



miastkę wolności, jaką było Królestwo Polskie. Wielokrotnie dawał wyraz swojej wdzięczności dla monarchy za zajęcie się losem ojczyzny. W *Napomknieniach względem dobra publicznego* pisał:

Po tylu klęskach, nieszczęściach, cierpieniach, po długim dręczącym oczekiwaniu, powierzył Bóg Aleksandrowi I ostateczne losów Polski rozstrzygnięcie. Wdzięczni za nieprzełamaną stałość, z którą Monarcha ten przy istności naszej obstawa, troskliwość o dobro tej lubej ziemi, weźmy za ścisłą powinność naszą, dokładać wszelkiego starania, by zagoić krwią jeszcze sączące się rany, poprawić wady, sprostować tysiączne zdrożności; a to, by gdy czas przyjdzie, że odbierzemy od dobrego Monarchy rząd godny szlachetnej duszy jego, rząd razem wolny i silny, przynieśli mu udoskonalone wszystkie rozgałęzienia administracji, w sposób, który by dowiódł światu, żeśmy nie zasłużyli na nieszczęście, które nas przygniotło, żeśmy raczej godni tej istności, za którą przez lat tyle krew polska lała się.<sup>3</sup>

Recenzje i wspomnienia pamiętnikarskie dotyczące wystawień *Jadwigi* można potraktować jako zapis stanu świadomości społecznej, bowiem teksty te niejednokrotnie zawierały ocenę treści ideologicznych wpisanych w dramat. Z całą pewnością również utwór Niemcewicza można uznać za „[...] znakowo utrwaloną ekspresję mentalności społecznej, tj. owych nieskonceptualizowanych odczuć, nastawień i preferencji, z których ideologia po części wyrasta i które stanowią jej otoczkę w świadomości społecznej”.<sup>4</sup>

Wprowadzenie treści ideologicznych w utworach dramatycznych zazwyczaj dokonuje się poprzez specyficzne kreowanie rzeczywistości przedstawionej utworów. Postacie, sytuacje, zdarzenia fikcjonalne „[...] pretendują do tego, by być odczytywane jako interpretacyjne modele pewnych dziedzin świata pozaliterackiego. Różne sposoby ich budowy mieszczą się na osi wiodącej od bieguna analo-

<sup>3</sup> J. U. Niemcewicz, *Napomknienia względem dobra publicznego*, Warszawa 1814, s. 3.

<sup>4</sup> H. Markiewicz, *Dzieło literackie a ideologia*, [w:] id., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 203. Oceny formułowane w listach i pamiętnikach stanowią zarazem dowód aktywności odbiorców, poczuwających się do komunikowania swoich opinii. Zdaniem Janusza Maciejewskiego cechą konstytutywną publiczności literackiej jest właśnie fakt „odbioru pokwitowanego oceną, przekazaną w formie opinii; [...] fakt stałego kursowania i wymiany wartości estetycznych oraz opinii o nich, równoczesnego tworzenia i konsumpcji kulturowej.” (*Publiczność literacka a instytucje i mechanizmy życia kulturowego*, [w:] *Publiczność literacka*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1982, s. 124) Publiczność literacka może w ten sposób nie tylko kształtować, ale i przełamywać konwencje twórcze oraz styl odbioru.

Dramaty historyczne Niemcewicza poruszały publiczność literacką przede wszystkim jako przedstawienia teatralne, toteż przedmiotem uwagi w niniejszych rozważaniach staną się recenzje teatralne, dopełniane przez wspomnienia pamiętnikarskie oraz listy. (Por. opinię Teresy Kostkiewiczowej (*Główne tendencje krytyki lat 1800–1822*, [w:] E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, Wrocław 1990, s. 309): „Trzeba zauważyć, że podobnie jak w wieku XVIII teatr był zjawiskiem kulturowoliterackim, na które reagowano w sposób bardziej powszechny i żywy niż na wydarzenia literackie. Wiele utworów dramatycznych stawało się przedmiotem ocen lub nawet gwałtownych polemik przede wszystkim z okazji ich prezentacji teatralnych [...].”)

gii do bieguna symboliki [...]”<sup>5</sup> W przedrozbiorowych dramatach Niemcewicza (*Powrót pusta*, *Kazimierz Wielki*) deklaracje ideologiczne autora wpisywane były w wypowiedzi pozytywnych bohaterów sztuk, natomiast po upadku niepodległości treści te wprowadzano zazwyczaj pośrednio. Proste aluzje do aktualnych wydarzeń zostały zastąpione przez kreowanie fikcyjnych układów znaczeniowych, kierujących „czytelników w stronę pewnych sensów ogólnych, mających odniesienia do świata pozaliterackiego.”<sup>6</sup>

*Jadwiga, królowa polska* Niemcewicza przypominała okoliczności zawarcia unii polsko-litewskiej. Temat dramy wyraźnie nawiązywał do zapowiadanego przez Aleksandra połączenia Litwy i konstytucyjnego Królestwa Polskiego.<sup>7</sup> Pierwsza recenzja utworu stanowi dowód, że aluzyjny charakter opery Niemcewicza był przez publiczność doskonale rozumiany. W „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (27 XII 1814) czytamy:

Piękne myśli liczne w tem dziele, wszystkie miejsca dające sposobność do zastosowania, przyjmowane były z tem najżywszem uniesieniem, które pochodzić tylko może z serc prawdziwą przejętą wdzięcznością; serc słodką ożywioną nadzieją; serc, którym uczucia wdzięczności równie są świętym prawem, jak uczucia honoru. Na końcu widowiska dał się słyszeć powszechny odgłos: „Niech żyje wspaniałomyślny ALEXANDER!”<sup>8</sup>

Wśród zalet *Jadwigi* recenzent na pierwszym miejscu wymienił podjęcie tematu zaczerpniętego z dziejów ojczystych. Wartość dzieła tkwiła zarówno w popularyzowaniu wiedzy o przeszłości Polski, jak i w umacnianiu dumy narodowej i przywracaniu poczucia godności. Idea afirmacji dawnej potęgi państwa i narodu wiązała się niewątpliwie z moralizatorsko-utylitarną orientacją utworu. Wspomnienie wolnej Polski miało służyć zintegrowaniu narodu wokół wartości, które mogłyby stać się zaczątkiem odrodzenia.

Twórczość Niemcewicza sytuuje się w nurcie historyzmu sybillińskiego, ukształtowanego pod wpływem oddziaływania dworów Czartoryskich.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 205.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 205.

<sup>7</sup> Warto w tym miejscu przypomnieć sugestie L. Dębickiego, jakiego typu widowisko byłoby najodpowiedniejsze dla Aleksandra I. Pod koniec 1805 roku, gdy cesarz gościł w Puławach, nie wystawiono na jego cześć przedstawienia teatralnego, co odbiegało od zwyczajów przyjętych w rodzinie Czartoryskich. Względy dyplomatyczne nie pozwalały na wykonanie *Matki Spartanki* Książnina, zaś komedie Zabłockiego, Niemcewicza i Czartoryskiego nie były dość poważne. Rozumiano, że świat polski trzeba mu pokazać „[...] w pryzmacie poezji, wspomnień historycznych i tego głębokiego smutku po utracie bytu.” L. Dębicki, *Puławy (1762–1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, Lwów 1887, t. II, s. 60.

<sup>8</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 27 grudnia 1814 roku.

<sup>9</sup> Por.: A. Aleksandrowicz, *Sybillińskie odcienie historyzmu porozbiorowego (rekoniesans pierwszy)*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 4, s. 105–114.

Wyróżniał się on od historyzmu propagowanego przez Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk odrzuceniem krytycznego stosunku do przeszłości, restytucją modelu tradycji heroicznej, traktowaniem tematu przeszłościowego jako legitymacji patriotyzmu, interpretacją przyszłości w kategoriach wizyjnych i providencjalistycznych, wreszcie emocjonalizacją przedstawień i ocen.<sup>10</sup>

Dramaty historyczne podejmowały zazwyczaj problem wyboru pomiędzy racją państwa a dążeniami osobistymi. Teza o nadrzędnym charakterze interesu państwa podbudowana była przez silne wyeksponowanie zależności między sprawami publicznymi a wiernością Bogu. *Jadwiga* utwierdzała odbiorców w przekonaniu o konieczności kultywowania tradycji zgody narodowej, poszukiwania kompromisowych rozwiązań służących dobru ojczyzny. Przypominała, że gwarancją niezależności i potęgi państwa nieodmiennie stanowią praworządność i bezinteresowne działania dla dobra ogółu.<sup>11</sup>

Obok narodowego charakteru *Jadwigi* na pochwałę, zdaniem recenzenta, zasługiwała widowiskowość przedstawienia, „okazałość” połączoną „z zgłębnym wystawieniem stosownych i dekoracji i ubiorów”. Niemcewicz umieścił zdarzenia dramatyczne w miejscach o dużej wartości emocjonalnej dla Polaków, na Rynku krakowskim i na Wawelu. Scenografia współtworzyła nastrój widowiska, bowiem jej autor — powodowany pragnieniem naznaczenia przestrzeni wyraźnym piętnem polskości — odrzucił konwencjonalne dekoracje przedstawiające miejsca neutralne znaczeniowo. Antonio Scotti zaprezentował trzy nowe malowidła: Rynek krakowski, salę radną oraz komnatę królowej. Dyrekcja nie szczędziła także kosztów na uszycie wyróżniających się przepychem ubiorów.

Zachwył publiczności, jak czytamy w „Gazecie Korespondenta”, budził piękny i gładki wiersz Niemcewicza oraz muzyka Kurpińskiego. Recenzent trafnie przewidział, iż „[...] opera ta, już w dniu 26-tym b. mca powtórzona, będzie na-

<sup>10</sup> A. Aleksandrowicz, *Z problematyki Puław Sybillińskich. (Nieznane dzieło Łukasza Gołębiewskiego)*, [w:] *W kręgu zainteresowań naukowych Profesora Tadeusza Mencla*, pod red. A. Koprukowniaka, Lublin 1999, s. 181. Warto podkreślić zainteresowanie środowiska puławskiego postacią Jadwigi, widzianą jako wzór niezłomnej niewiasty (*mulier fortis*). W zbiorach sybillińskich znajdował się złoty łańcuch podarowany przez Jadwigę rektorowi Akademii Krakowskiej (s. 196), zaś wśród niepublikowanych utworów Adama Jerzego Czartoryskiego Alina Aleksandrowicz natrafiła na kilka redakcji artykułu o królowej. „O przeznaczeniu tekstu informuje wzmianka umieszczona w nagłówku: »Jadwiga. Artykuł do katalogu Sybilli pisany w roku 1818«” (*Sybillińskie odcienie historyzmu porozbiorowego*, s. 108).

<sup>11</sup> Por. Uwagi Dobrochny Ratajczakowej, która charakter tragedii klasycystycznej lat 1814–1820 (kiedy „anioł pokoju” Aleksander zastąpił „boga wojny” Napoleona) określiła następująco: „Tragedia klasycystyczna, którą czekał teraz krótki okres scenicznej prosperity, okazała się idealną formułą dla ujęcia w kategoriach artystycznych nie tylko nadziei i złudzeń, także aktualnej koncepcji patriotyzmu, krzątania wokół odbudowy rodzimego ładu społeczno-moralnego, restytucji cnót dawnych i minionej wielkości.” (*Wstęp*, [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, Wrocław 1988, s. LX.).

leżeć do rzędu dzieł, które prawdziwą dla sceny narodowej przynoszą zaletę.”<sup>12</sup> Sam Niemcewicz nadzwyczaj skromnie ocenił owacyjne przyjęcie *Jadwigi*. We wspomnieniach poświęcił premierze zaledwie jedno zdanie: „Dnia 22 grudnia daną była pierwsza wielka opera polska pod tytułem *Jadwiga*, wiele mi poobcinano od niej, podobała się i to tem dziwniej, że parter nie gustuje, jak w samych płaskich błazeństwach.”<sup>13</sup>

Niezwykle ciekawą relację o przedstawieniu z 4 IV 1815 roku odnajdujemy w liście Maksymiliana Fredry do brata Aleksandra. Autor opisał w nim nastroje warszawiaków po przywiezieniu przez generała Jana Krukowieckiego z Wiednia informacji o utworzeniu Królestwa Polskiego i przyjęciu przez Aleksandra I tytułu króla polskiego (oficjalna wiadomość dotarła do miasta dopiero na początku maja): „Wszyscy rozbiegnięci po ulicach ściskali się, witali, wieszowali sobie wspólnie.”<sup>14</sup> Wieczorem wystawiono *Jadwigę*. Maksymilian Fredro napisał o tym wydarzeniu wierszem:

Za każdym słowem: Ojczyzny lub cnoty,  
Króla, Królowy, Polaków lub sławy,  
Coraz radośniej wzrastając łaskoty  
Głosiło wkoło wesołość Warszawy.<sup>15</sup>

Apoteoza przeszłości, także w celu konsolacyjnym, miała uświadomić Polakom ich heroiczną i obywatelską tradycję. Reakcja Fredry wyraźnie dowodzi, że Niemcewicz odpowiadał na społeczną potrzebę przypominania wielkich kart historii, czasów potęgi państwowej i obywatelskich rządów.

Odminną relację przedstawił Julian Falkowski (nie wymienił tytułu przedstawienia, ale okoliczności wskazują na tekst Niemcewicza). Powołał się na list A. Nakwaskiej, by uwiarygodnić informacje o zachowaniu warszawiaków po przyjeździe generała Krukowieckiego z Wiednia:

Na znak radości panowie oficerowie złożyli się na przedstawienie bezpłatne w teatrze, gdzie jednak nie bardzo publiczność się tłoczyła i nie wiele wiatów wykrzykiwała. Najwięcej zentuzjasmowany był książę Sułkowski, który krzyczał nieustannie: „Niech żyje Aleksander król Polski!” — Po przedstawieniu była iluminacja w mieście, ale dość mizerna.

Jedno przeźrocze wywołało powszechne zdumienie, bowiem z daleka widoczny był napis:

NIECH ŻYJE!!  
N.. A.. P.. O.. L.. E.. O.. N..

<sup>12</sup> „Gazeta Korespondenta...” z 27 XII 1814 roku.

<sup>13</sup> J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki 1809–1820*, t. II, s. 200–201.

<sup>14</sup> List z 5 IV 1815 [w:] A. Fredro, *Pisma*, t. XIV (*Korespondencja*), Warszawa 1976, s. 261.

<sup>15</sup> *Ibid.*

Jedynie z bliska można było odczytać małe litery pomiędzy wielkimi i przekonać się, że był to napis na cześć Aleksandra: Najjaśniejszy Aleksander Pierwszy Obrońca Ludów Europejskich. Ojciec Nasz.<sup>16</sup>

8 lipca 1815 roku kolejny recenzent chwalił „szczęśliwy wybór treści”<sup>17</sup>, zastrzegając, że „jego poetyczne rozwinięcie” jest „jak na operę dostateczne”. Do dzieła Niemcewicza, zdaniem Iksa, nie powinno się przykładać miary służącej do oceny tragedii, jako że *Jadwiga* jest utworem, który „nie może się obejść bez muzyki”. Spełnia wymagania stawiane operze, czyli „[...] wystawuje na widok osoby interesujące, bawi oko różnaitością dekoracji i ubiorów miejsce i czas przypominających. W operze więcej od poety żądać nie należy, resztę kompozytor zastąpić powinien.” Temu ostatniemu krytyk zarzucił niedostatek oryginalności, brak „różnaitości i cieniów w zastosowaniu muzyki”, „długie i przewlekłe rozciągnięcie temy”. Muzyka i towarzysząca jej akcja znacznie zyskałyby po wprowadzeniu koniecznych skrótów. Powyższe zastrzeżenia nie przeszkodziły jednak Iksowi wysoko ocenić dzieło: „Wystawienie sztuki w ogólności zaszczytem jest dyrekcji teatralnej.”

Dwa lata po premierze (21 maja 1816 roku) Iks analizujący przyczyny, dla których *Jadwiga* „zdaje się mieć dla publiczności zawsze jakiś szczególny powab”<sup>18</sup>, wymienił trzy pierwszorzędne powody popularności utworu Niemcewicza. Na pierwszym miejscu znalazł się temat zaczerpnięty „z dziejów ojczystych w epoce tak stanowczej dla Polski”. Idealizacja i heroizacja przeszłości w świecie przypominanym przez dramat odzwierciedlała bowiem pragnienia pokolenia, którego wspólnym doświadczeniem było przeżycie upadku państwa. Kolejne przyczyny popularności wiązały się z osobami twórców opery, przy czym Niemcewicza recenzent oceniał ze względu na zasługi dla „współziomków”, walorem Kurpińskiego zaś była polska narodowość.

Niezmiernie interesująca wydaje się poruszona w omawianej recenzji dyskutowana współcześnie kwestia koniecznej odpowiedniości słów i muzyki, wymóg oddania przez kompozytora „znaczenia i ducha” tekstu dramatycznego. Krytyk wyraził przekonanie, że w *Jadwidze* powinna przeważać muzyka o charakterze religijnym, co byłoby zgodne z prawdą historyczną: „W owym wieku umysły wszystkich stanów ludzi były zwrócone szczególnie ku religii; dzieje nam wystawiają Jadwigę jako wzór prawdziwej pobożności; [...]. Do rozwiązania [...] wężła tej sztuki wiele się religia przykłada.”

Zasługą Kurpińskiego, zdaniem cytowanego autora, było zrozumienie idei wpisanej w utwór, czego dowodzi utrzymanie wszystkich chórów i większości

<sup>16</sup> J. Falkowski, *Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*, Poznań 1887, t. V, s. 565–566.

<sup>17</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” 1815, nr 54.

<sup>18</sup> „Gazeta Warszawska” 1816, nr 41.

śpiewów w stylu muzyki kościelnej. Warto przypomnieć wywody Iksa dokumentujące harmonię pomiędzy muzyką i tekstem:

Uwertura zapowiada nam zaraz charakter poematu. Coś uroczystego i wielkiego czuć się w niej daje. Stosownie do prawideł sztuki rzucone już są nasiona tych myśli i wyobrażeń, które się w dalszym ciągu rozwinać mają. W recytatywie pierwszej arii *Jadwigi* muzyka jest w doskonałej zgodności ze słowami. Każde przejście od tonu do tonu maluje następstwo myśli i rozmaitych poruszeń serca Jadwigi. [...] Koniec drugiego aktu jest miejscem najcelniejszym i zawsze wielkie sprawuje wrażenie. Śpiewy, które się wznoszą spośród tego ludu padającego na kolana i błagającego swą królową, są w harmonii ze słowami i z uczuciami, które go ożywiają. Jak dalej muzyka dobrze naśladuje wahania się, pomieszanie, udręczenia tajemne królowej! Na koniec powinnośc przemaga, a ostatni głos tego ludu jest głosem radości i dziękczynienia.<sup>19</sup>

Recenzent wytknął jednakże kompozytorowi kilka potknięć („W tym rodzaju muzyki im śpiew jest prostszy, tym więcej się podoba.”) oraz jedno poważne uchybienie. Marsz poprzedzający walkę w obronie honoru królowej nie powinien być bowiem utrzymany w stylu lekkim, a przeciwnie — mieć charakter uroczysty i poważny. Uwagi krytyczne skierował także do aktorów, lekceważących „[...] prozodję języka, zwłaszcza w recytatywach; u nas zgłoska przedostatnia prawie zawsze jest długą.”

W styczniu 1817 roku (21 I) wyraźnie usatysfakcjonowany Iks napisał: „[...] radzi jesteście, gdy możemy oddać tę sprawiedliwość artystom naszym, iż przestrogi w rozbiorach czynione nie zawsze są straconymi”<sup>20</sup>. Słowa uznania kierowane były zwłaszcza do kreującej tytułową rolę Dmuszewskiej, „[...] która wyraźnie wymawiając i lepiej słyszana, umiała połączyć powagę królowej z tkliwością kochanki, umiała przyzwoitością miarkować w scenie pożegnania z kochankiem te oznaki żalu, który czułość wymawia, a stan dziewicy i królowej zamykać radzi w ścisłych granicach.”

Istotne wydaje się przypomnienie uwag dotyczących koniecznej — zdaniem Iksa — korekty gry aktorów. Wytknięte błędy świadczą o niedostatecznym zrozumieniu tekstu przez wykonawców, ale i o wysokich wymaganiach odbiorców, niezmiernie mocno emocjonalnie związanych z utworem. Najwięcej zastrzeżeń recenzenta budził Spytko, w którego kreacji zabrakło potrzebnej powagi, związanej nie tylko z sędziwym wiekiem, ale i zasługami: „Jest on wyrocznią narodu; zdanie jego, głos podniesiony w najtrudniejszej chwili zwyciężył urazę przeciw posłom i skłonił równie królową, jak naród do przyjęcia Jagiełły” — argumentował. „Rzeźwa starość” aktora nie skłania widza ku refleksji, jak ważką była deklaracja wejścia w szranki, by bronić Jadwigi. Publiczność powinna zdać sobie sprawę z faktu, że starzec, który nie zdołałby już podnieść oręża, decyduje się na pewną śmierć z ręki rycerza krzyżackiego.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego” 1817, nr 6.

Błędem, zdaniem recenzenta, było także podanie przez Jadwigę ręki Jagielle w scenie, gdy ten zbliża się do tronu.

To podanie oznaczałoby jej namysł ostateczny i przez to kończyłoby sztukę. Jest to chwila jej walki. Jadwiga chce przemoc na sobie, chce już podać rękę, ale wysiłona aż do omdlenia zwraca się do Wilhelma, wspiera się na nim. Słowa jej do niego: „Wspieraj mię, książę”, są najtkliwszą częścią tej sceny.

Powyższe uwagi wiązać można również z postulatami ukazywania na scenie prawdy uczuć, prawdopodobieństwa psychologicznego w zachowaniu postaci, gestów adekwatnych do przeżyć.

Ocena strony muzycznej przedstawienia stanowiła dla recenzenta dogodny pretekst do sformułowania sugestii, iż *Jadwiga* powinna być częściej grana:

Nigdy umysł nie obejmuje przy pierwszym słyszeniu całej przyjemności, którą muzyka w sobie zawiera. Mijają, że tak powiem, mimo uszu jeszcze nie znane i nie zatrzymane śpiewy. Trzeba je pojąć i, że nie powiem, umieć; im częściej są powtarzane, tym więcej się podobają i wtedy dopiero całą przyjemność sprawują, kiedy zadość czynią temu, czego się ucho spodziewa i co już słuchacz w myśli sam nuci. W odległych zatem przerwach powtarzana opera traci zupełnie te korzyść, zapomina jej słuchacz i zawsze jak nieznaną słyszy.<sup>21</sup>

W recenzji z 1 grudnia 1818 roku krytyk posłużył się ciekawym zabiegiem objaśniania cudzoziemcowi („rozsądnemu i oświeconemu”) przedstawienia i polskiego obyczaju. „Tajemna jakaś ponęta” wiodąca widzów do teatru za każdym razem, kiedy grana była *Jadwiga* tkwiła zdaniem autora zarówno w treści utworu, przywołanym kobiecym wzorze doskonałości, wdzięku wierszy, harmonii muzyki i słowa, jak i we wspomnieniach związanych z dniem premiery. Dla autora recenzji ogłoszenie Jagiełły królem Polski w sztuce Niemcewicza „[...] zawsze mile odnawiać będzie pamięć szczęśliwych uczuć, jakim się cała publiczność w pierwszych dniach czerwca 1815 roku przy graniu tej sztuki oddała”. *Jadwiga* stanowiła w jego odczuciu utwór sławiący wolność, przypomnienie „[...] dnia w pamięci naszej niestłumionego, w którym pierwsza wieść o przywróceniu drogiego nam imienia Polski do stolicy doszła”<sup>22</sup>. Jednakże nie „wspomnienie” jest ostatnim słowem omawianej recenzji, ale „nadzieja” — umacniana przez kolejne spektakle.

Recenzent „Gazety Codziennej Narodowej i Obcej” (5 XII 1818) skupił się natomiast na stronie muzycznej przedstawienia. Jego autorom wytknął kilka braków, przede wszystkim za małą liczbę śpiewów wspólnych, które mogłyby wzbogacić utwór.

A jeszcze większa szkoda, iż słuchacze pozbawieni zostali modlitwy, tego tak potrzebnego utworu. — Nie ma żadnej przyczyny, która by podobną samowolność usprawiedliwić mogła. [...]

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> „Gazeta Warszawska” 1818, nr 96.



Kto idzie na operę, chce słyszeć muzykę. Niech więc o tym raczą pamiętać ci, których to się tyczy.<sup>23</sup>

Powyższe recenzje znakomicie obrazują sposób interpretowania treści historycznych w operach narodowych, ale i komediach historycznych oraz nieklasycznych dramach, przez członków Towarzystwa Iksów. Wartości tych utworów recenzenci ujmowali według sentymentalnych kategorii „drogich pamiątek” i „miłych wspomnień”. W tragediach preferowali natomiast „abstrakcyjną moralistykę i ahistoryczne ideały cnót narodowych”. Zdaniem Przychodniaka powyższe sposoby aktualizowania treści historycznych zdradzały „[...] chęć instrumentalnego traktowania patriotycznych emocji na użytek zakamuflowanej dydaktyki politycznej trzeźwości i umiarkowania.”<sup>24</sup>

Największą grupę spośród przypomnianych recenzji stanowią teksty o charakterze nie tyle analitycznym (czy nawet programowym), ile wypowiedzi krytyczne, które Głowiński trafnie nazwał krytyką impresjonistyczną. Obejmuje ona „[...] wszelkie wypowiedzi krytyczne, w których elementem najistotniejszym jest przekazywanie wrażeń doznawanych pod wpływem czytanego dzieła.”<sup>25</sup> Większość wypowiedzi publikowanych w „Gazecie Warszawskiej” czy „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” autorzy rozpoczynali od nazwania emocji wyzwalanych przez spektakl. Nieomal w każdej recenzji czytamy o wzruszeniu i rozrzewnieniu towarzyszącym oglądającym spektakle, szczególnym powabie „rzeczy wyjętej z dziejów”. Wartość widowisk historycznych tkwiła w tym, że „pobudzały wyobraźnię”, pozwalały „upajać się sławą przodków”, przypominały minione szczęście, dawały pociechę, podnosiły narodowego ducha.

W odmiennym tonie utrzymana jest recenzja zamieszczona w „Gazecie Warszawskiej” 20 października 1821 roku, podpisana literą „K.”. Autor analizuje w niej gust publiczności oraz umiejętności aktorów, nie zaś sam tekst Niemcewicza. Dowiadujemy się z niej, że *Jadwiga* należąca do oper poważnych, nie miała tak licznej widowni, jak sztuki wesołe „lub przynajmniej okazałością wystawienia”<sup>26</sup> zajmujące. Brak powodzenia utworu u publiczności spowodowany był nade wszystko żenującym poziomem zespołu aktorskiego, swoje rzemiosło znali jedynie Kudlicz i Dmuszewska. Krytyk kpił bezlitośnie z Szczurowskiego, któremu

<sup>23</sup> „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” 1818, nr 57.

<sup>24</sup> Z. Przychodniak, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815–1825*, Wrocław 1991, s. 61. Autor podzielił omawiany okres na trzy wyraźnie wyodrębniające się części: pierwszą do roku 1817 (kiedy tryumfuje Towarzystwo Iksów), kolejną do 1821 roku („próby przełamania ich »antynarodowego« monopolu ideowo-estetycznego”) oraz trzecią do 1825 roku, kiedy krytyka postiksowska ulega procesom dezintegracji pod wpływem promantycznych tendencji (s. 12).

<sup>25</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 119.

<sup>26</sup> „Gazeta Warszawska” z 20 października 1821 roku.

„wiemy ile deklamacja czyni trudności”, Zielińskiego zapatrzonego w suflera („lecz jest to bardzo niestała kochanka, która często go zdradza”), Polkowskiego śpiewającego z przymrużonymi oczami oraz Weinerta, który „za każdym wykrzyknikiem” podnosił brodę i zamykał oczy. Wyśmiewał niezrozumiałe gesty i mimikę nieadekwatną do sytuacji:

Żadną miarą wytłumaczyć sobie tego nie mogę, jakim sposobem przymrużanie oczu w śpiewaniu może pomagać do lepszego oddania uczucia; nie mogę zgodzić się na to, że dobrze jest, gdy amant mówiąc do kochanki: „że cię kocham”, powinien przymrużyć oczy; zdaje się owszem, że podobna śmieszna mimika, zupełnie z mową jest sprzeczna, i że teatralny amant tak bardzo kocha swoją lubą, że patrzeć na nią mu trudno.<sup>27</sup>

Mniej napastliwy ton przyjął krytyk podpisany kryptonimem „T.”, zdający relację z przedstawienia *Jadwigi* w „Gazecie Warszawskiej” 12 kwietnia 1823 roku. Pretekstem do wypowiedzenia swojego zdania o przygotowaniu aktorów do wystawiania oper stał się pierwszy występ na scenie warszawskiej tenora Żylińskiego. Recenzent nie kpiał z aktorów, jak jego poprzednik, ale starał się zrozumieć przyczyny braku profesjonalizmu:

Uważając Pana Żylińskiego jako aktora, zdanie o nim, poprzedzić winniśmy uwagą, iż scenę warszawską uważać należy za szkołę prawdziwą w zawodzie dramatycznym, i że na niej dopiero z obcych stron przybywający artyści talent swój kształcić mogą. Zbyt mała liczba teatrów polskich, nie może im do tego posłużyć, zbyt szczupłe ich dochody, mała liczba osób chcących się postępowaniem aktorów zajmować, są przyczyną, że ciż aktorowie mniej starają się o swoją doskonałość, wzrastają, że tak powiem, z błędami, a przybywając do stolicy, okazują w poruszeniach i mowie widoczny prowincjonalizm, z którego poprawić się muszą.<sup>28</sup>

Dysponujemy materiałami, które pozwalają zorientować się, jak odbierano *Jadwigę* poza Warszawą. Ciekawym świadectwem jest *Dziennik Teodora Krasieńskiego, ucznia uniwersytetu wileńskiego w 1816–1818 r.*, opublikowany przez Henryka Mościckiego.<sup>29</sup> Krasieński 1 listopada 1816 roku zanotował, że obejrzał operę *Jadwiga, królowa polska, czyli połączenie korony z Litwą*. Przedstawienie wywarło na nim duże wrażenie:

Sztuka ta reprezentowana była najpyszniej, jak nigdy nie widziałem. Rzecz narodowa, obyczaje i zwyczaje dawnych Polaków wydane są w największej okazałości. Kosztowne ubiory aktorów i dekoracje, umyślnie przygotowane, czyniły tym świetniejszą reprezentację. [...] jakoż nic nie było wspanialszego, jak widzieć Władysława Jagiełłę i Jadwigę w błyszczącym od złota i klejnotów ubiorze [...].<sup>30</sup>

Młodego widza poruszał i rozrzewniał widok dawnych Polaków wypełniających scenę (liczba wszystkich aktorów przekroczyła 50). Podał się urokowi

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> „Gazeta Warszawska” z 12 kwietnia 1823 roku.

<sup>29</sup> „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie” 1910, s. 100–117.

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 102.

doskonałej muzyki, która jak pisał „dodawala więcej przedmiotów do zachwylenia słuchaczy”. Publiczność żywiłowo przyjęła scenę, kiedy królowa walczy między miłością a obowiązkiem. Rozrzuwieni do łez widzowie wymusili na aktorach powtórzenie ostatniego pożegnania kochanków. Uwagę Krasińskiego przykuła także scena pojedynku w obronie czci królowej.<sup>31</sup>

Przygotowania do wyżej ocenianego przedstawienia rozpoczęły się w sierpniu 1816 roku, kiedy to Kazimierz Skibiński przybył do Warszawy, by sprowadzić nowe sztuki.<sup>32</sup> Bogusławski polecił mu 50 utworów, wśród nich *Jadwigę*, „tak wówczas sławną”. Skibiński twierdził, że zamówił do nich cztery nowe dekoracje u malarza teatralnego Sacchetti, przy czym dwie przeznaczone były do „wielkiej” opery Niemcewicza (Rynek krakowski i komnata Jadwigi, dwie pozostałe to: sala gotycka oraz ogród). Ich ukazanie się „kilkakrotnem brawem powitano”.<sup>33</sup> Wydaje się, że autorem dekoracji był jednakże kto inny, co ustalili Barbara Król<sup>34</sup> oraz Michał Witkowski<sup>35</sup>. Dowodem jest zachowany kwit Bogusławskiego na 30 dukatów od teatru wileńskiego dla Scottiego, będący honorarium za trzy dekoracje, datowany 25 III 1817 roku.

Sztuka Niemcewicza wymagała wielkich nakładów finansowych, szczególnie na kostiumy. W *Pamiętniku* Skibińskiego czytamy:

Jako reżyser wyrachowałem, że na lud, czyli mieszczan obojej płci, potrzeba czterdziestu, na pancernych skrzydlatych rycerzy trzydziestu, na senatorów ośmiu, Krzyżaków (prócz Mistrza) sześciu, przy Jadwidze dam osiem i dwóch paziów. Teraz Jagiełło z ośmioma przedniejszymi pany, a przy nich 24 łuczników, dwóch heroldów, sześciu drabantów i czterech trębaczy. Ogółem na 135 osób kostiumy.<sup>36</sup>

Autor skrupulatnie opisał dwa stroje Jadwigi. W pierwszym wyszczególnił: „biała atlasowa suknia z bawetem ze złotej lamy i roba niebieska aksamitna z długim ogonem”. Znacznie bardziej okazały był strój tronowy: „[...] ze złotej lamy, purpura karmazynowa aksamitna z gronostajami, na której białe orły ze srebrnych blaszek gęsto rzucone, kolorowe kamienie, których umyślnie z Petersburga spro-

<sup>31</sup> Zachwyty Krasińskiego nie wydają się bezpodstawne. O innej sztuce Niemcewicza, *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*, granej w kwietniu 1817 roku wyrażał się bez entuzjazmu: „Rzecz jest wcale nieinteresująca i nie mająca intrygi”. Nie walory artystyczne decydowały o wartości utworu, ale fakt, „[...] iż wystawia okoliczności z życia sławnego rodaka, który dla każdego z Polaków jest ważną i interesującą osobą.” (*Z filareckiego świata*, opr. H. Mościcki, Warszawa 1924, s. 33–34).

<sup>32</sup> Por.: K. Skibiński, *Pamiętnik aktora (1786–1858)*, [w:] *Wspomnienia aktorów (1800–1925)*, t. I, opr. S. Dąbrowski i R. Górski, Warszawa 1963, s. 68.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 74.

<sup>34</sup> B. Król, *Antonio Sacchetti — dekorator romantyczny*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–2–3, s. 222.

<sup>35</sup> M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 288.

<sup>36</sup> K. Skibiński, *op. cit.*, s. 73.

wadziłem [...]]; z tych miała małą koronę na głowie, bransolety, kanak na szyję i szlak u dołu lamowej sukni”. Ogromne sumy pochłonęły także dekoracje wykonane na miejscu, zwłaszcza tron i krzesła tronowe, szranki, złocenia. „Wydaliśmy na kostiumy, dekoracje, statystów, rzemieślników 12 869 zł” — skrupulatnie wyliczył Skibiński. Powodzenie jakim cieszył się tekst Niemcewicza sprawiło, że do końca sezonu „opera ta z innymi przedstawieniami wróciła wyłożone w nią koszta i gażę.”<sup>37</sup> W lecie, jak żartobliwie zauważył autor, „wypadało dać odpocząć kieszeniom publiczności”, toteż zaprzestano grać *Jadwigę*.

Na podkreślenie zasługuje odmiennosc środowiska kulturalnego Wilna, widoczna w porównaniu z sytuacją panującą w Warszawie. Teatr wileński chętnie przedstawiał tragedie osnute na wątkach zaczerpniętych z rodzimej przeszłości. „Na tym terenie obserwujemy szczególnie żywe idee politycznego i kulturalnego sojuszu Korony z Litwą, poczucie nierozzerwalnej, tym silniejszej wobec rozbiorów łączności losu obu narodów [...], co prowadzi do ciągłego przypominania potęgi epoki jagiellońskiej.”<sup>38</sup> Niemcewicz odpowiadał na to zapotrzebowanie widzów i krytyki, co tłumaczy życzliwe przyjęcie jego sztuk. W czerwcu 1819 roku przedstawienie *Jana Kochanowskiego w Czarnym Lesie*, na którym obecny był autor, przerodziło się w manifestację patriotyczną wileńskiej młodzieży. Niemcewicza powitano *Polonezem Kościuszki*<sup>39</sup> oraz wierszowanym prologiem podnoszącym jego literackie i obywatelskie zasługi. Po przedstawieniu Kuczyński, kreujący rolę Kochanowskiego, wygłosił epilog sławiący „wieszczą” — Niemcewicza.<sup>40</sup>

Tymczasem w Warszawie *Jan Kochanowski* wzbudził zaciekawienie publiczności z diametralnie różnych powodów, jako przedmiot zażartej dyskusji po opublikowaniu druzgocącej krytyki Towarzystwa Przyjaciół Prawdy.<sup>41</sup> 3 lutego

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 74; *Jadwigę* grano 4, 5, 7 XI, potem kilkakrotnie w karnawale i trzykrotnie podczas kontraktów na wiosnę 1817 roku.

<sup>38</sup> S. Kaszyński, *Uwagi o teatrze wileńskim w czasach Mickiewicza (1816–1823)*, „Prace Polonistyczne” 1957, s. 232.

<sup>39</sup> Relację zamieścił „Kurier Litewski” 1819, nr 146. Michał Witkowski (*Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971, s. 297) zauważył, że odegranie *Poloneza Kościuszki* uchodziło za powszechnie zrozumiałe hasło uczuć patriotycznych. „I w Warszawie studenci zażądali odegrania *Poloneza Kościuszki* zamiast kawałka zwykłej symfonii na premierze patriotycznej tragedii Ignacego Humnickiego *Żółkiewski pod Cecorą* 1 XII 1820 [...]. Później w czasie śledztwa przeciw filomatom w roku 1824 senator Nowosilcow wyrażał pogląd, że uczczenie Niemcewicza przedstawieniem ze specjalnie dorobionym prologiem i epilogiem miało szkodliwy wpływ na umysły młodzieży.”

<sup>40</sup> Prolog i epilog do opery rozdawano publiczności. Ich autorem, jak stwierdził M. Witkowski, był Leon Borowski. Teksty przedrukowane zostały w: A. Miller, *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865). Studium z dziejów kultury polskiej*, Wilno 1936; L. Simon, *Jan Kochanowski bohaterem dramatycznym*, „Scena Polska” 1931, z. 1.

<sup>41</sup> „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” z 18 stycznia 1817 roku.

1817 roku Niemcewicz w liście do Józefa Lipińskiego zapowiadał w związku z brakiem reakcji Osińskiego na wspomniany atak, usunięcie swoich sztuk z repertuaru Teatru Narodowego i zrzeczenie się bezpłatnego wstępu na parter.<sup>42</sup> Jednak już w marcu 1817 roku odbyły się przedstawienia *Pana Nowiny* i *Jadwigi*, a w lutym 1818 wrócił na scenę *Jan Kochanowski*.

Pamiętać ponadto należy, że kuratorem Wileńskiego Okręgu Naukowego w latach 1803–1824 był zaprzyjaźniony z Niemcewiczem Adam Jerzy Czartoryski. Po wycofaniu się ze służby na dworze Aleksandra I w 1808 roku zdecydowany był osłabić stosunki łączące go z Rosją. W tym samym roku powstała jego rozprawa zgłaszająca projekt utworzenia tajnego Towarzystwa Rycerstwa, co mogło „[...] kształtować dobry klimat dla nieoficjalnych, nie objętych kontrolą związków, stawiających na pierwszym planie zasady doskonalenia się w cnotcie zabarwionej heroizmem.”<sup>43</sup> Dążenia filomatów współdziałały zatem z planami Czartoryskiego, przychylnego wszelkim działaniom patriotycznym.

Tymczasem w Warszawie dramaty historyczne znajdowały coraz trudniejszy dostęp na scenę. W grudniu 1818 roku publiczność warszawska wygwizdała aktorkę francuską Phillis za nonszalanckie zachowanie na scenie. Niemcewicz zanotował w *Pamiętnikach*, że wspomniany incydent miał poważne konsekwencje dla widzów i krytyków, Konstancy zakazał bowiem sykania, świstania i klaskania w czasie przedstawień. 7 maja 1819 roku „[...] ogłoszono zarządzenie prezydenta Warszawy, szczegółowo określające formy zachowania widzów w teatrze. Wtedy właśnie odważną batalię prasową w obronie konstytucji podjęli młodzi redaktorzy »Gazety Codziennej«.”<sup>44</sup> Niemcewicz wyraził swoje oburzenie z powodu represji oraz solidarność z młodymi redaktorami w liście przysłanym do gazety.<sup>45</sup>

Nieco później zaczął uskarżać się na kłopoty z cenzurą. 4 września 1823 roku w liście do Czartoryskiego pisał: „Szaniawski nie pozwala drama mego drukować”.<sup>46</sup> Dwa lata później (31 lipca 1825 roku) zapowiedział przymusowe rozstanie z pracą twórczą: „Choćby były i siły, jak ich nie ma, trzeba się pożegnać z pisaniem; od czasu, jak Zyzowaty wszelkich książek polskich zakazał w kordonie ruskim, żaden drukarz niczego podjąć się nie chce”<sup>47</sup>. Po roku spotkała Niemcewicza nowa przykrość:

<sup>42</sup> A. J. Czartoryski, *Żywot Juliana Ursyna Niemcewicza*, Berlin–Poznań 1860, s. 323.

<sup>43</sup> A. Aleksandrowicz, *Nieznany traktat Adama Jerzego Czartoryskiego*, [w:] *Lustra historii. Rozprawy i prace ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 36.

<sup>44</sup> Z. Przychodniak, *op. cit.*, s. 42. Pod koniec miesiąca pismo Kicińskiego już nie istniało, zaczęła natomiast obowiązywać cenzura na pisma periodyczne.

<sup>45</sup> Szerzej na ten temat: W. Pusz, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979.

<sup>46</sup> A. J. Czartoryski, *op. cit.*, s. 336.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 346.

Zyzowaty już żadnej miary nie zachowuje w deptaniu, niszczeniu tego wszystkiego, co tylko przeszłość przypomina i pocziwego ducha utrzymać może. Monseigneur Staś i infamis Szaniawski posłuszni mu we wszystkim, zakazali po szkołach: *Pielgrzymy*, *Spiewów* i wszystkich pism moich. Zyzowaty atoli musi coś okropnego knować [...].<sup>48</sup>

Niemcewicz, znienawidzony przez Nowosilcowa, dotkliwie odczuwał kłopoty z wystawieniem swoich sztuk. Publiczność warszawska poznała jeszcze napisanego w 1815 roku (wystawionego w 1819 roku) *Zbigniewa*, późniejsze sztuki: *Chmielnicki*, *Piast* i *Kiejstut* nie były prezentowane na scenie.<sup>49</sup>

### RÉSUMÉ

Le 23 décembre 1814, à Varsovie, eut lieu la première de l'opéra *Jadwiga Królowa polska* (*Jadwiga, reine de Pologne*). La musique, sur un livret de Julian Ursyn Niemcewicz, fut composée par Karol Kurpiński. L'oeuvre de Niemcewicz exprimait le soutien que l'écrivain, désillusionné par Napoléon Ier, témoignait à l'égard du tsar Alexandre Ier dont la politique lui inspirait beaucoup d'espoir sur l'avenir de la Pologne. Les critiques et les mémoires relatifs aux représentations de *Jadwiga* peuvent être traités comme un miroir de l'état de la conscience nationale, car leurs appréciations portaient souvent sur le contenu idéologique de la pièce.

*Jadwiga, reine de Pologne* rappelait les circonstances de la signature de l'union polono-lituanienne. Le texte de la tragédie faisait clairement allusion à l'unification, annoncée par Alexandre Ier, de la Lituanie et du Royaume constitutionnel de Pologne. Des la première critique de la pièce, on voit bien que le public avait parfaitement saisi ce caractère allusif de l'oeuvre de Niemcewicz.

Parmi les qualités de *Jadwiga*, les critiques relevaient en premier lieu le fait d'avoir puisé dans le passé national. La valeur de la pièce résidait aussi bien dans la vulgarisation de l'histoire de la Pologne que dans le renforcement de la fierté nationale et le rétablissement du sens de la dignité. L'idée d'affirmation de l'ex-puissance de l'Etat polonais et de sa nation était sans doute liée à l'orientation moralisatrice et utilisatrice de l'oeuvre. Le souvenir de la Pologne libre devait convaincre le peuple à se réunir autour de valeurs susceptibles de le mener à la renaissance. En outre du caractère national de *Jadwiga*, les critiques louaient sa théâtralité ainsi que la somptuosité et la pompe du décor et des costumes. Le public fut également charmé par les vers — «beaux et polis» — de Niemcewicz et la musique de Kurpiński.

<sup>48</sup> *Ibid.*, s. 351.

<sup>49</sup> Na podstawie dostępnych źródeł trudno jednoznacznie ocenić, co było przyczyną niedopuszczenia *Piasta* na scenę. W 1822 roku prasa krakowska i warszawska zapowiadała tragioperę w 3 aktach *Piast* z muzyką Franciszka Mireckiego, do realizacji jednak nie doszło. Zachowany list (z 28 grudnia 1835 roku) Mireckiego do Aleksandra Fredry niewiele wyjaśnia: „Jest temu lat teraz trzynaście, jak Julian Niemcewicz był mi posłał do Paryża operę »Piasta«. Nie widząc ja w tym poemacie żadnego układu operowego, poprosiłem był JMW Pana Okraszewskiego (za zezwoleniem samego Niemcewicza), aby takowe na formalną operę przerobił. Zajął się wprawdzie i nieco przerobił w akcie pierwszym, lecz mój odjazd z Paryża i ciągła tułaczka po Włoszech i Portugalii nie dozwoliła nam ukończyć tej opery. Na koniec poczyniwszy różne odmiany odesłałem był takową do Warszawy wprost Julianowi Niemcewiczowi. Od roku 1824 więcej o niej nie słyszałem i zapewne nic o niej więcej nie usłyszę. Mówię zawsze o poemacie, gdyż muzykę dorobioną do niektórych wierszów przy sobie zachowałem.” (A. Fredro, *op. cit.*, s. 500).

---

Le groupe le plus nombreux parmi les critiques mentionnés réunit des textes qui ont moins un caractère d'analyses et plus celui d'opinions défavorables que Głowiński a qualifiées, à juste titre, de critique impressionniste (celle qui consiste à transmettre essentiellement les impressions qu'inspire la lecture d'un ouvrage). La valeur des spectacles traitant du passé national venait du fait qu'ils «excitaient l'imagination», laissaient les spectateurs «s'enivrer de la gloire de leurs ancêtres», rappelaient le bonheur révolu, apportaient un soulagement, remontaient le moral de la nation.