był już zupełnie rozproszony. Artyści rozjechali się po Polsce i krajach sąsiednich, wkrótce słuch o nich szybko zaginął. Fakt to znamieny, że o dalszych losach tych ludzi brak właściwie wiadomości. Poza jedynym Rymińskim ludzie ci zmarli w zupełnym zapomnieniu i nawet daty ich śmierci są nieznanne.

Z całej tej grupy Michał Rymiński był indywidualnością artystyczną chyba najwybitniejszą. W czasie swojej krótkiej kariery artystycznej zyskał duży rozgłos, a nawet ci, którzy nie pamiętali jego nazwiska, wspominali go potem pod imieniem Michałka. Opowiadano wiele anegdot o jego zręczności, a zwłaszcza fenomenalnym skoku: „Był także zręczny skoczek, znany pod imieniem Michałka. Zdarzyło się raz jednego, że gdy król podczas baletu chustę swoją na ziemię upuścił, Michałek podniósł ją, a rozpędziwszy się skoczył ze sceny do łoża i oddał królowi”¹⁷⁰. Bogusławski pisał o nim: „Upodobanym był powszechnie od dworu i całej publiczności, osobliwiej w rolach, które w hiszpańskim i pasterskim ubiorze tańczył, w rolach bowiem rzymskich albo innych bohaterów, dla bardzo miernego wzrostu mniej się dobrze wydawał. Miał przyjemny układ ciała, poruszanie szykowne i nadzwyczajną żywość”¹⁷¹. Rymiński wyróżniał się wybitnie jeszcze w czasie pobytu w szkole artystycznej Tyzenhauza, gdzie powierzano mu nawet nauczanie baletu w klasach młodszych. W zespole Stanisława Augusta zajmował wśród

¹⁶⁸ A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie*, Wilno 1936, s. 56.

¹⁶⁹ Pokwitowanie tancerzy z r. 1797: AGAD, Arch. Kameralne 1604.

¹⁷⁰ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej*, Warszawa 1859, s. 177, 178.

¹⁷¹ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 122.

tancerzy zdecydowanie pierwsze miejsce, tańczył większość głównych ról męskich w przedstawieniach baletowych na scenach warszawskich. Należał do artystów najczęściej wyróżnianych benefisami. Uważany był za niezastąpionego, tak że wielokrotnie z powodu jego choroby odwoływano przedstawienia baletowe. Po roku 1795 Rymiński przez czas jakiś występował jeszcze we Lwowie, odnosząc również duże sukcesy. Ale — jak pisał Bogusławski — „nieszczęśliwa skłonność do wesołego pożycia za wcześniej wtrąciła go do grobu. Umarł powszechnie żalowany w 1798 roku, zabrawszy z sobą talent baletowego tańcowania na polskiej ziemi...”¹⁷²

Rymiński zmarł mając 29 lat. W zespole królewskim większość tancerzy i tancerek była prawie równego z nim wieku; najstarsi mieli tylko o 5 lat więcej; a wiele osób było od niego młodszych. Ale wiadomości nasze o ich losach kończą się właśnie w roku 1798. Wówczas to, po śmierci Rymińskiego, opuścili Lwów występujący razem z nim członkowie dawnego zespołu królewskiego, m. in. najwybitniejsze solistki Marianna Malińska i Dorota Sitańska. Miały one wówczas (podobnie jak trzecia wybitna ich koleżanka Apolonia Darewska) po lat 31, a za sobą błyskotliwą karierę artystyczną, w której obie odznaczyły się mniej więcej jednakowo, reprezentując przez cały czas wysokie kwalifikacje artystyczne i zdobyły taką samą popularność. Razem z Rymińskim wykonywały czołowe role w stu przeszło baletach i często wyróżniane były benefisami. Nazwiska ich umieszczano na pierwszych miejscach afiszów teatralnych, ściągając w ten sposób publiczność na przedstawienia baletowe. Oprócz ich umiejętności tanecznych atrakcją dla publiczności była niewątpliwie ich uroda, którą m. in. zauważył i podkreślił Fryderyk Schulz. Dziwne się więc wydaje, że zniknęły one całkowicie z życia artystycznego po opuszczeniu Lwowa w roku 1798.

O losach innych uczniów dawnej szkoły artystycznej Tyzenhauza również brak wszelkich wiadomości, zniknęli gdzieś dwaj najwybitniejsi obok Rymińskiego tancerze: Adam Brzeziński i Stefan Holnicki. Wiadomo tylko, że Jerzy Waliński mieszkał w Warszawie jeszcze w latach 1821—1823 i prowadził lekcje tańca towarzyskiego w salach przy ulicy Jezuickiej i na Krzywym Kole¹⁷³.

Zniknęła również na przełomie XVIII i XIX wieku tak sławna za Stanisława Augusta primadonna Małgorzata Sitańska. O pięciu jej koleżankach — uczennicach śpiewu ze szkoły Tyzenhauza — nie ma żadnych wiadomości już od roku 1785; nie wiemy, czy i gdzie wykorzystały zdobyte w tej szkole umiejętności artystyczne. Małgorzata Sitańska wybiła się na czoło polskich artystek scenicznych w latach 1786—1792;

¹⁷² *op. cit.*

¹⁷³ „Kurier Warszawski” 4 X 1821, 25 X 1822, 3 II 1823.

okazało się, że wykształcenie, uzyskane w szkole artystycznej Tyzenhauza, i dalsze szkolenie na jego koszt zapewniło jej efektowną karierę. Sitańska była chyba jedyną śpiewaczką polskiego pochodzenia, która w końcu XVIII wieku, mimo ówczesnego kultu dla artystów zagranicznych, osiągnęła rangę artystyczną równą najwybitniejszym wokalistkom cudzoziemskim i z powodzeniem z nimi konkurowała. Śpiewała po polsku, włosku i francusku, wykonując czołowe partie w najsłynniejszych operach wystawianych wówczas w Polsce. Bogusławski uważał ją za prawdziwą ozdobę polskich przedstawień teatralnych i pisał o niej, że „pięknym głosem i urodą zniewalała patrzących”¹⁷⁴.

Ostatnią wiadomość źródłową o jej losie znajdujemy w liście sekretarza królewskiego Fryderyka Bacciarellego z sierpnia 1797 roku; pisał on wówczas, że Sitańska wyszła powtórnie za mąż i przesłał na jej prośbę jakiś list do-króla¹⁷⁵.

XIII

ZNACZENIE SZKOŁY ARTYSTYCZNEJ PODSKARBIEGO TYZENHAUZA

Szkoła artystyczna Tyzenhauza jest w Polsce XVIII wieku zjawiskiem wyjątkowym dzięki swym rozmiarom, organizacji i zakresowi nauczania. W ogóle całą inicjatywę i działalność oświatowo-kulturalną Tyzenhauza trzeba uznać na tle epoki za zjawisko niezwykle, świadczące o dalekowzroczności i wszechstronności koncepcji podskarbiego litewskiego. Szkoły Tyzenhauza rozwijały się, co prawda, w okresie działalności komisji Edukacji Narodowej; o ile jednak szkoły KEN były wyłącznie typu ogólnokształcącego, o tyle Tyzenhauz stworzył na Litwie szereg szkół zawodowych, wychodząc z założenia, że przebudowa gospodarcza wymaga uprzednio wyszkolenia odpowiedniej liczby własnych specjalistów. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że szkoły założone z inicjatywy podskarbiego (lekarska, akuszerska, weterynaryjna, miernicza, ryśownicza, kontrolerów finansowych i inne rzemieślnicze) były pierwszymi szkołami zawodowymi w dziejach szkolnictwa polskiego. Podskarbi pierwszy zwrócił uwagę na wartość wykształcenia zawodowego, uzyskiwanego drogą systematycznego nauczania w specjalnie zorganizowanej szkole — w przeciwieństwie do staroświeckiego przyuczania do zawodu metodą praktyki u boku rzemieślnika lub artysty.

Na tym tle należy rozpatrywać znaczenie szkoły artystycznej. W tym zakresie podskarbi był chyba najwyraźniej przekonany o wyższości

¹⁷⁴ W. Bogusławski, *op. cit.*, s. 51.

¹⁷⁵ Fryderyk Bacciarelli do Stanisława Augusta 21 VIII 1797, Biblioteka Narodowa, rkps III, 3293.

kształcenia zorganizowanego i zbiorowego — systemem szkolnym nad przyuczeniem indywidualnym. Wydaje się, że we wszystkich szkołach Tyzenhauza nauczanie ujęte było w ścisłe i dokładne ramy organizacyjne (zachowała się np. tabela zajęć w szkole rysowników¹⁷⁶), co świadczy o stawianiu przez podskarbiego wszystkim tym szkołom dużych wymagań.

Tyzenhauz dbał o sprowadzenie do swoich szkół najlepszych nauczycieli — specjalistów z zagranicy. Przez szkołę artystyczną w czasie jej całej działalności (1774—1785) przewinęło się kilkanaście osób spośród cudzoziemskiego personelu pedagogicznego. Wśród tych ludzi największą rolę odegrał François Le Doux. Mimo że do Polski przybył stosunkowo późno i miał kilku poprzedników, uważany był przez wszystkich za rzeczywistego twórcę umiejętności zawodowych całego wykształconego w szkole zespołu baletowego. Mikołaj Malinowski, który w połowie XIX wieku porządkował bogate wówczas archiwum Tyzenhauzów i rozporządzał obszerną dokumentacją szkoły artystycznej, wśród personelu pedagogicznego wyróżnił tylko Le Doux, pisząc o nim, że „miał pod sobą szkołę baletniczą”¹⁷⁷ i umieścił go w swojej tabeli nazwisk ludzi związanych z podskarbitim litewskim na równi z Gilibertem, twórcą i kierownikiem szkoły medycznej, wybitnym uczonym o rozgłosie europejskim. Le Doux wprowadził do Polski i w ciągu swojej wieloletniej pracy pedagogicznej upowszechnił zasady nauczania tańca klasycznego, stworzone we Francji w ciągu XVIII wieku (a po dziś dzień stanowiące podstawy umiejętności tancerza zawodowego).

Organizacja nauczania w szkole artystycznej była jak na wiek XVIII bardzo nowoczesna. Systematyczny rozkład zajęć, stosunkowo duży zakres przedmiotów i treści nauczania, podział materiału na trzy poziomy, zależnie od stopnia zaawansowania uczniów — wszystko to wyprzedzało przyjęty ówczesnie system szkolny i metody nauczania.

Spoleczne znaczenie szkoły artystycznej Tyzenhauza polega na dwóch przede wszystkim faktach: po pierwsze, była to szkoła, w której wykształcenie zawodowe połączone z wykształceniem ogólnym, uzyskiwała duża grupa dziewcząt (wśród szkół Tyzenhauza istniała również szkoła akuszerska dla kobiet, program jej jednak nie obejmował — jak się wydaje — przedmiotów ogólnokształcących). Nauczanie dziewcząt w szkole, i to jeszcze o ukierunkowaniu zawodowym, było w XVIII wieku w Polsce zjawiskiem unikalnym. Po drugie, w szkole Tyzenhau-

¹⁷⁶ „Tabela czas codziennych czynności i nauk dla rysowników rozrządzająca”, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-3/XVI („Szkoly horodnickie”).

¹⁷⁷ „Wykazy kanclerzystów, urzędników i różnych innych osobistości, z okresu podskarbiostwa Antoniego Tyzenhauza”, AGAD, Arch. Tyzenhauzów, D-26/40, nr 90.

za kształcono niemal wyłącznie dzieci i młodzież pochodzenia chłopskiego. Fakt ten wynikał oczywiście z obiektywnych powodów, skłaniających podskarbiego do rekrutowania uczniów spośród swoich poddanych, niemniej jednak społeczne znaczenie tego zjawiska jest bardzo istotne; po raz pierwszy w dziejach Rzeczypospolitej szlacheckiej duża grupa dzieci chłopskich otrzymała zorganizowane kształcenie na tak wysokim poziomie (m. in. program nauczania obejmował przecież język francuski, którego znajomość w Polsce XVIII wieku odróżniała w praktyce sfery uprzywilejowane od środowisk społecznie upośledzonych).

W ogóle nauczanie zawodu artystycznego na przełomie XVIII i XIX wieku, chociaż obejmowało niewielką liczbę osób, miało interesujące skutki społeczne. Kandydaci do tego zawodu rekrutowali się z reguły z warstw nieuprzywilejowanych. Była to więc bardzo ważna droga, którą ludzie ze stanu chłopskiego dochodzili do pozycji społecznej i poziomu świadomości, umożliwiającego oddziaływanie przez występy ze sceny na życie umysłowe społeczeństwa.

Wartość wykształcenia zawodowego uzyskanego w szkole artystycznej Tyzenhauza została bardzo pozytywnie sprawdzona w praktyce. Spośród 33 osób, które w roku 1785 weszły w skład królewskiego zespołu baletowego, prawie połowa zyskała w tym zawodzie duży rozgłos. Jest zastanawiające, że artyści wyuczeni w innych ośrodkach (np. w Nieświeżu, Słoniemiu, Białymstoku i innych), do takiej pozycji artystycznej nie doszli, chociaż np. znaczna część zespołu słonimskiego w roku 1788 została dołączona do zespołu Stanisława Augusta; widocznie tancerze ci nie mogli konkurować z artystami wykształconymi w szkole artystycznej Tyzenhauza. Ci ostatni dysponowali bardzo szerokim zakresem umiejętności zawodowych; z powodzeniem wykonywali role w bardzo rozmaitych przedstawieniach, opracowywanych przez choreografów rozmaitego pochodzenia, dobrze wywiązując się z powierzonych im zadań. Grupa ta słusznie uchodzi za zespół rozpoczynający historię w pełni zawodowego baletu polskiego.

БОЖЕНА МАМОНТОВИЧ-ЛОЙЕК

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА АНТОНА ТЫЗЕНХАУЗА 1774—1785

Сокращенное изложение

Во второй половине XVIII века существовали в Польше при нескольких десятках магнатских дворов большие и меньшие театральные, музыкальные и оперно-балетные ансамбли, которые магнаты содержали в увеселительных целях. Капельмейстерами, хореографами и главными певцами были преимущественно иностранцы (французы,

итальянцы, немцы); однако огромное большинство артистов, были поляки; вербованные среди крепостного крестьянского населения. На иностранных артистов часто налагали обязанность обучения профессии музыкантов, певцов и танцеров принудительно вербованных деревенских девочек и мальчиков.

На таких именно началах был организован самый большой в тогдашней Польше оперно-балетный ансамбль, учрежденный в 1770-годах надворным, литовским, государственным казначеем Антоном Тызенхаузом в его главной резиденции — в Гродне. В 1774 году там была заложена художественная школа, в которой по поручению Тызенхауза обучалось около 50 девочек и мальчиков, прежде всего профессии танцеров. Ученики принадлежали к крепостному крестьянскому населению частных владений государственного казначея. Большинство преподавателей было выписано из заграницы (м. пр. балетмейстеры Газтано и Людовико Петинетти); капельмейстер оркестры Тызенхауза и директор художественной школы Леон Ситаньский совершил двукратно (в 1772—1774 и 1779—1781) поездки в Германию, Италию, Францию и Англию чтобы завербовать художественно-педагогический персонал. Школа действовала в Гродне до августа 1780 года. Когда владелец ансамбля Антон Тызенхауз попал в немилость короля Станислава Августа и был отстранен от должности, школа была переведена в частное поместье Тызенхауза (Поставы на Литве), где просуществовала вплоть до смерти казначея в марте 1785 года.

В художественную школу вербовали 8—10 летних детей. Соразмерно с прогрессом науки, состав детей делился на 3 класса, в зависимости от успехов в обучении данной профессии. В первом классе группировались наиболее даровитые девушки и юноши. Ученики школы проживали в специальном общежитии, причем ежедневные занятия были подчинены строгим правилам внутреннего распорядка; на науку и практические упражнения предназначалось 12 часов в день. В последнем периоде (1780—1785) школа была главным образом наставлена на обучение танцеров (в балетных классах было 16 девушек и 18 юношей, в классах пения — 6 девушек, в инструментально-музыкальном отделении — 10 юношей). В балетных классах наука продолжалась 5—6 часов в день (в этом периоде балетмейстером был Франсуа Ле Ду, известный в Польше конца XVIII века и начала XIX века педагог и хореограф). Кроме танцев, учеников обучали игре на инструментах (девушек на клавесине, а юношей на скрипке), а также учили рисованию и рукоделию (девушки), или же письму и чтению нот (юноши); также, независимо от пола, учили польскому языку, арифметике и французскому языку, причем на общеобразовательные предметы предназначалось лишь 2 часа в день.

Балетный ансамбль, воспитанный в художественной школе Тызенхауза, достиг очень высокого профессионального уровня в общеобразовательном масштабе. Согласно завещанию государственного казначея, балетный ансамбль, насчитывающий 33 человека (в возрасте от 10 до 21 года), был завещан королю Станиславу Августу. В 1785—1794 годах упомянутый ансамбль выступал в Варшаве в сверх сотни балетных программ, и заслужил на всеобщее признание. Отличились прежде всего Марианна Малиньска, Дорота Пекарска-Ситаньска, Михаил Рыминский, Юрий Валиньский. Большой славой пользовалась также певица Малгожата Ситаньска, воспитанница школы Тызенхауза. В 1795 году, после падения Польского Государства, королевский ансамбль распался и о дальнейших судьбах огромного большинства его членов нет никаких сведений.

Материалами для настоящего труда послужили архивные источники, прежде всего сохранившиеся документы художественной школы с 1780—1785 годов, а также уцелевшие конспекты корреспонденции Тызенхауза с Леоном Ситаньским, капельмейстером и директором школы в 1772—1785 годах.

BOŻENA MAMONTOWICZ-ŁOJEK

THE THEATER ARTS SCHOOL OF THE TREASURER ANTONI TYZENHAUZ
1774—1785

Summary

There were various theater, musical and ballet troupes in the second half of 18th century in Poland, being kept by the landlords for entertainment purposes on some score of the magnate courts. Conductors, choreographers and leading singers were usually foreign (French, Italian, German), but the greater majority of artists was recruited among the Polish serf population.

The foreign artists were often obliged to prepare the drafted country boys and girls for the profession of musicians singers and dancers. The biggest opera-ballet ensemble in Poland of that time was organised on such basis by the Lituanian Treasurer to the Court Antoni Tyzenhauz in the seventies of the 18th century in his main residence Grodno.

There was an artistic school put to life there in 1774, which was supposed, according to Tyzenhauze's orders, to educate about 50 boys and girls, mostly in dancers' profession.

The pupils, being of serf origin, came from the private estates of the Treasurer. The majority of the teachers was recruited abroad (among others the ballet masters Gaetano and Ludovico Petinetti).

Leon Sitański the conductor of Tyzenhauze's orchestra and the headmaster of the artistic school, undertook two foreign journeys (1772—1774 and 1779—1781) to Germany, Italy, Austria, France and England in order to employ the teaching and artistic staff.

The school in Grodno was active until August 1780, when the owner Antoni Tyzenhauz was disgraced by the king Stanisław August and consequently removed from his office. Then the school was moved to Tyzenhauze's private estates (Postawy in Lithuania) and went on working until his death in March 1785.

The age of children being taken to the artistic school was from 8 to 10 years. As the teaching went on the school was being divided into three classes, so that the class one consisted of the most advanced pupils.

It was a boarding school with very strict regulations, where the teaching and practical exercises time was to be as long as 12 hours a day. In its last period (1780—1785) the school was set up for dancers' education mostly (having 16 girls and 18 boys in ballet classes, 6 girls in singing classes and 10 boys in the instrumental and musical department).

Ballet lessons in the ballet classes took 5—6 hours daily (the ballet master was the famous in Poland at the end of the 18th and the beginning of the 19th century pedagogue and choreographer Francois Le Doux).

In spite of the ballet lessons the pupils were educated in playing musical instruments (girls on the charpsichord, boys on the violin) and were as well taking lessons in drawing and handicraft (girls) or writing and reading notes (boys).

All of them were taught Polish language, Arithmetic and French, there were only two hours a day for the above mentioned subjects. Corps de ballet educated in Tyzenhauze's School reached very high professional standard in accordance with general European level.

As it was expressed in the Treasurer's will corps de ballet consisting of 33 persons (from 10 to 21 years old) was left at the disposal of the king Stanisław August.

In the years 1785—1794 the troupe gave in Warsaw more than one hundred performances enjoying general applause.

The most outstanding artists among this group were Marianna Malińska, Dorota Piekarska-Sitańska, Michał Rymiński, Jerzy Waliński.

The singer Małgorzata Sitańska, who was educated in Tyzenhauze's school, became famous as well.

After the fall of The Republic in 1795 the Royal Ensemble spread and the fate of the great majority of its members is entirely unknown.

This work has been based on the archival sources, mainly on the preserved documents of the artistic school that originated in the period between 1780—1785 and the recovered correspondence between Tyzenhauz and the conductor and headmaster Leon Sitański which was written the period between 1772 and 1785.