

## OPERA W POWIEŚCIACH O CZASACH SASKICH J. I. KRASZEWSKIEGO\*

MAŁGORZATA SOKALSKA\*\*

Epoka saska wydaje się jednym z najmniej rozpoznanych, a już z całą pewnością najmniej waloryzowanych etapów rozwoju kultury rodzimej. Skuteczna i konsekwentna kampania światopoglądowa, przeprowadzona z pozycji Oświeconych, na wieki usunęła z obszaru zainteresowań badaczy kultury dekady panowania Wettynów. Jeśli wobec innych gatunków i aktywności artystycznych postawa ta jest nadmiernie krzywdząca, to już w szczególności godzi ona w wizję dziejów teatru operowego w Polsce, skazując na niepamięć prawdziwie fascynujący etap jego istnienia. Jak wiadomo, do czasów powstania pierwszych polskich dzieł tego gatunku<sup>1</sup>, opera w Polsce była zjawiskiem o ponadnarodowym charakterze; rozwijała się głównie dzięki zagranicznym kompozytorom, autorom włoskich librett i cudzoziemskim wykonawcom. Ten stan trwał począwszy od panowania Władysława IV, którego teatr operowy w Warszawie był pierwszą tego typu inicjatywą poza Italią. Upodobanie, jakie znajdował król w przedstawieniach operowych, przyczyniło się do zaszczepienia kultury operowej na dworach magnackich, choć najpełniejszą realizację sarmacka operomania znalazła nieco później, w pierwszej połowie XVIII wieku<sup>2</sup>.

---

\* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

\*\* Małgorzata Sokalska – dr, Wydział Polonistyki UJ.

<sup>1</sup> Powszechnie uznaje się za pierwszą polską operę, a więc napisaną do polskiego libretta, uwzględniającą polską obyczajowość oraz inspirowaną polską tradycją muzyczną – *Nędzę uszczęśliwioną* Macieja Kamieńskiego z librettem Wojciecha Bogusławskiego (1778). Miano pierwszej polskiej opery narodowej przypisywane jest *Cudowi (mniemanemu)*, czyli *Krakowiakom i Górolom* Jana Stefaniego z librettem Bogusławskiego (1794). Najnowsze badania wskazują na dużo wcześniejsze powstawanie oper w języku polskim; za najwcześniejszy zachowany zabytek tego typu muzyki uznaje się anonimową „krotochwilę myśliwską” *Heca albo polowanie na zająca*, datowaną według niektórych badaczy na lata 80. XVII wieku. Wydanie nutowe: *Heca albo Polowanie na zająca. Anonimowa krotochwila myśliwska w jednym akcie*, red. Jerzy Gołos, Akademia FLOW, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> Zagadnienie teatrów operowych na dworach magnackich przybliżają m.in.: I. Bieńkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Florianiana Radziwiłła*, Warszawa 2013; B. Judkowiak, *Uwagi nad teatrem i teatromanią w życiu dworów magnackich czasów saskich* [w:] *Dwory*

Dzięki unii personalnej między Polską i Saksonią, w ów nieco zewnętrzny sposób, z polską kulturą operową<sup>3</sup> związany był jeden z najwybitniejszych, choć mniej dzisiaj popularnych, kompozytorów operowych dojrzałego baroku – Johann Adolph Hasse<sup>4</sup>, mąż najszlachetniejszej bodaj primadonny swojej epoki – Faustyny Bordoni. Choć jego pobyty w Warszawie, poza udokumentowanym w latach 1762–1763, są jedynie hipotezami badawczymi<sup>5</sup>, Hasse należał do absolutnej czołówki ówczesnych kompozytorów operowych, a jego dzieła – jak *Artaserse*, *Cleofide*, *Siroe*, *Zenobia* – kształtowały muzyczno-operowe gusta nie tylko saskiego dworu, lecz również polskiej szlachty, która miała z nimi bliskie kontakty<sup>6</sup>. Obaj królowie sascy słynęli jako mecenas sztuki, w tym opery, ale szczególnie ostatni z nich wpłynął na jej rozwój w Dreźnie, a potem także w Warszawie<sup>7</sup>. I jeśli oświeceniowe wyobrażenia o epoce saskiej pozostawiły jej wizję jako ciemnej, nieuczzonej, zaściankowej i ksenofobicznej, to przecież w dziedzinie opery powinniśmy wyobrazić sobie raczej międzynarodowy splen-

---

*magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa i A. Ročko, Warszawa 2005 oraz A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Jana Klemensa Branickiego* [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku...*

<sup>3</sup> Do czasu faktycznego powstania opery narodowej, a zatem dzieł wspomnianych w przypisie 1, powinniśmy mówić raczej o operze w Polsce, a zatem dziełach realizujących uniwersalne, ogólnoeuropejskie konwencje operowe, zbieżnych głównie z włoską estetyką tego gatunku. Nie ulega jednak wątpliwości, że ich popularność, prezentowanie w miejscach, do których dostęp – poza członkami dworu królewskiego – mieli również przedstawiciele szlachty, wpływała na szybkie rozpowszechnienie i dość dobre zakorzenienie w rodzimej kulturze, czego dowodem może być wspomniana *Heca albo polowanie...* Nawet jeśli nie uznać jej za operę faktyczną, niewątpliwie dowodzi, że w środowisku szlacheckim obyczaj śpiewania i przedstawiania w ten sposób sztuk dramatycznych, nie był niczym niezwykłym.

<sup>4</sup> Podstawowe informacje na temat jego twórczości zob. hasło „Hasse Johann Adolf” [w:] F. P. Swain, *Historical Dictionary of Baroque Music*, The Scarecrow Press Inc., Lanham–Toronto–Plymouth 2013, s. 140–143.

<sup>5</sup> Zob. A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, Lublin 2012 oraz te same, *Between Dresden and Warsaw. The Travels of the Court of August III of Poland (Friedrich August II of Saxony)*, „Musicology Today” 2009, t. 6, s. 7–25.

<sup>6</sup> Jak dokumentuje jeszcze w XIX wieku Ł. Gołębiowski w swoich *Grach i zabawach różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach...*, Warszawa 1831, s. 260: „Gdy nam August III panował, dawano opery bezpłatnie, w budynku dzisiejszej ujeżdżalni przy saskim ogrodzie”. Zob. także: A. Chodkowski, *Repertuar muzyczny teatru saskiego w Warszawie* [w:] *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, red. J. Lewański, Wrocław 1973 oraz A. Żórawska-Witkowska, *The Comici Italiani Ensemble at the Warsaw Court of Augustus III*, „Musicology Today” 2005, t. 2, s. 72–105. Dzieje wybudowanej w Warszawie w 1725 roku Operalni (Opernhaus), która stała się po 1765 roku zalążkiem przyszłego teatru narodowego, przybliży B. Król, *Budynek Operalni saskiej w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 4.

<sup>7</sup> Zob. W. Reich, *Die gesellschaftlichen und musikalischen Grundlagen der dresdner Opernkultur vor Johann Adolph Hasse* [w:] *Opera w dawnej Polsce...* oraz A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich*, Warszawa 1992 (rozdz. II, *Muzyczna podróż Fryderyka Augusta: Niemcy–Francja–Włochy–Austria (1711–1719)*).

dor, barokowy przepych, estetykę absolutnego nadmiaru i monumentalności oraz skrajną wirtuozerię wokalną dzieł Hassego – jako elementy dyskretnie akompaniujące rozwojowi rodzimej kultury w latach panowania Sasów.

Model dokumentarnej powieści historycznej, realizowany w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego<sup>8</sup>, zakłada oparcie na źródłach, próbę raczej rekonstrukcji niż kreacji świata przeszłości, dyskretnego wsparcia udzielanego przez pisarza sile fabularnej tkwiącej w autentycznych losach postaci historycznych<sup>9</sup>. Nic zatem dziwnego, że odtwarzając w licznych dziełach realia epoki saskiej, pisarz chętnie opisywał saską kulturę i obyczajowość. Właśnie dlatego, że powieści, które staną się obiektem mojego zainteresowania, tworzą tak spójną całość – a są to: „cykl saski” *Hrabina Cosel* (1874), *Brühl* (1875), *Z siedmioletniej wojny* (1876), marginalnie także *Starosta warszawski* (1877), *Herod-Baba* (1872; wyd. książkowe 1880) oraz *Saskie ostatki*<sup>10</sup> (1889; ta ostatnia powieść z cyklu kronik o dziejach Polski)<sup>11</sup> – ciekawa wydaje się możliwość przyjrzenia się warsztatowi pisarza, który wykorzystuje podobne motywy, budując portrety tych samych postaci i kreśląc opisy tej samej epoki. Nie ulega wątpliwości, że Kraszewski posługiwał się nieraz gotowymi schematami, typizował bohaterów, szkicował akcję dość grubą kreską, traktującej przygodową warstwę w sposób czysto pretekstowy<sup>12</sup>. Z drugiej jednak strony właśnie uporczywe powracanie do opracowanych już uprzednio tematów zachęca, by zauważyć zdumiewającą

<sup>8</sup> Podstawowe informacje na temat techniki powieściopisarstwa historycznego Kraszewskiego zob. W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, zwłaszcza s. 147–158.

<sup>9</sup> Wieloznaczną relację historii i literatury w twórczości Kraszewskiego zwięźle omawia S. Wrzosek, *Klio, siostra Kaliope i Polihymnii. Granice historii i literatury w twórczości J.I. Kraszewskiego i wypowiedziach na jej temat* [w:] *Obrazy kultury polskiej w twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. B. Czwrónóg-Jadczak, Lublin 2004. Dla celów niniejszego studium stosuję uproszczoną definicję modelu powieści historycznej uprawianej przez Kraszewskiego, w której najistotniejszym elementem jest dla mnie idea zrekonstruowania, dzięki źródłom, drobiazgowego i realistycznego obrazu przeszłości.

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty z powieści w dalszej części artykułu pochodzą z następujących wydań i oznaczane będą dalej umieszczonymi w nawiasach skrótami: J. I. Kraszewski, *Brühl*, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 114, oprac. J. Feldman, Wrocław 1969 [B]; tegoż, *Herod-Baba*, Warszawa 1965 [HB]; tegoż, *Hrabina Cosel*, Warszawa 1973 [HC]; tegoż, *Saskie ostatki. (August III)*, Warszawa 1974 [SO]; tegoż, *Starosta warszawski. Obrazy historyczne z XVIII wieku*, Warszawa 1974 [SW]; tegoż, *Z siedmioletniej wojny*, Warszawa 1948 [ZSW].

<sup>11</sup> Do powieści o czasach saskich zaliczają się jeszcze z cyklu kronik *Za Sasów* (1889) oraz poza tym cyklem *Skrypt Flemminga* (1879), *Bratanki* (1871, wyd. książkowe 1880), *Pan na czterech chłopach* (1879), *Sąsiedzi* (1878), *Pułkownikówna* (1882) i *Na białskim zamku* (1883). Osadzenie akcji tych powieści w większości w realiach polskich, częściowo zmarginalizowanie wątków dworskich, wpłynęło na całkowity brak motywów operowych lub ich peryferyjne znaczenie. Podane przy tytułach daty dotyczą pierwszej publikacji dzieł (za: W. Danek, dz. cyt., s. 16–19).

<sup>12</sup> Na przykład w powieści *Z siedmioletniej wojny* bohater Maks Henryk de Simonis jest postacią całkowicie pretekstową, pozwalającą pozorować akcję fabularną, czego najlepszym dowodem jest fakt, że miejscami zostaje on porzucony dla innej postaci, szlachcica Ksawerego Masłowskiego.

pełnię kreacji wybranych, pojawiających się w kolejnych powieściach bohaterów, których widzimy na innych etapach ich życia, z odmiennych perspektyw, uwikłanych w różne intrygi. I jeśli w pojedynczych utworach Kraszewskiemu nie udaje się zbudować prawdziwie epickiego obrazu przeszłości, bardziej interesują go zbliżenia na detal, schowane pod powłoką rzeczywistości mechanizmy wprawiające historię w ruch, to – czytane jako cykl – jego powieści saskie stają się wielowątkową, niepozabawioną głębi i złożoną panoramą epoki.

Motywy, który szczególnie mnie zaintrygował w tej panoramie, jest opera, życie teatralno-muzyczne pierwszej połowy XVIII wieku. Bliższe przyjrzenie się sposobowi wykorzystania tej tematyki w powieściach saskich pozwoli nie tylko ujawnić mniej ewidentne tajniki warsztatu pisarza, ale również wzbogacić lekturę jednego z najpopularniejszych bloków jego twórczości. Warto także pamiętać o tym, że powieści Kraszewskiego pozostają – z racji swego dokumentarnego charakteru, metody pracy ze źródłami, do których wszak twórca miał bezpośredni dostęp dzięki trwającemu aż dwadzieścia dwa lata pobytowi w Dreźnie – ciekawym przyczynkiem do badań nad operą w epoce. Celem niniejszego studium nie jest wszakże konfrontowanie opisów Kraszewskiego z faktami<sup>13</sup>, co dowieść mogłoby jedynie jego biegłości w wykorzystywaniu zgromadzonych danych. O wiele bardziej interesujący wydaje się cel tak częstych w jego saskich powieściach odniesień do kultury operowej oraz sposób, w jaki motywy te zostały sfunkcjonalizowane, pełniąc role wykraczające daleko poza to, co wynika jedynie z postulatu wierności źródłom.

## OBRAZ EPOKI

Pierwszym i najważniejszym powodem, dla którego w saskich powieściach Kraszewskiego znajdują się różnego rodzaju wzmianki o operze, jest oczywiście chęć stworzenia przez pisarza przekonującej rekonstrukcji przeszłości. Ów historyczny zamysł z pewnością wpływa na fakt, że uwagi operowe niekiedy przypominają wyciąg z kronik teatralnych pierwszej połowy XVIII wieku; w wielu z nich pragnienie skrupulatnego odnotowywania faktów dominuje nad artystyczną funkcją owych wtrętów. W rozdziale IV tomu 2 *Hrabiny Cosel* przeczytamy zatem, że

[...] opera najczęściej je [panią Denhoffową z towarzyszkami – przyp. M.S.] do pół wieczora zajmowała. Sprowadzani z Włoch muzycy, śpiewacy, kompozytorowie dobrani byli tak, że kosztowny ten teatr był może jednym z najdoskonalszych w Europie. Muzykę pisał Lotti, koncerta grywał

<sup>13</sup> Potwierdzenie takie zawierają przywołane w powyższych przypisach dość liczne studia polskie i zagraniczne poświęcone muzyce na dworze Sasów oraz postaciom J. A. Hassego i jego żony. Źródła, z których korzystał Kraszewski podczas pisania analizowanych tu powieści, przytacza m.in. W. Hahn, *Wstęp* [w:] *Z siedmioletniej wojny*, dz. cyt.

Tartini, Santa Stella występowała jako *prima donna*, Durastanti zwała się hrabiną sopranistek, Senesino, Berselli ściągnięci byli pańską zapłatą do Drezna. Aldrovandini malował dekoracje, Bach dyrygował muzyką. [HC, s. 255]

Erudycyjne mnożenie nazwisk<sup>14</sup>, wymienianie konkretnych dat premier i pełnych tytułów dzieł<sup>15</sup>, ale także dość precyzyjne wzmianki o technice teatralnej i obyczajowości związanej z operą<sup>16</sup> – wszystko to czyni z powieści saskich Kraszewskiego interesujący dokument, dający wierny, faktograficzny opis zjawiska. Z punktu widzenia cech narracyjnych tych partii powieści zwrócić trzeba uwagę na uogólnienie, przyjęcie przez narratora postawy kogoś, kto relacjonuje z perspektywy dystansu czasowego wydarzenia, których pełna ocena (określenie częstotliwości, dokładne wyliczenie uczestników) jest możliwa. Choć zatem przytoczony wyżej opis rozrywek, jakie dla pani Denhoffowej zorganizował w Dreźnie August II<sup>17</sup>, poprzedzony zostaje wprowadzeniem sugerującym wyraźnie powieściowe „tu i teraz” („Między innymi wiadomościami, które Zaklika mógł zaciągnąć była i ta, że nazajutrz znowu maskarada wenecka na starym rynku miała się odbywać” [HC, s. 254]), w rzeczywistości przecież czytelnik otrzymuje syntetyczny zarys kultury operowej całej epoki. Wymienieni zostali praktycznie wszyscy muzycy Augusta, w narracji zwracają uwagę czasowniki

<sup>14</sup> Nawet jeśli wypowiedź na temat opery pojawia się w dialogach, zdumiewa precyzja, z jaką odnotowane zostają nazwiska wykonawców oraz tytuły. W *Z siedmioletniej wojny* znajdziemy taki oto dialog między królem i *padre* Guarinim:

„– Najjaśniejszy Panie [...] dziś mamy *Cleofidę*.”

– A! a! [...] bardzo lubię tę operę, ale *Solimana* więcej jeszcze. Hasse w nim sam siebie przewyższył, Amorevoli, Monticelli, Puttini i »la diva« jak w nim śpiewają!” [ZSW, s. 92].

<sup>15</sup> „W r. 1731 przedstawiono z wielkim powodzeniem operę *Cleofida o Alessandro nelle Indie*, w której występowała po siedmkróć piękna Faustyna słynna śpiewaczka” [HC, s. 380–381]. „Król by się nudził śmiertelnie, gdyby z Włoch sprowadzona, dla odśpiewania głównej roli w operze *Cleofida o Alessandro nelle Indie*, przepiękna Faustina Bordoni ze słowiczym głosem, nie rozpraszała czarnych jego myśli” [B, s. 53]. „Trzy całe długie miesiące czekać było potrzeba na tę chwilę upragnioną aż dnia 3 sierpnia, [...] otwały się drzwi długo zamknięte, król wszedł do łoży znowu, zagrano mu Hasego *Siroë*. Odtąd powtarzała się ona, aż dopóki nie przygotowano *Talestris, regina delle Amazoni*. Była to opera, którą serce ojcowskie mogło się radować, bo jej *libretto* i muzykę zarazem utworzyła utalentowana wielce synowa króla, a aktorami była królewska rodzina. *Talestris* samą grała Maria Antonina” [SW, s. 370].

<sup>16</sup> Jedną z najbardziej barwnych scen tego rodzaju jest opisana w rozdziale IV tomu 2 *Brühla* kłótnia między primadonnami Bordoni i Teresą Albuzy, rozgrywająca się za kulisami teatru przed spektaklem *Cleofide*, doskonale oddająca atmosferę gwiazdorskich sporów, charakteryzującą kulturę operową tych czasów. Narrator nie tylko oddaje rozgorączkowany ton awantury, ale także wymienia szczegóły strojów śpiewaczek, wspomina o ich pomalowanych twarzach, o kostiumach chórzystów, wreszcie o budowie zaplecza sceny operowej, zasobnego w „ciasne przesmyki, w których panowali maszyniści, władający piorunami, burzami, niebiosami, pogodą i bóstwami (spuszczanymi na ziemię na drutach)” [B, s. 234].

<sup>17</sup> Dla uproszczenia w całym artykule królowie sascy nazywani są zgodnie z nomenklaturą polską, tj. August II Mocny (w Saksonii panujący jako Fryderyk August I) i August III (w Saksonii – Fryderyk August II).

wielokrotne, podkreślające continuum operowego i muzycznego życia saskiego dworu. Choć zatem pani Denhoffowa przyjęta została w Dreźnie konkretną formą rozrywek, dla narratora ważniejsze jest w tym miejscu zsyntetyzowanie wiadomości o operowym aspekcie kultury kilku dekad.

Ta skłonność do uogólniania opisów najpełniejszy wyraz znalazła na kartach *Brühla*, gdy na początku rozdziału IV w tomie 2 powieści przedstawiony został obszerny zarys dziejów opery za czasów obu Augustów.

Jedną z zabaw najulubieńszych i najkosztowniejszych dworu saskiego za panowania obu Augustów, była opera i muzyka [...].

Gdy przedstawiać miano operę Hassego *Ezio*, do której Metastazio pisał libretto, w tryumfalnym pochodzie Cezara zwycięzcy nad barbarzyńcami występowało na scenie sto koni, cały rzymski senat, rycerstwo, liktorowie, pretoriańskie gwardie, lekka i ciężka jazda, piechota, łupy od srebra i złota ze skarbcza królewskiego pożyczone. Zachwycali się widzowie, słupiała orkiestra i pamiętnym jest, że bijący w bęben, z zachwytu wybił w nim tego wieczoru dziurę. Dwieście pięćdziesiąt osób było na scenie; operę oświetlało 8000 świec włoskich, a maszynistę sprowadzono umyślnie z Paryża. Był nim Servandoni; przedstawienie niektórych oper kosztowało po 100000 talarów. [...] Powtarzano jedną operę po kilka miesięcy, a nigdy zadumany król nie znużył się tą jedną powracającą pieśnią, która go do marzeń tak rozkosznie kołysała. [B, s. 230–231]

Także w przypadku tego opisu zauważyć można znamienne wahanie narratora pomiędzy chęcią ujęcia jednostkowości wydarzeń (konkretna opera Hassego, specyfika jej wystawienia, koszt jednorazowego przedstawienia, ilość wypalonych świec, anegdota o dziurze w bębnie), a natychmiastowym przejściem do perspektywy uogólnienia (koszt „niektórych oper”, powtarzanie spektakli „po kilka miesięcy”<sup>18</sup>). Podobnie ukształtowany został operowy opis w rozdziale VI tomu I cytowanej powieści:

Właśnie gdy się to działo w pałacu królewicza, za kulisami opery przygotowywano przeznaczoną na ten dzień i niecierpliwie oczekiwaną, choć tylekroć powtarzaną *Cleofidę*. Przepych, z jakim odgrywano te świetne sztuki, w których nieraz występowało po sto koni, wielbłądy i niezliczone tłumy komparsów w świetnych strojach Wschodu; czarowna maszyneria teatru, zwabiały doń przynajmniej tylu widzów, co zachwycający głos *signory* Faustyny Bordoni. [B, s. 94]

Rozpoczynające ten fragment określenie czasu wskazuje na konkretny moment akcji powieściowej (zaraz po tym jak królewicz dowiedział się o śmierci ojca), sposób poprowadzenia opisu szybko jednak odbiega od tego punktu i każe potraktować wszystkie prezentowane informacje jako element znanej nam już syntetyzującej strategii. Choć więc to *Cleofida* jest „tylekroć powtarzana”<sup>19</sup>,

<sup>18</sup> W pominiętym w powyższym cytacie fragmencie opisu wymienione zostały szczegóły obsady saskiego teatru operowego: ilość zatrudnionych muzyków, składające się z wykonawców różnych nacji kapele, wykaz nazwisk śpiewaków, instrumentalistów, kapelmistrzów i kompozytorów.

<sup>19</sup> W dalszych partiach powieści narrator wtrąci, pozorną niewiedzą podkreślając niepoliczalną ilość przedstawień dzieła Hassego, że „[m]iano tego dnia powtarzać nie wiem po który raz *Cleofidę*” [B, s. 232].



co dowodzi popularności tego właśnie dzieła Hassego, już w kolejnym zdaniu pada uogólniające określenie „te świetne sztuki”, odsyłające czytelnika do szerszego zakresu zjawiska, jakim jest barokowa opera czasów saskich (podobną funkcję pełnią określenia „nieraz” czy „niezliczone”). Kilkoma ledwie rysami narrator szkicuje obraz konkretnej barokowej opery jako sztuki pełnej przepychu, przesady, przemawiającej do wyobraźni widza dzięki wybujałym środkom teatralnym (zwierzęta, sceny zbiorowe, skomplikowana maszyneria), rzutując go na charakterystykę całego gatunku. Niewyobrażalny koszt owych widowisk staje się jednym z lejtmotywów w kolejnych powieściach. Nie tylko w cytowanym już fragmencie *Brühla* pisarz przywołał konkretne kwoty; identyczna kalkulacja pojawia się także w *Z siedmioletniej wojny*: „[w] Saksonii [...] jednej opery przedstawienie kosztowało czasem sto tysięcy talarów [...]” [ZSW, s. 55]. Wzmianki operowe w powieściach saskich odtwarzają zatem – w sposób zsyntetyzowany i skrótowy, ale potwierdzający kulturową, obyczajową, a nawet ekonomiczną rangę zjawiska – atmosferę epoki; dostarczają przy tym czytelnikowi erudycyjnego zasobu danych, katalog najważniejszych dzieł, twórców i wykonawców. Na tym czysto informacyjnym zakresie nie kończy się jednak ich rola.

#### TYPIZOWANIE OPISU

Wspomniany powyżej temat operowych kosztów wyraźnie wiąże się z jednym z najczęściej stosowanych przez narratora saskich powieści chwytów, którym jest charakteryzowanie Saksonii, jej mieszkańców oraz władców w stereotypowy sposób. Tematem naczelnym, acz ukrytym pod płaszczem opowiadanych w każdej z powieści odrębnej historii, staje się w saskim cyklu pytanie o przyczyny politycznego kryzysu Saksonii i jej królów, którzy – zasiadając jednocześnie na tronie polskim, wpłynęli na osłabienie pozycji państwa, przyspieszając jego upadek, a nawet bezpośrednio doprowadzając do rozbiorów, między innymi przez swój negatywny wpływ na elity społeczeństwa polskiego<sup>20</sup>. *Hrabina Cosel* kończy się znamiennej konkluzją narratora:

Sasi przypisują zwykle staraniom o koronę polską, wojnom dla utrzymania się przy niej toczonym, finansową swą ruinę i osłabienie. Przekonać się można jednak łatwo z pobieżnych nawet rachunków, że nigdy korona, wojny, sejmy, polityczne targi nie kosztowały Augusta II tyle co jego zabawy, fajerwerki, obozy, balet, opera, brylanty i pałace ulubienic. [HC, s. 389]

<sup>20</sup> „Dwa te panowania saskie [...] oddziaływały na kraj nasz w najgubniejszy sposób. Dwór saski popsuł obyczaje polskie, widzimy tu rodziny niegdyś najzaccniejsze, ubiegające się o piętno sromotne łask królewskich, Bielińskich, Denhoffów, Pociejów, Lubomirskich. Zbytek i potrzeba rozrywek płochych, niepomierne bankietowanie z Augustem, przychodzą do Polski, ale z saską dynastią nie giną”. [HC, s. 388]

Opera należy do tych kosztownych rozrywek, które popchnęły Saksonię na skraj bankructwa. Nieprzypadkowo właśnie w takiej funkcji jest ona wymieniana przez narratora zwłaszcza w kluczowych – rozpoczynających lub podsumowujących powieści – miejscach, w których najmocniej wychodzi on z roli powieściowego opowiadacza, skupionego na akcji, i staje się raczej historiografem. Na początku *Z siedmioletniej wojny* pojawia się taka oto diagnoza przyczyn upadku państwa saskiego:

I w chwili właśnie, gdy się to opowiadanie zaczyna, Saksonia miała doskonałą operę i piętnaście tysięcy wojska, Prusy mizerny dosyć teatr, na który chodzili żołnierze, i sto pięćdziesiąt tysięcy ludzi pod bronią; Saksonia miała długów po uszy, a Prusy kapitały. [ZSW, s. 55]

Właśnie w tej powieści najwyraźniej widać oparte na kontraście i zmierzające w kierunku uproszczonego stereotypu charakteryzowanie Saksonii i Sasów przede wszystkim w opozycji do Prus. Już w *Hrabinie Cosel* sąsiednie państwo opisywane było jako miejsce twardych rządów Fryderyka II, żołnierskiego drylu i ascezy życia kulturalnego<sup>21</sup>. Ulubionym chwytem narratora staje się zestawianie paradoksalnych konstrukcji opisowych, opartych na antytezach – jak w cytowanym wyżej fragmencie z III rozdziału tomu 1 *Z siedmioletniej wojny*, z którego dowiadujemy się, że doskonała opera i nieliczne wojsko kosztują tyle co marny teatr i potężna armia<sup>22</sup>. Nieco dalej w tej powieści, po scenie, w której główny bohater, świeżo przybyły z Berlina<sup>23</sup>, zderza się z saskim zbytkiem, narrator pogłębia tę uwagę, co podkreśla kluczowy charakter owego konceptu (który *notabene* świetnie wizualizuje wahanie, jakie przeżywa w swoich wyborach politycznych Maks – doceniający pragmatyzm i surowość pruskiego dworu Fryderyka, ale zarazem oczarowany saskim przepychem).

Główna armia kupiła się pod rozkazy króla i jego wodzów; w przedpokojach paziowie szeptali już o Śląsku: lecz poza taras w Sans-Souci nie wyszło stąd nic. W Dreźnie tymczasem kupowano obrazy, gotowano się do nowej opery i król polował a Brühl pieniądze przesypywał oblane łzami i potem biednych ludzi. [ZSW, s. 71]

Ponownie opera, stanowiąca nieodłączny element kultury Saksonii, zostaje poddana tendencyjnemu zaszkladkowaniu jako jedna z przyczyn saskiego rozpasania i rozrzutności, okupionych przy tym nędzą saskiego ludu.

<sup>21</sup> Tak opisuje Berlin sam August już w rozdziale XIV tomu 1, potem zaś czytelnik otrzymuje rozległą charakterystykę miasta i panowania Fryderyka II w rozdziale V tomu 2, gdy Berlin staje się miejscem schronienia dla zrozpaczonej Cosel.

<sup>22</sup> Niemal dosłownie powtarza się ta fraza przy opisie stanu finansów państwa, bazujących na wyzysku własnych obywateli lub pożyczkach: „wprawdzie wojsko było niepłatne, ale opera stała świetnie” [ZSW, s. 64].

<sup>23</sup> Analogiczna antytetyczna konstrukcja pojawia się w opisie Berlina w *Hrabinie Cosel*: „[...] tu, jak w Dreźnie bywało, nie poświęcano wojska porcelanie, ale za to na wagę złota kupowano żołnierzy” [HC, s. 267].



Innym ciekawym aspektem stereotypizacji obrazu opery u Kraszewskiego jest przekonanie o jej kulturowej obcości w polskich realiach, jako rozrywki preferowanej przez dwór saski. Taka wizja opery pojawia się na przykład w *Herod-Babie*. Główny bohater powieści, Zygmunt Piętka, zakosztowawszy atmosfery rozpuśty, jaką roztaczała wokół siebie saska obyczajowość stolicy, nie umie odnaleźć zapału do obowiązków małżeńskich i gospodarskich<sup>24</sup>. Niebagatelną rolę w jego fascynacji sferą dworską odgrywa panna Duparc, francuska tancerka baletowa, którą król wraz z zespołem teatralnym przywiózł do Warszawy. Z punktu widzenia niniejszego studium ciekawe jednak wydaje się zwłaszcza to, że pierwsze fizyczne pojawienie się Augusta II na kartach tej powieści – a zatem jego swiste zmaterializowanie się w przestrzeni przedstawionej, dotąd bowiem istniał on jedynie we wzmiankach narratora lub innych postaci – odbywa się nie inaczej, tylko podczas spektaklu operowego, którego częścią niejako staje się władca:

Króla dotąd nie było, a widowisko też z opery i baletu składające się dotąd nie rozpoczynało. [...]

Nagle, wśród tego szmeru i ruchu, nastąpiła cisza uroczysta, wszyscy na miejsca swe pośpieszyli i postawali, usłyszano otwierające się drzwi, muzyka się odezwała. August II wszedł na salę. W tejże chwili prawie zasłona się podniosła i sztuka rozpoczęła. [*HB*, s. 72]

Widowisko operowe stanowi składnik dworskiego ceremoniału; wkroczenie króla do teatru wydaje się jednym z elementów formy operowej – uzasadnieniem uwertury. Podczas trwania spektaklu operowo-baletowego mają miejsce ważne, z punktu widzenia fabuły, zaszczyty: rezolutna żona niewiernego Piętki odkrywa, która z tancerek zawróciła mu w głowie, sama zaś staje obiektem zainteresowania podstarzałego Augusta i całego dworu, a nawet – własnego męża.

Postacią, z którą wiąże się w powieściach saskich Kraszewskiego największa ilość wzmianek na temat opery, jest niewątpliwie król August III. Informacja o jego zamiłowaniu do opery staje się w narracji omawianych utworów czymś na kształt epitetu stałego. August III idzie na operę, myśli o operze, marzy o niej, mówi o niej, jest nią uspokajany przez dworzan, tęskni do niej podczas przymusowego pobytu w Polsce. W każdej z powieści, na początku panowania (*Brühl*), w latach trudnej politycznej i wojskowej próby (*Z siedmioletniej wojny*) oraz u schyłku życia, w nieszczęśliwym okresie warszawskim (*Saskie ostatki*, *Starosta warszawski*), cichy i wycofany z życia publicznego król opisywany jest jako ten, który skupia się jedynie na polowaniu, zbieraniu dzieł sztuki i słuchaniu opery.

Charakterystyka Augusta w większości przypadków formułowana jest z perspektywy pozostałych bohaterów oraz narratora; wszyscy oni podkreślają jako cechy podstawowe królewskiej psyche nieśmiałość, zamknięcie w sobie. Takiego opisuje go *padre* Guarini w rozmowie z wysłannikiem Watykanu. „Kró-

<sup>24</sup> „[...] Piętka tej dworskiej zarazy tak był pochwyć, że się jej pozbyć nie mógł. Nudził się na wsi i ziewał” [*HB*, s. 14].

lewicz dobry, słaby, leniwy, powodujący się i pracy nie lubi; za niego więc ktoś rządzić musi. [...] jest gnuśny, jemu usłać miękkie łóżce, urządzić mu jego uciechy ulubione, dać mu operę, polowanie i obrazy” [B, s. 113]. I tak samo widzi go narrator „[z]imny zwykle i flegmatyczny August III na widok pięknego obrazu przeistaczał się, stawał innym człowiekiem, oczy mu się zapalały tak jak od śpiewu Faustyny. [...] W największym smutku godzina opery, lub oznajmienie obrazu, rozjaśniały lica króla” [B, s. 222]. Stałość operowych upodobań króla jest uderzająca zwłaszcza w powieściach, w których jest on potraktowany jako postać drugoplanowa. Wówczas owo zamiłowanie do opery w największym stopniu staje się elementem nadającym jego portretowi rys typowości. I tak na przykład narrator *Z siedmioletniej wojny*, kreśląc tło historyczne powieści, rozpoczyna od takiego obrazu:

Wiedziano, że w Saksonii po ojcu Mocnym panował August III, spokojny, pobożny, lubiący operę i polowanie, szlafrok i fajkę; lecz widywano go tylko, gdy do Hubertsburga puszczał się na łowy – lub w łóżki kaplicy – albo w teatrze. [ZSW, s. 64]

A w kolejnym akapicie opisuje króla jako tego, który „jadł, pił, spał wyśmienicie, strzelał do woli i bawił się operą i błaznami swymi, galerią obrazów, a jak najmniej trudną polityką, nie mieszał się do niczego” [ZSW, s. 64]. Warto zwrócić uwagę na zastosowany tutaj zabieg narracyjny. Przede wszystkim w liczbie przypisanych królowi na stałe zainteresowań wymienione zostały obok siebie te o charakterze artystycznym, wskazujące na pozytywną cechę, jaką jest wrażliwość estetyczna władcy, oraz zupełnie błahe, antyintelektualne rozrywki (palenie fajki, polowanie, przysłuchiwanie się żartom błaznów)<sup>25</sup>. Poza tym obie cytowane wyżej wzmianki dzieli w powieści ledwie kilka linijek tekstu. Brzmia zatem niczym powtórzenie, mocno ugruntowując w czytelniku schematyczną charakterystykę postaci. Narratorowi najwyraźniej zależy na tym, by zróżnicować perspektywę, z jakiej oceniany jest August. W pierwszych zdaniach rozdziału przytacza zatem powszechne przekonanie, wyrażane przez anonimową grupę poddanych świeżo koronowanego władcy. W kolejnym akapicie, już bez zapośredniczenia bezosobowej formy czasowników („wiedziano”, „widywano”), postać przedstawiona zostaje wprost przez narratora. W ten sposób naszkicowana charakterystyka zostaje potwierdzona w krzyżowy sposób – autorytetem historycznych świadków oraz narratora, którzy powtarzają bliźniaczo podobną opinię.

W charakterystyce Augusta sporządzonej na kartach *Brühla* uderza jeszcze inny ciekawy rys. Walcząc ze zmysłową naturą, będącą spadkiem po pełnym

<sup>25</sup> „[...] westchnął tylko i wyglądał godziny opery, aby zapomnieć w muzycznym zachwycie o wszystkich troskach nieodłącznych od życia ludzkiego, nawet na takim tronie, na którym przez pół dnia można było fajkę palić w szlafroku, okiem mrugając i uśmiechając się fantazjom powolnie grającej imaginacji” [B, s. 230].

temperamentu ojcu, młody władca wydaje się świadomie sublimować swoje popędy, kierując je ku rozrywce operowej.

Król z nadzwyczajną bacznością zwracał się ku scenie, ilekroć na niej zjawiała się piękna Faustyna, a słuchając jej głosu w błogim upojeniu przymykał oczy, jakby śnił o aniołach. [...]

Rzadko bardzo wzrok pański ze sceny zszedł na salę, a jeśli się oczy jego zabłąkały czasem na różnobarwne rzędy piękności, zdawały się przebiegać po nich z trwogą i powracały do Faustyny.

Uwielbienie dla niej tłumaczył głos, uniewinniała muzyka. [B, s. 236]

Związany małżeństwem z religijną i surową Józefiną, czując w operze rozrywkę nie do końca moralną, pozwalał sobie król na tę odrobinę rozwiązłości – pokrytej polorem aryzmu. W ten sposób opera stała się nie tyle obiektem jego zainteresowania, co raczej rodzajem nałogu, ukrytej namiętności. Dlatego też jej brak odczuwał tak dokuczliwie, a jej pragnienie przysłaniało mu inne, ważniejsze kwestie, na przykład rację stanu. Wątek operowych upodobań króla nieprzypadkowo przecież przywoływany bywa dla podkreślenia niewielkiej orientacji władcy w sprawach politycznych. Kiedy zatem narrator *Saskich ostatnich* dywaguje:

Nie można było zaręczyć wszakże, czy król myślał o przyszłym trybunale, który się tak burzliwym obiecywał, jak był Wileński, czy o chybionym strzale do sarny, czy o operze, którą dla niego w Dreźnie, na nowym teatrze, obiecywano. Miał to być Semiramis czy Artemiza? [SO, s. 13]

więcej niż pewne jest, że w otaczającej go rzeczywistości to planowana opera stanowi jedyny prawdziwie interesujący Augusta obiekt. Wszak rysując na początku rozdziału sytuację króla, niecierpliwącego się przedłużającym pobyt w Polsce<sup>26</sup>, narrator wprost zauważył, że, o ile polskie lasy dostarczały mu odpowiednich rozrywek, o tyle „nie miał tu takiego teatru jak w Dreźnie, na którym by tryumfy Aleksandra Wielkiego rozwijać się mogły, [...] ani swych śpiewaków, ani swego kościoła...” [SO, s. 7]. Ponownie zatem wzmianka o operowej pasji króla, zamieszczona w rozpoczynającym powieść opisie tła historycznego, została zduplikowana, utwierdzając ograniczony niemal do karykatury portret tej postaci. Porównując ów fragment z jedną z początkowych scen *Starosty warszawskiego*, zauważyć można, że niemal identyczna uwaga, wyrażająca zniecierpliwienie i niezadowolenie z pobytu w stolicy Polski, została włożona tym razem w usta samego króla, który z bezradnością skarży się: „Siedzieć tu w tej Warszawie? Co tu za opera? Jakie polowanie? Lasy daleko! Obrazów nigdzie nie ma, ja się męczę, a cóż robić, co robić?” [SW, s. 62]. Nawet operowe ożywienie

<sup>26</sup> Dojmująca tęsknota za Dreznem jest jednym z powracających w powieści motywów, związanych z charakteryzowaniem króla jako wielbiciela opery.

„Niemał co dzień stęskniony kilkoletnim oddaleniem od swojej najmilszej stolicy, od swych obrazów, od swej opery – król pytał nieśmiało.

– Brühl, kiedyż my pojedziemy do Dreznna?” [SO, s. 140–141]

Warszawy, o którym wspomina młody Brühl („Warszawa [...] bardzo się ożywiła od czasu, jak Najjaśniejszy Pan przeniósł się z Drezna. Mamy nawet operę, śpiewaków” [SW, s. 109]), nie zdołało pokonać niechęci króla do tego miasta.

Wzmianki o ulubionych rozrywkach królewskich towarzyszą również finałowi obu wspomnianych wyżej powieści. Oto jeden z bohaterów *Saskich ostatków*, relacjonując stan ducha podupadającego z wiekiem króla, stwierdza, że „[d]ni jego są policzone. Gryzie się i niepokoi, [...] w polowaniu i operze szuka pociechy, ale jej nigdzie znaleźć nie może” [SO, s. 206]. W *Staroście warszawskim* dowiadujemy się bezpośrednio od narratora, że „na urodziny sześćdziesiąte siódme króla daną być [miała] opera *Leucippo*, gdy znużony życiem, znękany bezczynnością, król August III nagle, u stołu, u dwa dni przed tym dniem, dnia 5 października rozstał się ze światem, z Saksonią, z Brühlem, z galerią swą i operą” [SW, s. 370].

Wydaje się, że losy postaci króla, podobnie jak losy Saksonii, naznaczone zostały umiłowaniem opery niczym swoistym fatum. To, że król jawi się we wszystkich powieściach jako wielbiciel opery, Saksonia zaś jako kraj słynący z wybujałej rozrywki teatralnej, niewątpliwie jest elementem stereotypizującym opisy władcy i jego kraju. Pamiętając o tym, że wszystkie cytowane w pierwszej części niniejszego artykułu wzmianki operowe także należą do warstwy owej charakterystyki, łatwo zrozumieć generalną tendencję oraz sposób ich sfunkcjonowania w wizji historycznej proponowanej przez Kraszewskiego. Tym bardziej, że pewne elementy tej tendencji realizują się również w odniesieniu do portretu Augusta II. Porażająca przepychem, monumentalna i pompatyczna, kosztująca krocie i prezentowana przez sprowadzanych z Włoch artystów, opera nie jest obojętną etycznie rozrywką<sup>27</sup>, ale staje się uosobieniem sztuki czasów dekadencji, rozprzężenia estetycznego, moralnego i politycznego, które zwiastuje nieuchronną klęskę urzeczonością, a oderwanego od najistotniejszych spraw politycznych władcy oraz nieszczęsnego kraju, którym tytularnie rządzi ów operoman.

## MECHANIZMY SZTUKI – MECHANIZMY WŁADZY

Pozorny charakter władzy Augusta III, uwypuklony między innymi wzmiankami o operze jako ulubionej królewskiej rozrywce, skierować musi naszą uwagę ku *Brühlowi*, najciekawszej w całym saskim cyklu powieści, w której tematyka operowa została najmocniej uwypuklona. Tytułowego bohatera, wszechwładnego i bezwzględного ministra, będziemy odtąd spotykać już

<sup>27</sup> Scenę przedstawienia operowego z IV rozdziału tomu 2 *Brühla* tak podsumowuje uczestniczący w niej Działyński: „Człowiek po tym widowisku [...] prosto by powinien iść do konfesjonatu. My, cośmy nie nawykli do tej rozpusty oczów i uszu, pijani wyjdziemy, a póki się wszystko ukotłusze w głowie i piersi, a przyjdzie do należytego porządku, dobrze się człek namęczy. To, mospanie, wodzenie na pokuszenie, i po wszystkim” [B, s. 239–240].

zawsze jako nieodłącznego towarzysza króla. U progu swej kariery jednak musi on dopiero wspiąć się na wyżyny, powieść zaś poświęcona jest właśnie jego drodze do władzy oraz sposobowi jej sprawowania. Narratora interesują przy tym nie tylko mechanizmy zdobywania potężnych wpływów, lecz również właściwości charakterologiczne bohatera, które uczyniły go tak efektywnym w wykorzystywaniu systemu, jaki panował na saskim dworze od czasów Augusta II. Nie ulega wątpliwości, że działanie wielu ze wspomnianych mechanizmów pozyskiwania i utrzymywania dworskich wpływów obserwować można już na przykładzie hrabiny Cosel. Jeśli jednak ambitnej kobiecie nie udaje się utrzymać panowania nad królem, to jej następca u boku Augusta III odnosi niezaprzeczalny sukces. Wszystkim zaś poczynaniom Brühla, od samego początku jego dworskiej kariery, towarzyszy dyskretny, ale znaczący operowy akompaniament.

Młody paź zdobywa eksponowane miejsce w biurokratycznej maszynierii dworu Augusta II dzięki misternej intrydze, która pozwala mu usunąć z drogi radcę wojennego Paulego. Podkreślić należy zwłaszcza dalekosiężny i długotrwały charakter planów Brühla, który we wszystkich swoich dalszych postępkach kierować się będzie podobną przemyślnością, strategią i – co najważniejsze – cierpliwością w oczekiwaniu na efekty. Historia Paulego wydaje się tu modelowym przykładem dworskiej taktyki bohatera, ukazuje bowiem w skondensowany sposób metodę jego postępowania. Brühl najpierw zaprzyjaźnia się z Paulim, a następnie w perfidny i praktycznie niemożliwy do odkrycia sposób doprowadza do jego kompromitacji w oczach króla (kiedy głodnego radcę zachęca do jedzenia, dostarczając mu nadmierną ilość alkoholu, może być pewny, że wezwany następnie przez Augusta dla spisania depešy, Pauli nie zdoła odpowiednio szybko wytrzeźwieć). Działając celowo i świadomie, od samego początku nie pozwala, by w jakikolwiek sposób dać się rozpoznać przez otoczenie jako reżyser całej intrygi. Dlatego też kiedy wieczorem całe miasto już wie o jego awansie on sam, jak podkreśla narrator, „ukazał się skromnie między paziami na operze” [B, s. 38]. Tym, który najszczerzej gratuluje sukcesu koledze, jest Sułkowski – co w proroczy sposób zdaje się zapowiadać dalszy bieg wypadków powieściowych, kiedy to właśnie najbliższy przyjaciel następcy tronu stanie się kolejną ofiarą knowań Brühla. Na razie jednak obaj w pozornie doskonałej komitywie spędzają wieczór w operze.

Brühl zdawał się do najwyższego stopnia rozczulonym, nie umiał znaleźć wyrazów na podziękowanie.

– Widzisz, Brühl – szepnął Sułkowski, poglądając nań z góry – ja ci wróżyłem zawsze, że się na tobie poznają; nie omyliłem się: orle oko naszego pana, umiało cię wyróżnić.

Zaczęto bić brawa tenorowi, który śpiewał Solimana; Sułkowski klasnął, ale zwracając się do przyjaciela rzekł:

– Ja tobie biję brawo!

Z pokorą wielką paź się uklonił zarumieniony. [B, s. 38–39]

Brühl jedynie „zdaje się” rozczerwony i onieśmielony niedawną nobilitacją; czytelnik zna go już jednak na tyle, by spodziewać się po nim wyrachowania. Szczerość intencji Sułkowskiego nie zostaje natomiast podważona. Uwagę zwraca w tym fragmencie podwójne wykorzystanie sytuacji operowej do dyskretnego wymodelowania sylwetek obu bohaterów. Dla pierwszego wieczór w operze to kolejny element spektaklu, w którym bierze udział od momentu pojawienia się na dworze; każdy jego ruch jest starannie wyreżyserowany, obliczony na efekt, skupiony na zadaniowym traktowaniu wszystkiego i wszystkich. Tymczasem pocziwy Sułkowski wykorzystuje obyczaj operowy, jakim jest bicie brawa po wirtuozowsko wykonanej arii<sup>28</sup>, by wyrazić swój podziw dla wyróżnionego kolegi. Biję brawo podczas operowego aplauzu, ale wbrew konwencjonalnemu znaczeniu tego gestu, jakby chciał podkreślić możliwość istnienia szczerych impulsów w sztucznym do granic dworskim świecie, symbolizowanym w tym miejscu przez operę. Taka interpretacja zgadzałaby się z charakterystyką Brühla i dalszym jego postępowaniem wobec rywala. Nieprzypadkowo przecież świeżo awansowany przez króla paź uda się wprost z opery do *padre* Guariniego, z którym odtąd będzie w bliskich stosunkach. Co więcej, rozbudowana charakterystyka zewnętrzna Brühla następuje w powieści właśnie po opisanym wieczorze w operze. Bohater wizualizuje się zatem w wyobraźni czytelnika już po tym, jak wyrabiamy sobie wyobrażenie na temat jego charakteru i biegłości w arkanach życia dworskiego.

Wspomniany epizod wizyty u *padre* Guariniego stanowi okazję do rozbudowanej rozmowy o operze, z której zresztą, podobnie jak z opisanej wyżej sceny, wynika, że w przeciwieństwie do króla i duchownego, Brühl nie jest wielbicielem opery<sup>29</sup>. Będąc zjawiskiem patetycznym i sztucznym, opera jest jednak w stanie wyzwolić proste i autentyczne uczucia – przynajmniej w Augustcie czy

<sup>28</sup> Tym razem, co także wydaje się nie bez znaczenia, narrator – choć to początkowa partia powieści, w którym to miejscu tak chętnie umieszczane są erudycyjne wyliczenia tytułów i wykonawców – nie podaje ani nazwiska śpiewaka, ani tytułu opery. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że mogłoby chodzić o *Solimano* J. A. Hassego (libretto Giovanni Ambroglio Migliavacca). Jednakże premiera tego dzieła miała miejsce dopiero 5 lutego 1753 roku. Niewątpliwie jednak tytułowa partia w tej operze jest napisana na głos tenorowy, a operowa popularność postaci Sulejmana datuje się dopiero po dziele Hassego, kiedy to swoich *Solimanów* napisali m.in. Davide Perez (1757), Charles Simon Favart (1761), Joseph Martin Kraus (1789) czy Franz Xaver Süssmayr (1799). Zob. N. A1-Tae e, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Ashgate Publishing, Farnham, Surrey 2010, s. 76.

Być może dla narracji Kraszewskiego znaczenie miało samo przywołanie postaci Sulejmana, która kojarzyć się może z wschodnimi obyczajami – w tym knowaniami i spiskami – stereotypowo ukazywanymi w europejskich operach XVIII wieku. Por. N. A1-Tae e, dz. cyt.

<sup>29</sup> „– Byłeś na operze? Jak śpiewała Celesta? Patrzył na nią król? był królewicz?

[...] *Padre* Guarini – tak się zwał ten którego Brühl odwiedzał, spowiednik królewicza, powiernik królowej, duchowny ojciec młodego dworu – zdawał się co najmniej tyle zajmować operą, ile nawracaniem grzesznika, którego miał przed sobą” [B, s. 41–42].



Guarinim, dla których jest ona obiektem niekłamane go entuzjazmu i pozytywnych emocji, jednych z nielicznych naturalnych relacji wiążących obu mężczyzn z ich otoczeniem. Generalna interpretacja tej sztuki w powieści zmierza jednak w inną stronę, czyniąc zeń, a zwłaszcza ze związanego z nią kontekstu obyczajowego, wzorzec dla formuł i zachowań charakteryzujących życie dworskie za panowania obu Sasów.

Paralele między „kulturą operową” – pod którym to pojęciem rozumiem zarówno wszystko to, co zostało już wyżej powiedziane na temat estetyki późnobarokowej opery drezdeńskiej, jak i obyczajowość włoskich śpiewaków – oraz życiem dworskim sugerowane są w wielu miejscach powieści. Wielokrotnie na przykład powraca wzmianka o fikcyjnym charakterze małżeństwa Hassego i Faustyny Bordoni<sup>30</sup>. Informacja ta rzuca światło na matrymonialne plany Brühla, emocjonalnie związanego z hrabiną Moszyńską, z uwagi na spodziewane profity żeniącego się jednak z Franciszką Kolowrath. Jego mariaż staje się dokładnie takim samym układem, służącym zabezpieczeniu wzajemnych interesów, jak to ma miejsce w związku kompozytora i śpiewaczki.

Dom Faustyny, który poznajemy w rozdziale VI tomu I powieści, do żywego przypomina obraz dworu królewskiego<sup>31</sup>. Śpiewaczka zostaje zresztą przedstawiona jako ta, której wpływy „na scenie, za kulisami i daleko dalej, niżeli one sięgały” [B, s. 94]. Prezentację postaci przerywa narratorski wtęret – „[g]dy powóz wiozący Brühla i smutną wieść o zgonie Augusta Mocnego, zbliżał się do zamku” [B, s. 94] – który wyraźnie podkreśla symultaniczność powieściowych wydarzeń, ale także zachęca do utożsamienia obu światów: operowego i dworskiego. Wkrótce po tym gdy dom i teatr pogrążają się w chaosie, wywołanym wiadomością o śmierci króla, przybyły do Włochów Watzdorf wyraża wprost ideę, która moim zdaniem może wyjaśnić powód tak znacznego rozbudowania operowych epizodów w *Brühl*u:

<sup>30</sup> „Wydano Włoszkę za słynnego mistrza Hasse, ale żeby się mógł w sztuce kształcić, a żonie dystrakcji nie uczynił, wyprawiono go do Włoch aż do... dalszych rozkazów. Hasse tworzył z tęsknoty arcydzieła” [B, s. 53]. „Hassego, wielkiego muzyka, ożenili z Faustyną; taki artysta, jak ty, musi się z taką aktorką poślubić. Dziś już doskonale śpiewa swą partią naiwną, cóż to będzie, gdy obejmie *les grandes coquettes*?” [B, s. 76–77]. „*Signora* Bordoni, choć nosiła imię wielkiego pierwszego kompozytora owej epoki, Jana A. Hasse, mogła być o nim zapomnieć. Małżeństwo to nazajutrz po ślubie rozerwał rozkaz króla, który muzyka wyprawił na studia w klasycznej Włochy ziemi” [B, s. 94].

<sup>31</sup> Podobnie w rozdziale X tomu I: „Chociaż Hasse liczył się jako mąż *divy*, nie mieszkali jednak razem: *il divino Sassone*, jak go przewali Włosi, zapamiętały muzyk zajmował osobną kamieniczkę, w której była na dole sala do prób dla muzyki. Faustyna po pańsku miała urządzone apartamenty. Od niej płynęły rozkazy, do niej teatralni szli z prośbami klienci” [B, s. 180]. A także w rozdziale IV tomu 2: „Właśnie w tych czasach obok Faustyny, rządzącej samowładnie Włochami zakulisowymi, zjawiła się tak zwana «Faustyna druga» Teresa Albulzi Todeschi, nie młodsza od niej, piękniejsza może, również śmiała. Głos powszechny przyznawał protektorstwo nad nią szczególnie Brühlowi” [B, s. 231–232].

– Cóż teraz będzie? – spytała Włoszka.

– Mielśmy operę *Il Re Augusto*, wystąpi może inna, z nowym tytułem i nie lepsza. Pierwsze w niej role grać będą: córka Cezarów, *padre* Guarini, *padre* Salerno, *padre* Vogler i *padre* Kopper, a w dodatku jaki *frate*... nazwiska nie zgadnę. Faustyna śpiewać im będzie, jak śpiewała; Hasse, pisać, jak pisał opery. Gorzej z nami, komparsami dworu, gdy pierwsze role obejmą pазie z całego świata i lokaje ze wszystkich dworów. [B, s. 102]

Życie saskiego dworu przypomina sztukę operową<sup>32</sup>. Postacie pojawiają się i znikają na scenie – życia, polityki, dworu – nie mając wpływu na to, jak wyglądają ich role. Teatrem i polityką rządzą te same prawa, co zresztą w jednej z późniejszych scen powieści wyjaśnia Sułkowskiemu Faustyna:

Ja znam tylko dwór ze sceny. Na scenie królową jestem lub boginią, a zszedłszy z desek, zupełnie nieświadomą istotą tego, co się w świecie dzieje. [...] Nic a nic nie wiem [...] mnie moje kłopoty teatralne starczą. Być bardzo może, że na was panie hrabio spiskują [...]. To jest zazdrość i współzawodnictwo [...] my w teatrach doskonale to znamy; rzecz niezmiernie powszednia. [B, s. 322–323]

Nieprzypadkowo jednak to z ust Brühla pada maksyma o życiu jako teatrze, którą wypowiedział on do Frania w dniu ich ślubu<sup>33</sup>:

– Na miłość Bożą! [...] Tysiące oczów i z ulicy, i w domu patrzy na nas; bądźmy choć dla nich szczęśliwi. Na scenie życia wszyscyśmy aktorami (był to ulubiony i często powtarzany aksjomat jego), odegrajmyż dobrze naszą rolę. [B, s. 207]

Jemu naukę tę już wcześniej przekazuje Moszyńska („Kto chce wielką w świecie odegrać rolę, ten na sykanie widzów wcale zważać nie powinien ani się powodować oklaskami” [B, s. 165]), a on okazuje się wyjątkowo pojętym uczniem („Ścisnęli się serdecznie; Brühl z wielkiego wzruszenia, które było znakomicie odegrane, pocałował go [Sułkowskiego – przyp. M.S.] w ramię” [B, s. 191]). Podobne wzmianki mnożą się na kartach powieści, ukazując relacje łączące bohaterów jako skrajnie wystudiowane i pozbawione autentyczności. Największym mistrzem w odgrywaniu swojej roli jest Brühl i dlatego spośród głównych aktorów historii politycznej Saksonii pierwszej połowy XVIII wieku to on najdłużej utrzymuje się na scenie. Ponieważ zaś czytelnik poznaje realia teatralne ówczesnej kultury tylko i wyłącznie przez pryzmat teatru operowego

<sup>32</sup> Ten związek kultury saskiej i metaforyki teatralnej widać również w *Herod-Babie*. Piętka „[p]ierwszy raz do Warszawy zawitawszy, powrócił na wieś [...] jak pijany. Nie mógł się [...] naopowiadać o tym co widział, dokazywał, czego był aktorem [...]”. [HB, s. 13]

<sup>33</sup> Bohaterka już wcześniej posłużyła się tą samą metaforą: „Nie grajmy komedii! – zawołała Frania. – Ani pan mnie, ani ja bym go nie oszukała. Każą mi iść za pana, gdy ja kocham innego; każą się panu żenić ze mną, choć kochasz inną. Nie są to rzeczy wesołe” [B, s. 138]. Także potem używa metaforyki teatru do określenia wzajemnych stosunków z mężem („Komedii dosyć mamy dzień cały, z sobą jej grać nie potrzebujemy; uwolnij mnie pan od niej i siebie” [B, s. 208]).

– jedynym wzorcem, pozwalającym budować wyobrażenia na temat mechanizmów postępowania wykonawców głównych ról w spektaklu władzy, polityki i walki o wpływy pozostaje właśnie opera. Saksonia jest państwem topiącym krocie w widowiskach teatralnych, jej król to infantylny wielbiciel śpiewu operowego, kompensujący w ten sposób ukryte pragnienia i niechęć do polityki, postaci zaś odgrywające istotne role w owej polityce zachowują się niczym śpiewacy barokowej opery – za fasadą kostiumu, wystudiowanego gestu, dekoracji, skupiają się na intrygach, które zapewniają im stosowne miejsce w zespole i poklask publiczności.

\*

Pozornie marginalne, przy bliższym spojrzeniu wątki operowe w powieściach saskich Kraszewskiego rozwijają się w skomplikowaną siatkę sensów. Najbardziej podstawowe z nich realizują zadania wynikające z założeń powieści dokumentarnej jako tej, która przekonująco i erudycyjnie rekonstruuje przeszłość. Nieco wyżej lokuje się segment wartości naddanych, jakie wzmianki operowe wprowadzają do charakterystyki miejsca, czasu i postaci. Choć typizacja opisu nie wydaje się specjalnie pożądanym walorem artystycznym, dzięki niej pisarz jest w stanie w zwięzły i wielowymiarowy sposób realizować tendencyjny zamysł, jaki towarzyszy jego spojrzeniu na historię. Nie jest to bowiem spojrzenie obojętnego kronikarza, rejestrującego wyłącznie fakty, ale interpretatora, który w gmatwaninie pojedynczych zdarzeń szuka odpowiedzi na kluczowe pytania. Za pomocą operowych wtętów, narrator powieści saskich Kraszewskiego umiejętnie kreuje obraz fascynujących czasów, wpisując w to panoramiczne ujęcie dość jednoznaczną ocenę portretowanej epoki.

Ponad tymi podstawowymi sensami odczytać z analizowanych powieści można również pewną refleksję nad stosunkiem opery, będącej uosobieniem kultury epoki, do pozostałych zjawisk tworzących obraz ówczesnego świata, zwłaszcza w jego aspekcie społecznym, obyczajowym i politycznym. Opera jest sztuką ucieleśniającą ducha swoich czasów, schyłku przerafinowanego i zdegenerowanego już baroku; jest żywym odbiciem zainteresowań, wrażliwości, upodobań i mentalności ludzi tej epoki. Więcej jednak: ludzie i ich mentalność w powieści Kraszewskiego stanowią jawne odbicie opery, którą tak wielbią. Widzą świat wokół siebie – realia wielkiej polityki, władzy, wpływów, międzynarodowych sporów i aliansów, a nawet stosunków międzyludzkich – jakby to był ogromny operowy spektakl. Konwencjonalność i sztuczność opery staje się źródłem poręcznej teatralnej metafory, której pisarz używa na kartach *Briihla* by opowiedzieć o tym, jak kompars, wspinając się po szczeblach kariery, osiąga pozycję *primo uomo*.

Małgorzata Sokalska

THE OPERA IN J. I. KRASZEWSKI'S NOVELS OF THE 18TH CENTURY  
(UNDER THE SAXON KINGS)

Summary

Poland in the 18th century is generally associated with a period of cultural decline, yet in the history of Europe it is the golden age of the opera. In his cycle of historical novels set in Poland under the Saxon kings Józef Ignacy Kraszewski did not omit the opera, an important cultural feature of the period, and made it a significant factor in the lives of the main characters of *Gräfin von Cosel*, *Brühl*, *Seven Years' War*, *Saxon Remains*, *The Starosta of Warsaw*, and *The Virago (Herod-Baba)*. The first part of the article deals with the documentary aspect of Kraszewski's fiction, ie. his use of opera references to fill in the picture of the period. It is followed by analyses of his typification techniques, ie. the way he invests his characters, events and narrative interpretations with some typifying or stereotyping formulas. References to the opera are often used in this way. The third part of the article focuses on *Brühl*, where the opera is an exceptionally rich source of images and ideas for the creation of the fictional world. Most importantly, the opera provides Kraszewski with a model of interpersonal relations – the hidden mechanism of power struggle in the world of politics which he explores in that novel.