

Piotr Maksymowicz  
Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański

## „Wy oświeceni, my dzicy ludzie jesteśmy, ale my więcej od was umiemy”. Postacie operowe Wojciecha Bogusławskiego w obliczu utraty wolności

W trakcie lektury tekstów operowych Wojciecha Bogusławskiego do właściwego zrozumienia ich treści niezbędne jest podjęcie próby odczytania możliwych ukrytych znaczeń, nawiązań historycznych i aluzji, które XVIII-wiecznej widowni spektakli dawały szansę na to, by teksty, w swojej zewnętrznej warstwie będące w zasadzie prostymi opowieściami o problemach miłosnych, mogły być odebrane jako komentarz do aktualnych wydarzeń. Często odległe miejsce przedstawionego świata teatralnego i inne uwarunkowania kulturowe akcji scenicznej były jedynie cienką maską, mimo której w oczach zebranych spektatorów postacie operowe stawały się symbolami, może czasem nawet emblematami realnych uczestników życia politycznego epoki. Kluczowym dla polskiej opery okresem, kiedy ten sposób odbioru miał największe znaczenie, były oczywiście czasowe okolice premierowego wystawienia *Cudu, czyli Krakowiaków i Górali* oraz – w szerszej perspektywie – wszystkich dramatycznych zdarzeń towarzyszących końcowi dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Topos utraty wolności w wyniku działań bezwzględnego tyrana pojawiał się już w najwcześniejszych operach Bogusławskiego. W mającym swoją premierę we wrześniu 1779 roku *Dla miłości*

*zmysłowym szaleństwie*<sup>1</sup> wątek ten został zaczerpnięty bezpośrednio z włoskiego pierwowzoru. Jednak sceniczne uwypuklenie problematyki niewoli w polskim librecie, dokonane przez autora tłumaczenia i zarazem jego inscenizatora, a także kontekst polityczny czasu warszawskiej premiery dają podstawy, by sądzić, że możliwość aluzyjnego odniesienia do aktualnej sytuacji politycznej była przez Bogusławskiego zamierzona.

W *Dla miłości zmysłowym szaleństwie* od początkowej dramatycznej sceny porwania, brutalnie godzącej w sielankową miłość dwojga pasterzy, przewija się wątek utraconej wolności. Świat oparty na bezwzględnym podporządkowaniu się woli jednego człowieka wchodzi gwałtem w życie cieszących się niezmaconą wolnością kochanków – zostają bezprawnie i z błałego powodu porwani przez żołnierzy samowładnego Don Erkole. Dotknięci niczym niezawinionym nieszczęściem bohaterowie kierują do swoich oprawców żądanie zwrócenia im prawa do decydowania o własnym losie. Już w pierwszym ansamblu opery słyszymy: „Puśćcie z szponów rozbójnicy / wróćcie wolność okrutnicy” [Bogusławski 1779: 7]. W atmosferze licznych sporów i dyskusji po pierwszym rozbiorze poruszenie problemu odebranej wolności na samym początku akcji opery mogło stać się sygnałem scenicznym sugerującym widowni możliwość odczytań odnoszących się do rzeczywistości pozateatralnej. Wątek przywiązania do wolności został później rozwinięty w scenie nieudanej ucieczki pasterza Sylwia z obozu wojskowego. Pomiędzy zatrzymanym przez żołnierzy pasterzem a Kapitanem i towarzyszącą mu jego partnerką wywiązuje się wymiana zdań, w której trakcie ujawnia się konflikt wartości wyznawanych przez porwanego pasterza i autokratycznego dowódcę. Bunt Sylwia, który w uniesieniu wykrzykuje: „śmierć raczej nad niewolę przenoszę” [Bogusławski 1779: 29], spotyka się z niezrozumieniem jego przeciwników – nie pojmują oni istoty krzywdy, jaką mu wyrządzili. Konotacje prowadzące do skojarzeń z aktualną sytuacją Rzeczypospolitej musiały nabrać szczególnej wyrazistości, gdy Sylwio

1 Był to pierwszy samodzielnie podjęty – pamiętać należy, że *Nędza uszczęśliwiona* powstała z inspiracji Ludwika Montbruna – operowy wybór repertuarowy późniejszego twórcy *Cudu, czyli Krakowiaków i Górali*.

podjął się wyjaśnienia, na czym polegała „krzywda największa, jaka tylko człowiekowi wyrządzona być może” [Bogusławski 1779: 29]. Zwraca się do swoich oprawców:

Urodziłem się pośród dzikich borów, ale panem siebie samego, nie-słuszna więc rzecz, aby tu przemoc górowała nade mną. Powietrze, którym tchnę, jest moje, źródła te, łąki i lasy, wszystko to jest dla mnie. To odzienie jest plonem trzody mojej, mych ulubionych owiec. Nie wydarłem go drugim, jak wy czynić zwykliście. Tak, wolnym jestem człowiekiem, a służby jak wy nie znając, chciałem powrócić do miłego mieszkania mego, a ci rozbójnicy okrutni wydrzeć mi zbrojną ręką chcieli wolność ukochaną, miły stan życia, dobro największe, które człowiek posiadać może. [Bogusławski 1779: 30]

Słowa te w odbiorze widzów, wyczulonych na wszelkie sformułowania dające się odnieść do pozascenicznej rzeczywistości politycznej, mogły ulec wyabstrahowaniu ze swojego artystycznego kontekstu i umożliwić aluzyjne odczytania tekstu scenicznego.

Cierpienia głównych bohaterów sztuki, gwałtownie wyrwanych z dotychczasowego niewinnego życia przez przybyłych z daleka żołnierzy, nawet dzisiaj wywołują skojarzenia z tym, czego doświadczali mieszkańcy wielu dworów szlacheckich w czasie konfederacji barskiej i późniejszego rozbioru państwa. Perypetie nieszczęśliwych kochanków, Eurylli i Sywia, mogły kojarzyć się zebranej widowni z aktami przemocy dokonywanymi przez wojska państw zaborczych na ziemiach utraconych, a dyktat Kapitana Don Erkole – z brutalnym przymusem dostosowania się do narzuconego siłą nowego prawa oraz z obowiązkiem złożenia przysięgi wierności nowym władcom<sup>2</sup>.

Oczywiście pod koniec lat 80. XVIII wieku aktualność polityczna wystawianych oper była tylko jednym z wielu elementów stanowiących o sukcesie scenicznym sztuki. Jednak w czasie wystawiania tych spektakli powoli rysowały się już procesy, które sprawiły,

2 Bardziej rozbudowaną rekonstrukcję możliwych aluzyjnych odczytań *Dla miłości zmyślonego szaleństwa* Wojciecha Bogusławskiego zawarłem w mojej pracy doktorskiej [Maksymowicz 2020: 92–114].

że w okresie najbardziej dramatycznych wydarzeń targowicy, insurrekcji kościuszkowskiej i w końcu upadku państwa „Widownia teatru uzyskała rolę drugiego obok sali sejmowej zgromadzenia narodowego, na którym wyzwały się emocje patriotyczne, powodując nieraz otwarte manifestacje przeciw reakcjonistom i zdrajcom” [Klimowicz 1999: 478].

Problem utraty wolności i zderzenia się z bezwzględną przemocą absolutystycznej tyranii nabiera szczególnego znaczenia w twórczości Bogusławskiego w momencie przełomu – w ostatnich burzliwych i krwawych latach istnienia Rzeczypospolitej oraz pierwszych latach po jej ostatecznym końcu. Jerzy Got ukazał, w jaki sposób Bogusławski, po dramatycznej ucieczce z upadającej Warszawy, swój pierwszy nowy spektakl muzyczny, przygotowany dla potrzeb sceny lwowskiej, powiązał dramaturgicznie z najważniejszym, do dzisiaj w powszechnej świadomości stanowiącym o rozpoznawalności autora tekstem: *Cudem, czyli Krakowiakami i Góralami* [Got 1981: 176–189]. *Izkahar król Guaxary* jest przetworzeniem tego samego motywu napaści oraz próby obrony przed obcą przemocą. Dzieło różni się jednak znacznie stopniem brutalności, gdyż powstało już po doświadczeniu przez autora – a także istotną część widzów – koszmaru okropieństw ludobójstwa niespotykanego wcześniej w epoce nowożytnej na terenie Rzeczypospolitej, a dokonanego przez brutalnie tłumiące ostatnią nadzieję insurrekcji oddziały moskalskich kozaków. Jednak obecna na premierze publiczność lwowska – w tym również liczni uchodźcy z Warszawy – poznawała treść wystawionej w 1797 roku sztuki także w połączeniu z innym, równie ważnym dla polskiego teatru muzycznego tekstem. W wykazie „Polskiego repertuaru Bogusławskiego we Lwowie” [Got 1971: 353–375], wśród zachowanych dat prezentacji sztuk, można odczytać, że *Axur król Ormus* był przez antreprenera wystawiany razem z *Izkaharem królem Guaxary* i *Cudem, czyli Krakowiakami i Góralami* w przeciągu kilku następujących po sobie dni. Dzięki temu zestawieniu sztuk muzycznych, opartych na zbliżonych motywach fabularnych wykorzystujących topos utraty wolności, a także licznym możliwościami odczytań aluzyjnych doszło do wytworzenia się w przestrzeni teatralnej atmosfery, którą można by nazwać „operowym festiwalem wolności”.

*Axur król Ormus* w warstwie zewnętrznej jest opowieścią o zagrożeniu szczęśliwego spokoju pary kochanków, Aspazji i Atara, na skutek intrygi uknutej przez ich władcę – Axura. Atar jest zasłużonym wodzem królewskich zbrojnych oddziałów. W pozostającej w rękopisie redakcji wileńskiej<sup>3</sup> [Bogusławski 1802] w scenie 2 aktu I Aspazja zdradza, używając przy tej okazji charakterystycznego dawnego określenia funkcji wojskowej, że Atar „z prostego żołnierza podniósł się aż na stopień hetmana” [Witkowski 1979: 110]. Umieszczenie hetmana w królestwie Ormus wskazuje, że tłumacząc libretto, Bogusławski nie unikał aktualizacji.

Hetman Atar posiadał miłość zarówno armii, jak i ukochanej Aspazji. Królem Axurem natomiast o władzę zdobycia przychylności Aspazji, lecz jego ostatecznym celem nie są względy kobiety. Ich pozyskanie jest tylko sposobem na to, aby doprowadzić do zdeprecjonowania wodza w oczach wojska. Zostanie on dotkliwie poniżony, gdy okaże się, że nie zdoła obronić nawet ukochanej. Na dodatek powinien utracić jej uczucie. Z tego powodu, wykonując wyraźny rozkaz Axura, Altamor, syn najwyższego Kapłana, podstępnie porywa Aspazję, tak aby Atar nie zdołał przyjąć jej skutecznie z pomocą. Zdając z tego relację, mówi królowi: „Porwałem, a to z łona jej kochanka, jak ty żądałeś” [Bogusławski 1822a: 210]. Atar, stając walecznie w jej obronie, mógłby nawet zginąć, ale wtedy i tak ocalałby jego mit jako odważnego żołnierza bez skazy, który poświęcił życie w obronie kogoś słabszego. Właśnie ten obraz wodza Axur chce w oczach wojska zniszczyć.

Porwanie kobiety okazuje się tylko wstępnym etapem realizacji planu politycznego. W scenie 1 aktu III Axur rozwiewa żywione przez arcykapłana Arteneusza wątpliwości co do szans jego powodzenia: „Nie lękaj się Kapłanie. Wszystko przewidywała ta głowa polityczna” [Bogusławski 1822a: 224]. Król postępuje tak, jakby nie istniały żadne zasady etyczne. Jest mu obojętne, kto poległ w pojedynku Atara z Altamore, mimo że to on wierne mu Altamora do tej walki skłonił. Wprawdzie w scenie 2

3 Jej tekst jest bardziej zbliżony do dzieła wystawionego na deskach teatralnych w omawianym czasie niż ten znany ze zmienionej wersji opublikowanej w *Dzielałach dramatycznych* [Bogusławski 1822a].

aktu IV zwróci się do Ursona z poleceniem „Opowiedz mi, jak to było?” [Bogusławski 1822a: 241], ale po kilku słowach opowieści o dzielnej postawie poległego: „Jak kiedy lew rozżarty, / Rzuca się na lamparty...” [Bogusławski 1822a: 241] – przerywa „mu z niecierpliwością: „Już dosyć... resztę rozumiem” [Bogusławski 1822a: 241].

Władca przerywa opowieść prostodusznego i naiwnego sługi, bo ten nie zrozumiał królewskiego pytania. Axura nie interesuje opowieść o śmierci Altamora, chociaż doprowadził do niej jego rozkaz. Król ma nadzieję, że w pojedynku Atar naraził na szwank swoją rycerską sławę – i tylko tego jest ciekaw. Gdyby Atar zginął, okazałby się marnym żołnierzem; gdyby natomiast zwyciężył w pojedynku z królewskim wysłannikiem Altamorem, a podczas walki postąpił w jakikolwiek sposób niegodnie i tak naruszył swój honor, to również byłoby spełnieniem pragnień tyrana. Wszystkie jego knowania mają doprowadzić do osiągnięcia tylko tego celu, a więc ukazania Atara jako nieskutecznego żołnierza i utraty przez niego – jako kochanka – miłości najbliższej mu osoby na rzecz władcy. Skutkiem ma być osłabienie i zerwanie emocjonalnej więzi łączącej żołnierzy z Atarem. W scenicznej narracji *Axura króla Ormus* starania o względy kobiety są w gruncie rzeczy zabiegami o uznanie w oczach poddanych, czyli o umocnienie politycznej władzy. W tym celu tyran Axur knuje intrygi i ucieka się do zbrodni.

W przebiegu wojny w 1792 roku publicznie ujawnił się konflikt postaw króla Stanisława Augusta i księcia Józefa Poniatowskiego. Po przystąpieniu króla do targowicy książę Józef wraz z dużą grupą oficerów demonstracyjnie podał się do dymisji. Tak o tych wydarzeniach pisał Szymon Askenazy:

Postąpił, wedle słów własnych „w sposób, jaki przystoi temu, który wprzód się uczył być posłusznym, nim zaczął rozkazywać”. Ale w posłuszeństwie zatrzymał się ściśle u granicy nakazywanej przez obowiązek i honor. Podał się do dymisji wraz z całą generalicją. / Stanisław August [...] strasznie był dotknięty tą decyzją, która obnażała jego fatalne odosobnienie. [...] synowca próbował na wszelki sposób odwieść od niepraktycznej [...] dymisji, uśpić jego sumienie

łzawą prośbą, gorzkim wyrzutem, a nawet osobistą pokusą. Ale tym razem wszystko nie zdało się na nic. 30 lipca w obozie pod Sieciechowem podpisał ks. Józef podanie o dymisję: „Żołnierz nie ma, tylko jedno słowo, a poczciwy człowiek jedną przysięgę; i jedno i drugie nas wiązało do tej sprawy, której broniliśmy krwią i życiem naszym. Z tego powodu upraszam WKM o [...] akordowanie dymisji wszystkim tym oficerom, którzy równego z nami są przekonania”. Z tym podaniem posłał do Warszawy Kościuszkę. Król odebrał je „jakby nowe pchnięcie sztyltem”. [Askenazy 1974: 77]

### O konflikcie króla i wodza wiedziała opinia publiczna:

O północy 6 sierpnia, w kilka godzin po otrzymaniu dymisji, książę wyruszył z Kozienic do Warszawy. W ostatnim rozkazie apelował do żołnierzy: „rozdzielajmy ciała nasze, ale niech dusze nasze na zawsze spojone zostaną”. Książę Józef „W Warszawie pozostał trzy tygodnie [...], wydawał rekomendacje byłym podwładnym i demonstrował nieprzejednaną pogardę dla targowicy [...] 10 sierpnia [1792 roku – P.M.] podczas przedstawienia w teatrze warszawska publiczność urządziła mu owację. [Skowronek 1986: 63]

Odbiorcom *Axura króla Ormus* zdarzenie to mogło już od dnia premiery kojarzyć się z konfliktem Axura z Atarem, czyli z przeciwstawieniem dwuznacznego zachowania króla i prostolinijnego postępowania ukochanego przez wojsko wodza. W przetłumaczonej i wystawionej przez Bogusławskiego operze głównych scenicznych bohaterów, z woli twórcy libretta Lorenza Da Pontego, łączy podobieństwo imion. Analogicznie głównym uczestnikom ówczesnych wydarzeń historycznych w Polsce, królowi i jego bratankowi, los kazał nosić to samo nazwisko: Poniatowski.

W rozumieniu widzów mogło się okazywać, że również rzeczywistość (jak w *Uwagach nad operą Axura* napisał Bogusławski: „natura razem z Geniuszem Ognia ożywiający wszelkie stworzenia”) – czyli po prostu życie – związała ze sobą z woli Stwórcy „dwa duchy, z których jednego na Króla, drugiego na Żołnierza” [Bogusławski 1822b: 281] przeznaczyło. Widzowie teatralni z tekstu *Axura króla Ormus* mogli się dowiedzieć o zrządzeniu losu ujawniającym,

„że nie naturze, ale własnym czynom winni będą na tym świecie szczęście i sławę, albo upadek i hańbę” [Bogusławski 1822a: 281]<sup>4</sup>.

Najbardziej dramatyczny przebieg mają wydarzenia przedstawione w *Izkaharze królu Guaxary*. Sceniczne odwołania do zbrodni dokonanej przez moskalskich kozaków Aleksandra Suworowa w imieniu carycy Katarzyny mają swoją pierwszą kulminację już w scenie 2 sztuki. Podobnie jak w Warszawie 4 listopada 1794 roku o okropnościach i morderstwach dziejących się tuż za rogiem zebrani dowiadują się od przybywających uciekinierów. Zbrodnia, do tej pory skrzętnie ukrywana poza przestrzenią sceny teatralnej, zaczyna – szczególnie w pierwszej, lwowskiej wersji libretta – wdzierać się na scenę. Przemoc dosłownie siłą ingeruje w życie bohaterów sztuki. Zapowiedzią tego są słowa Xairy:

Obejrawszy się raz jeszcze na miasto, widziałam, jak straszliwy płomień ogarniał królewskie gmachy; rozjuszeni zabójcy rozrzucają ognie po mieście i mordują, kogo napadną. Krew braci waszych! Waszych żon i dzieci... [Bogusławski 1823: 24]

To zdanie było bardzo ważne we lwowskiej inscenizacji. Postać opowiadającej o mających przed chwilą miejsce okropnościach zbrodni dokonanych przez najeźdźców staje się centrum przestrzeni scenicznej – otaczają ją w przerażeniu wszyscy zebrani. W zamierzeniu Bogusławskiego ruch sceniczny poprzez swoją plastyczność – zacieśniający się krąg pełnych niepokoju Indian – stanowił wizualną amplifikację wypowiedzianych słów. Dobiegające z daleka odgłosy rzezi, przerywane wystrzałami i wybuchami, zdają się coraz bardziej przybliżać. Nagle, gdy rozlegają się słowa lamentu: „Krew braci waszych! Waszych żon i dzieci...” [Bogusławski 1823: 24], na wzgórzach z prawej strony sceny wyłaniają się postacie Hiszpanów, którzy bez ostrzeżenia zaczynają strzelać do zebranych. Zbrodnia, znana do tej pory jedynie z opowieści, staje się doświadczeniem nie tylko bohaterów opery, ale również widzów. W jednym momencie „większa połowa ludu [Inkasów, nazywanych

4 Przekładowi i scenicznej realizacji *Axura króla Ormus* poświęciłem moją pracę magisterską [Maksymowicz 2013].



też w librecie Amerykanami – P.M.] pada na ziemię...” [Bogusławski 1823: 24]. Rozlega się krzyk przerażenia: bez trudu można sobie dzisiaj wyobrazić, że ten przeraźliwy dysonans niekontrolowanego, pełnego strachu wrzasku pełnił w melodramie Wojciecha Bogusławskiego i Józefa Elsnera równie istotną funkcję muzycznej narracji jak zapisana partytura muzyczna. Na marginesie warto zauważyć, że również współcześni widzowie i kompozytorzy – po doświadczeniach XX wieku – mają świadomość, iż o zbrodni ludobójstwa nie da się opowiedzieć uporządkowaną harmonią systemu tonalnego.

Ale co jest głównym problemem, o czym jest sztuka Bogusławskiego? Czy o niczym niezawinionej nagłej napaści, przysparzającej niewyobrażalnego ogromu cierpień? Czy o zderzeniu dwóch różnych systemów moralnych: „oświeconych” kolonialistów z niewinnymi – będącymi egzemplifikacją oświeceniowego mitu – „dobrymi dzikusami”? O upadku, końcu sielankowej egzystencji państwa niemogącego poradzić sobie z przewagą militarnej potęgi? Te wszystkie wątki są oczywiście obecne, jednak w trakcie lektury okazuje się, że żaden z nich nie jest głównym źródłem dramatyzmu w analizowanej sztuce. Prawdziwym jądrem, głęboko ukrytym centrum rozdarcia egzystencji postaci sztuki wystawionej na deskach lwowskiego amfiteatru letniego w ogrodzie Jabłonowskich w roku 1797 (w czasie premierowego nocnego spektaklu, podczas którego problemy techniczne ze scenografią sprawiły, że w akcie III prawdziwy wschód słońca stał się scenografią) jest zdrada postaci dramatu, zdrada wielopłaszczyznowa, objawiająca się nie tylko w oczywistych dla widza, zdecydowanych i niemalże jawnych poczynaniach Arcybramina i jego współników. Równie ważne są przemiany postaw etycznych pozostałych mieszkańców królestwa Guaxary.

Najważniejszą postacią jest tytułowy Izkahar, król upadającego państwa. To jego dotyczą sceniczne wydarzenia, które można odczytać jako aluzję do sytuacji egzystencjalnej ostatniego króla Rzeczypospolitej. W *Izkaharze królu Guaxary* rozliczenie ze Stanisławem Augustem przybiera jeszcze bardziej bezpośrednią formę niż w *Axurze...* W sytuacji zagrożenia życia władcy w jego obronie pierwszy staje naczelny wódz Jarko – wspominany już Got [1971: 181] udowodnił, że ta postać została

przedstawiona w sposób umożliwiający odczytanie jej jako scenicznego, „inkaskiego” Tadeusza Kościuszkę – a zaraz po nim stają wszyscy zebrani Inkasi-Amerykanie. Najwyższy Naczelnik Siły Zbrojnej Narodowej również wielokrotnie udowodnił swoją lojalność wobec Stanisława Augusta – skompromitowanego przecież już wówczas swoim akcesem do targowicy – a także do samego końca dbał o jego dobre imię, m.in. cenzurując przedostające się do powstańczej prasy informacje o jurgielcie, jaki regularnie pobierał z Petersburga. W ostatniej fazie walki o istnienie Rzeczypospolitej Naczelnik miał niebagatelny wpływ na uratowanie króla przed gniewem żądnego krwi i stryczka pospólstwa. Stało się to nawet źródłem nieporozumień wśród władz insurekcyjnych – jak wspominał Julian Ursyn Niemcewicz: „Kołątaj i Zajączek, zajęli na króla [...] wyrzucali naczelnikowi, że [...] staje się podstępnej łagodności dworu narzędziem” [Niemcewicz 1957: 98].

Osobnej analizy wymagają same „militarne” podstawy zagrożenia wolności przedstawionych postaci dramatu. Najeźdźcy są w gruncie rzeczy niepewnymi swojej siły tchórzami. Ich zwycięstwo zależy jedynie od postawy zdrajców; całą swoją potęgę opierają głównie na skuteczności, z jaką bramini przekonują lud inkaski do poddania się obcej władzy. Hiszpanie przezornie przygotowują plan ucieczki, asekurując się przed niepowodzeniem. Zabezpieczeniem tych zamiarów czynią zakładników, uprzednio porwanych na swój okręt. Napadający Hiszpanie, tylko pozornie posiadający ogromną przewagę, zdają sobie sprawę z konieczności prowadzenia gry złudzeń. Ich dowódca Don Alwados w chwili samotności zauważa: „Lud ten jest, jak widzę, nieustraszony i mężny – gdyby postrzegł słabość sił naszych, moglibyśmy drogo przypłacić nierozmyślnego wylądowania na te brzegi” [Bogusławski 1823: 35]. Jednak już po chwili, w następnej scenie w sukurs idzie mu zdrajca narodu inkaskiego – Arcybramin, we lwowskiej wersji tekstu nazywany Arcykapłanem, co sugerowało możliwość odczytania tej postaci jako przejawu krytyki postaw duchowieństwa Rzeczypospolitej wobec zagrożenia utraty niepodległości. To on staje się – z racji pełnionej funkcji i powszechnego szacunku, jakim jego pozycja jest otaczana – tym „Najętym Bogiem, który ma przemówić” [Bogusławski 1823: 1] w imieniu nowej władzy. Dla niego nie ma zna-

czenia utrata wolności, nie ogląda się również na dokonujące się właśnie zbrodnie. W jego mniemaniu „zgubą” nie jest utrata życia królewskiego syna – za „zgubę” poczytuje jedynie utratę bogactwa. Mówi: „[...] zabierzmy, co jest najkosztowniejszego, i zanieśmy sami do pałacu. Ta przychylność nasza zniewoli go zapewne, nasyci chciwość jego, a nasze majątki ocali” [Bogusławski 1823: 37]. W tym sposobie myślenia nie jest osamotniony, od razu podnoszą się głosy: „Rozumna rada!” [Bogusławski 1823: 37].

Chwilę później możemy przekonać się, jak Bogusławski odbierał sposób myślenia ówczesnych spod znaku Adama Ponińskiego i innych entuzjastów targowicy. W słowach Arcybramina słyszymy: „Dajmy cudze, aby ochronić nasze” [Bogusławski 1823: 37]. Jedyny głos uczciwości, „ostatni sprawiedliwy” wśród duchowieństwa, Nurakin – odważnie proponujący: „czyż nie lepiej poświęcić zbiory nasze, nieużytecznie pleśniejące w pieczarach, niżeli wydawać skarby, których Ojczyzna potrzebować może?” [Bogusławski 1823: 37–38] – zostaje natychmiast zakrzyczany: „Bluźnierco! Cóż to za piekielny duch odzywa się przez ciebie?”, a chwilę później: „Milcz zbrodniarzu! I jeżeli nie chcesz być wyrzuconym z grona sług Bramy, czyni, co ci rozkazuje jego namiestnik” [Bogusławski 1823: 39]. Scena w świątyni może być dalekim echem sejmu rozbiorowego z roku 1773. Uczciwy Nurakin, jedyny, który przeciwstawił się zdradzie narodu inkaskiego, zostaje wysmiany i przy powszechnym aplauzie obradującego grona – skazany na śmierć. Życie Tadeusza Rejtana, którego legenda w okresie wystawienia sztuki zaczynała właśnie przedostawać się do powszechnej świadomości, w czasie pierwszych czterech dni sejmu z roku 1773 również było realnie zagrożone.

Jakie były metody działania postaci operowych Bogusławskiego? Często przyjmowały charakter zakulisowy – zwykle w przypadku postaci negatywnych. Porwanie dziecka i żony biednego Izkahara oczywiście musi się odbyć pod osłoną nocy. Bandyci doskonale wiedzą, że łamiąc wcześniej daną przysięgę, wzbudzą bunt świadomych tego Amerykanów. W czasie zaplanowanego porwania organizują uroczystą paradę wojskową, zdając sobie sprawę, że: „Blask broni, odgłos bębnow i przyjemność naszej muzyki ściągnie nieomylnie całą ciekawość Amerykanów [...]”

i „Wszyscy przypatrywać się będą wspaniałemu temu widokowi, a bojaźliwych huk dział w różne strony rozproszy” [Bogusławski 1823: 64].

Burza, ciemność i sceniczna noc początku aktu III, po wybrzmiałych słowach hymnu Nurakina okazują się ilustracją sceniczną egzystencjalnego położenia bohaterów. W tej atmosferze, zapowiadającej swoją estetyką mający dopiero nadejść romantyzm, słowa Nurakina można odczytać jako rodzaj oświeceniowej modlitwy o „oświecenie ludzkiej ciemnoty”, skierowanej jednak do Boga, do Stwórcy całego świata. Z perspektywy historii literatury można to interpretować jako wczesną zapowiedź myśli, która ma dopiero nastąpić. „Szkiełko i oko” w obliczu niedającej się wyjaśnić „niezawinionej winy” przestaje już wystarczać. Odległe lizbońskie trzęsienie ziemi po pół wieku zdaje się dosięgać warszawskiej Pragi i Królestwa Guaxary. Zaraz po ostatnich dźwiękach łagodnego śpiewu w tonacji B-dur<sup>5</sup> pojawia się Jarko, ledwo dostrzegalny w mroku. Jeszcze zanim widzowie mogą ujrzeć jego postać, z trudem poruszającą się w ciemnościach, między skałami nad przepaścią czarnego morza, słyszą jego słowa: „Co za straszliwa ciemnota! Ani kroku bezpiecznie zrobić nie można” [Bogusławski 1823: 76]. Kontekst dopiero co wybrzmiałej muzyki wskazuje, że ten trud życia, ta niemożność bezpiecznego poczynienia kroku w głównej mierze spowodowane są sytuacją egzystencjalną postaci, wynikającą z koszmaru „oparów gnijących zwłok”, zarażających powietrze zbrodnią ludzkiej ciemnoty. Początek aktu III pierwszej nowej opery Bogusławskiego, powstałej po ostatecznym upadku Rzeczypospolitej staje się zapowiedzią kryzysu rozumowych założeń etyki oświeceniowej; jest scenicznym zwróceniem się do norm, których – trzeba jednak pamiętać: nadal „rozumowe” – centrum musi znajdować się w nienaruszalnej wieczności, niedostępnej ludzkiemu umysłowi. Kryzys kultury europejskiej, przejawiający się w postępującym

5 Jedyną obecnie znaną pozostałością partytury Józefa Elsnera jest odnaleziony w 2020 roku odpis wyciągu klawesynowego hymnu Nurakina, melodii uważanej przez lata za zaginioną [Jagosz 2020: 124].

kolonializmie, którego ofiarą właśnie stała się Rzeczpospolita – Królestwo Guaxary – widoczny jest również w słowach króla:

Lud Guaxary zwyciężonym przez was być może, ale nie potraficie wdrażać w serca jego przewrotnych zdań waszych. Wy oświeceni, my dzicy ludzie jesteśmy, ale my więcej od was umiemy. Wy niszczyacie pokolenia ludzkie, my kochamy bliźniego: wy zwyciężać, my bez podłości umierać umiemy. [Bogusławski 1823: 27–28]

Warto również zwrócić uwagę na zawartą w tych słowach nutę nadziei – można być zwyciężonym, lecz oprawcy nie mają mocy „wdrażać w serca jego” swoich „przewrotnych zdań”.

## Bibliografia

### Źródła<sup>6</sup>

- Bogusławski Wojciech (1779), *Dla miłości zmyślane szaleństwo. Opera we dwóch aktach z włoskiego tłumaczona [sic!]*, nakładem i drukiem Michała Grölla, Warszawa, [dostęp: 6 czerwca 2022], <https://tinyurl.com/2p9d577t>, [Półna].
- Bogusławski Wojciech (1802), *Axur król Ormus. Opera tragiczno-komiczna w siciu aktach z muzyką sławnego Sallieri [sic!]*, rękopis w zbiorach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, sygn. T-550.
- Bogusławski Wojciech (1822a), *Axur król Ormus*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 9, drukiem N. Glücksberga, Warszawa, s. 197–279.
- Bogusławski Wojciech (1822b), *Uwagi nad operą Axura*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 9, drukiem N. Glücksberga, Warszawa, s. 280–285.
- Bogusławski Wojciech (1823), *Izkahar. Melodrama w trzech aktach*, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, drukiem N. Glücksberga, Warszawa, s. 17–103, [dostęp: 24 maja 2022], <https://tinyurl.com/4afewe2k>, [Półna].
- Niemcewicz Julian Ursyn (1957), *Pamiętniki czasów moich*, t. 2, tekst opracował i wstępem poprzedził Jan Dihm, PIW, Warszawa.

6 W cytatach z tekstów źródłowych zmodernizowano w podstawowym zakresie ortografię i interpunkcję.

*Literatura*

- Askenazy Szymon (1974), *Księżę Józef Poniatowski. 1763–1813*, wstęp Andrzej Zahorski, posł. Stanisław Herbst, PIW, Warszawa.
- Got Jerzy (1971), *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jagosz Michał (2020), *Odpis hymnu Nurakina „O ty! Co równie znędzniałym” z melodramatu „Iskahar, król Guaxary” Józefa Elsnera odnaleziony w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*, „Muzyka”, t. 65, nr 1, s. 119–125, <https://doi.org/10.36744/m.299>.
- Klimowicz Mieczysław (1999), *Oświecenie*, PWN, Warszawa.
- Maksymowicz Piotr (2013), „*Axur król Ormus*” w przekładzie i w scenicznej realizacji Wojciecha Bogusławskiego, [praca magisterska], Uniwersytet Gdański, Gdańsk.
- Maksymowicz Piotr (2020), *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*, [praca doktorska], Uniwersytet Gdański, Gdańsk.
- Skowronek Jerzy (1986), *Księżę Józef Poniatowski*, Ossolineum, Wrocław.
- Witkowski Michał (1979), *Pierwszy „Axur” Bogusławskiego*, „Pamiętnik Teatralny”, t. 28, nr 2 (110), s. 201–116.

Piotr Maksymowicz

**“Wy oświeceni, my dzicy ludzie jesteśmy, ale my więcej od was umiemy” (“You are Enlightened, we are Primitive, yet we Have More Skills”). The Characters in Wojciech Bogusławski’s Operas Facing Loss of Freedom**

This article constitutes an attempt at recreating the possible allusive readings, political references and hidden meanings in three operas by Wojciech Bogusławski: *Dla miłości zmyślone szaleństwo* (*Madness made for love*), *Axur król Ormus* (*Axur, the king of Ormus*), *Izkahar król Guaxary* (*Izkahar, the king of Guaxara*). Key for this search are the attitudes of the characters in the analysed operas towards the loss of freedom – one may argue that their ways to cope with the violence and the ruthless autocratic tyranny could be perceived as contemporary. This is why the story, which is in its outer layers one of an unhappy love, became for the eighteenth-century viewers a story of the most important contemporary politics.

**Keywords:** Wojciech Bogusławski; *Izkahar król Guaxary*; *Axur król Ormus*; *Dla miłości zmyślone szaleństwo*; theatre; opera; partitions of

Poland; colonialism; the massacre of Praga; Enlightenment; pre-romanticism.

**Piotr Maksymowicz** – doktor, literaturoznawca, teatrolog i muzykolog, klawesynista. W obrębie jego zainteresowań badawczych mieszczą się barokowa i oświeceniowa poezja i muzyka oraz przede wszystkim rodzące się w tych epokach, łączące muzykę i słowo formy sceniczne, z których wyłoniła się opera. Publikował teksty poświęcone tematowi toposów melodycznych, literackich inspiracji w muzyce, wątków muzycznych w poezji, teatralizacji wykonania muzycznego oraz muzyczności spektaklu teatralnego; w periodykach literackich – prace krytyczne. Finalista konkursów klawesynowych Prix Annelie de Man oraz III Akademickiego Konkursu Klawesynowego. Laureat Konkursu Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym na najlepszą rozprawę doktorską.