

Jakub Chachulski

Instytut Sztuki PAN

<https://orcid.org/0000-0002-8972-1490>

Nieudane czy po prostu niepoważne? O problemach z kategorią wodewilowości we współczesnym dyskursie krytycznym i akademickim dotyczącym pierwszych polskich oper^{*}

Dla klasyków badań nad początkami polskiego teatru muzycznego – historyków teatru, takich jak Zbigniew Raszewski, Mieczysław Klimowicz, Karyna Wierzbicka-Michalska, muzykologów, jak np. Alina Nowak-Romanowicz czy Alina Żórawska-Witkowska – utwory takie, jak *Nędza uszczęśliwiona* czy *Cud, albo Krakowiaki i Górale* to po prostu opery¹. Nie inaczej zresztą określali je współcześni. W aktualnym (ściśle rzecz biorąc XX- i XXI-wiecznym) dyskursie krytycznym, słownikowym czy podręcznikowym, a nawet niektórych syntezach o charakterze naukowym polskie opery powstałe w tym czasie nazywane

^{*} Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2020/39/D/HS2/00594 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

¹ Zob. zwł.: Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972 (wyd. II popr. 1982); M. Klimowicz, *Wstęp*, w: W. Bogusławski, *Cud, albo Krakowiaki i Górale*, wyd. M. Klimowicz, Wrocław 2005, s. I–CXV; K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977; A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. IV: *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1994; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1997.

Chachulski J., *Nieudane czy po prostu niepoważne? O problemach z kategorią wodewilowości we współczesnym dyskursie krytycznym i akademickim dotyczącym pierwszych polskich oper*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminićzna, Poznań 2026, s. 47–61. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.4>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

są jednakże często wodewilami². Biorąc pod uwagę brak tego rodzaju kategoryzacji formułowanych przez przywołanych wyżej znawców przedmiotu, dojść można do przekonania, że mamy tu do czynienia z głęboko zakorzenionym elementem świadomości potocznej, przedostającym się do piśmiennictwa akademickiego czy krytycznego na zasadzie niewymagającej uzasadnienia *communis opinio*. Tekst niniejszy poświęcony jest nie tyle samemu wykazaniu błędności tej praktyki, ile przede wszystkim opisaniu, w jaki sposób oddala nas ona, zamiast przybliżać, od trafnego ujęcia pozycji tych utworów w oryginalnym kontekście twórczości i praktyki scenicznej polskiego oświecenia, a w konsekwencji celnego ujęcia ich natury, skutkując przy tym ich deprecjacją: czyniąc z nich dzieła nie tyle może nieudane, ile mniejszej wagi czy też mniej poważne niż są w istocie.

I

Spójrzmy zatem. Wytrawna krytyk operowa Dorota Kozińska pisze:

Oczywiście można się było spodziewać, że w okolicach jubileuszu niepodległości znów rozgorzeją spory o *Krakowiaków i Górali* Stefaniego/Bogusławskiego – leciutki, bezpretensjonalny wodewil, który Leon Schiller nazwał nieopatrznie pierwszą operą narodową. Wyrządził mu tym krzywdę na długie lata, bo jednym kojarzył się odtąd wyłącznie z patriotyczną rogatywką i wrażliwą ciupagą, innym zaś – ze straszliwym obciachem³.

Wybitny dyrygent, dyrektor artystyczny Filharmonii Poznańskiej w rozmowie z Agatą Kwiecińską o te same operze:

ŁUKASZ BOROWICZ: Jest to dzieło, które sytuuje się pomiędzy gatunkami: singspiel, opera-comique, ale przede wszystkim wodewil; dzieło, gdzie tekst mówiony jest równie ważny jak muzyka. W związku z tym nazwanie tego dzieła, tego utworu operą narodową pierwszą...

AGATA KWIECIŃSKA: No właśnie, jest strasznym nadużyciem.

ŁB: ...jest takim mitem założycielskim, który z gruntu jest pęknięty, ponieważ to nie jest opera⁴.

² W całym niniejszym tekście termin wodewil (także *vaudeville*) oznacza gatunek muzyczno-sceniczny, nie zaś leżący u jego źródła rodzaj piosenki (kuplet).

³ D. Kozińska, *Wstrzymajcie się, kłótniki!*, wpis na autorskim blogu krytycznym *Upiór w operze. Strona dla słuchających inaczej*, 28.01.2018, <https://atorod.pl/?p=2723> (dostęp: 8.02.2025).

⁴ Ł. Borowicz, A. Kwiecińska, *Pierwsza polska opera narodowa*, podcast w cyklu DNA Muzyki Polskiej realizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, odc. 11, 23.03.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=QB5Z8O1kOR8> (dostęp: 2.01.2025).

Jako wodewil ujmuje operę Bogusławskiego i Stefaniego wielu innych krytyków teatralnych⁵, kategoryzację tę znajdziemy także w oficjalnych materiałach Teatru Wielkiego Opery Narodowej, Polskiego Wydawnictwa Muzycznego czy Programu 2 Polskiego Radia⁶.

Nie inaczej jest w obszarze ujęć słownikowych. Janusz Sławiński w *Słowniku terminów literackich*, zdefiniowawszy wodewil jako „utwór sceniczny o cechach komedii lub farsy, z muzyką, piosenkami i fragmentami baletowymi, pokrewny operetce, od której różni się jednak dominacją tekstu mówionego nad śpiewanym”, dopowiada: „W Polsce gatunek ten reprezentowały m.in. *Nędza uszczęśliwiona* (W. Bogusławski/M. Kamiński), *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale* (J.N. Kamiński/K. Kurpiński), *Królowa przedmieścia* (K. Krumłowski/W. Powiadowski)”⁷. Niemal identycznie definiuje termin Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych*, do czego redaktor i tłumacz polskiej edycji Sławomir Świontek dodaje: „W Polsce odpowiednikiem wodewilu stała się śpiewogra”, podając wśród twórców tego gatunku Bogusławskiego (obok K. Krumłowskiego i E. Brylla)⁸.

Przypisanie oryginalnego repertuaru stanisławowskiej i porozbiorowej sceny operowej *en masse* do wodewilu znajdziemy także we wpływowych publikacjach podręcznikowych, np. *Historii muzyki* Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkomskiej-Chomińskiej: „W Polsce komponowano w tym czasie [epoce klasycyzmu – J.Ch.] głównie wodewile i melodramaty”⁹. „Mimo znajomości ówczesnej twórczości operowej polscy kompozytorzy [pierwszych trzech dekad XIX wieku – J.Ch.] tworzyli głównie wodewile z przewagą piosenek i tańców”¹⁰.

⁵ Zob. np. recenzje Anety Kyzioł ze spektaklu Teatru Polskiego w Poznaniu, „Polityka”, nr 3, 13.01.2016, i Michała Centkowskiego, „Newsweek Polska”, nr 2, 5.01.2016 oraz recenzję Andrzeja Draguły ze spektaklu Opery Wrocławskiej w 2017 roku, *Śpiewogra o małżeńskiej przemocy, czyli smutny wodewil*, <https://wiesz.pl/2017/11/20/spiewogra-o-malzenskiej-przemocy-czyli-smutny-wodewil> (dostęp: 2.01.2025).

⁶ J. Stefani, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale*, PIM, <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/cud-mniemany-czyli-krakowiacy-i-gorale,jan-stefani,13567,ksiegarnia.htm> (dostęp: 2.01.2025); <https://www.polskieradio.pl/8/1594/artukul/1114835,krakowiacy-i-gorale-czyli-nie-smiertelne-wolanie-o-pokoj-miedzy-ludźmi> (dostęp: 2.01.2025); Teatr Wielki Opera Narodowa, *Wojciech Bogusławski*, <https://archiwum.teatr Wielki.pl/osoba/wojciech-boguslawski> (dostęp: 2.01.2025).

⁷ J. Sławiński, hasło: *wodewil*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 499.

⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław 1998, s. 591–592.

⁹ J. Chomiński, K. Wilkomska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. 2, Kraków 1989, s. 596.

¹⁰ Ibidem, s. 166.

Także w syntezach dotyczących historii teatru, jak u Karola Estreichera, znajdujemy słowa: „Opera ówczesna polska [stanisławowska – J.Ch.] był to dzisiaj-szy wodewil, nie wymagający wysiłku głosu”¹¹.

Jeśli większość cytowanych ujęć naprowadza już na motywację i sens tej kategoryzacji, jeszcze jaśniejsze stają się one w świetle decyzji translatorskiej Wacława Zawadzkiego, przekładającego wyrażenie „eine Mischung von Drama, Singspiel und Ballet”, którym Johann Gottfried Seume opisywał *Krakowiaków i Górali*, jako „mieszanie dramatu, wodewilu i baletu”¹². *Explicite* wreszcie wyjaśniają je cytowani już Chomińscy, tym razem we fragmencie monumentalnej syntezy *Formy muzyczne*:

Nazwy wodewil i śpiewogra są synonimami. Pierwsza pochodzi z języka francuskiego (*vaudeville*), druga z niemieckiego (*singspiel*). W tych utworach muzyka sprowadza się do wstawek w postaci pieśni o charakterze ludowym, jest czynnikiem uzupełniającym. Spełnia zatem rolę podrzędną, główny bowiem tok akcji dramatycznej rozwija się w oparciu o teksty mówione¹³.

II

Kategoryzacja pierwszych oper polskich jako wodewilów miałyby więc wynikać z (1) samego faktu szerokiego użycia słowa mówionego bądź też, precyzyjniej, z (2) ograniczenia współczynnika muzycznego do form piosenkowych czy pieśniowych nieistotnych dla przeprowadzenia intrygi. Druga interpretacja jest w oczywisty sposób błędna, jako że większość numerów muzycznych pierwszych polskich oper zakorzeniona jest w materii dramatu w sposoby znane z opery buffa – z punktu widzenia ich dramatycznej funkcji są to pełnoprawne arie (z rzadka ansamble) wyrażające uczucia i decyzje postaci dramatu¹⁴.

¹¹ K. Estreicher, *Historja sceny warszawskiej do roku 1850*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4, s. 731.

¹² J.G. Seume, *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794*, Leipzig 1796, s. 16; przekład polski w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, oprac. i wstęp W. Zawadzki, t. 2, Warszawa 1963, s. 739.

¹³ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 16.

¹⁴ Modus piosenkowych „wstawek” zaznacza się silniej w *Cudzie*, jednak ma on tam swoją specyficzną funkcję i nie przesądza bynajmniej o możliwości zaliczenia całości opery do formatu „komedii z piosenkami”. O odmienności tych zabiegów od popularnego pojęcia wodewilu zob. dalej w tym artykule, więcej o problemie: J. Chachulski, *Genologia i polityka. Swoistość „Cudu, czyli Krakowiaków i Górali” w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia*, „Muzyka” 2021, nr 3, s. 117–147.

Z kolei interpretacja pierwsza, jako próba odmówienia utworom Stefaniego czy Kamieńskiego miana oper ze względu na szerokie użycie słowa mówionego, jest z historycznego punktu widzenia nieuzasadniona. Formuła opery z dialogami mówionymi, tj. opery dialogowej¹⁵, była podówczas najszerszym wspólnym mianownikiem większości nurtów europejskiej niewłoskiej opery komicznej, tak żywo rozwijającej się w drugiej połowie XVIII stulecia¹⁶. Nie da się w obrębie tego repertuaru przeprowadzić ścisłego i konsekwentnego rozgraniczenia opartego na sposobie zestawiania muzyki ze słowem mówionym, które pozwoliłoby oddzielić utwory z dialogami mówionymi cieszące się dzisiaj pełnią operowego prestiżu – jak *Czarodziejski flet* Mozarta czy *Lodoiska* Cherubini – od omawianego repertuaru polskiego; jest tu jedynie różnica skali spektaklu oraz zaawansowania użytych środków muzycznych.

Próbując natomiast odnaleźć w tym repertuarze pewne zróżnicowanie co do sposobu zestawienia śpiewu i mowy oraz funkcji obu tych współczynników, natrafiamy na trzy modele dające się wykorzystać w roli typów idealnych. Pierwszym było naturalne dla popularnego teatru ludowego zjawisko opatrywania niskiej komedii czy farsy piosenkowymi wstawkami. Ten model spotykamy zwłaszcza w wyrastającej z jarmarcznego teatru *comédie a couplets*, a z pełną świadomością odwoływali się do niego np. niektórzy twórcy z kręgu singspielu północnoniemieckiego¹⁷.

Typ drugi, o znacznie większym znaczeniu dla rozwoju gatunków operowych w Europie Środkowej, to dialogowa adaptacja opery włoskiej, w której recytatywy *secco* zastępowano słowem mówionym. Taka singspielowa adaptacja zachowywała faktycznie całą muzyczną i dramatyczną makrostrukturę opery¹⁸. Na wzór tego modelu kształtowano także wernakularne utwory oryginalne, jak

¹⁵ Określenie to zapożyczam ze współczesnej operologii anglo- i niemieckojęzycznej; w dalszym ciągu artykułu w odniesieniu do form operowych używam także przymiotnika „dialogowy” w znaczeniu: zawierający dialogi mówione (zamiast recytatywów).

¹⁶ Powiązanym problemem jest zasadność głęboko zakorzonego ujęcia widzącego w obecności dialogów mówionych swoistą ułomność dzieła pretendującego do rangi opery; na zniekształcanie obrazu historycznego rozwoju opery przez tego rodzaju uprzedzenia zwracali ostatnio uwagę zwł. Thomas Betzwieser (*Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002, zwł. s. 1–15) i David Charlton (*Continuing Polarities: Opera Theory and Opéra-comique*, w: idem, *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*, Aldershot 2000).

¹⁷ E. Joubert, *Songs to Shape a German Nation: Hiller's Comic Operas and the Public Sphere*, „Eighteenth-Century Music” 2006, nr 2, s. 215.

¹⁸ Więcej na ten temat: J. Chachulski, *Models of Dialogue Opera in the Polish Theater at the Turn of the 18th and 19th Centuries: Józef Elsner's Works for Wojciech Bogusławski's Stage*, „Musicologica Brunensia” 2024, nr 2, s. 59.

np. wiedeńskie singspiele, w których bez trudu odnajdziemy włoskie konwencje dyspozycji i rozplanowania arii w obrębie dramatu¹⁹. W tym sensie z powodzeniem bronić można tezy, iż XVIII-wieczna formuła opery numerowej stanowi kategorię nadrzędną obejmującą zarówno operę z recytatywami, jak i operę dialogową w rodzaju singspielu wiedeńskiego.

Trzecim typem idealnym byłaby w tym ujęciu francuska dojrzała *opéra-comique*, w której sposób łączenia odcinków mówionych i muzycznych kształtowany był przez librecistów w indywidualny i przemyślany sposób w odpowiedzi na wymagania dramatu, przy czym przejścia od mowy do śpiewu i odwrotnie nie stanowiły „przezroczystej” konwencji gatunkowej, lecz były często tematyzowane i rozgrywane dramatycznie²⁰.

Na tym tle podkreślić należy, że znaczenie gatunków ciążących ku pierwszemu z wymienionych typów było w ówczesnej Polsce marginalne. Jak już zresztą powiedziano, nie noszą jego znamion pierwsze opery polskie, których wnikliwsza analiza pod omawianym względem zmierzać musiałaby do detalicznego opisu mieszania się wpływów włosko-wiedeńskich (typ drugi) i francuskich (typ trzeci), zgodnie z dominacją odpowiednich gatunków obcych (tak w postaci oryginalnej, jak i w przekładach i adaptacjach) na ówczesnej polskiej scenie.

Widać więc już, z jakiego rodzaju nieporozumienia wynika sięganie po etykietę wodewilu w celu skategoryzowania wczesnych polskich oper. Jeśli chcielibyśmy już koniecznie odmówić miana oper utworom zawierającym dialogi mówione – podkreślmy raz jeszcze: wbrew zarówno praktyce historycznej, jak i większości współczesnego dyskursu muzykologicznego – potrzebowalibyśmy raczej terminu nieimplikującego niewielkiego ciężaru gatunkowego opisywanych utworów, ich skromnego rozmiarowo elementu muzycznego oraz piosenkowego charakteru numerów muzycznych²¹.

¹⁹ Znamienny jest zestaw zasad kształtowania libretta operowego sformułowany przez Gottlieba Stephaniego, cytowany przez Jörga Krämera jako „positive Gattungspoetik” singspielu, podczas gdy Sabine Henze-Döhring wskazuje na identyczność większości tych zasad z dramaturgicznymi regułami opery buffa; J. Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Berlin 2012; S. Henze-Döhring, *Gattungskonvergenz – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800*, w: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, red. M.Ch. Lippe, Kassel 2007, s. 49.

²⁰ Zob. D. Charlton, *Popular Opera in Eighteenth-Century France*, Cambridge 2021, zwł. rozdz. 12; także: T. Betzwieser, *Sprechen und Singen...*, op. cit.

²¹ Moje stanowisko w tej sprawie formułuję szerzej w rozdz. I.3 książki *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa 2025.

III

Co jednak w niniejszym wywodzie najistotniejsze, przyjęty w ten sposób termin wodewil niesie ze sobą dalszy bagaż mylących konotacji, które mogą przyczyniać się do zniekształcenia współczesnego odbioru tego repertuaru bądź – właśnie przy braku kontaktu z samymi dziełami – powstawania mylnych przekonań i wartościowań dotyczących pierwszych polskich oper.

Na najbardziej podstawowej płaszczyźnie mielibyśmy tu sprawę samej hierarchii gatunkowej. W perspektywie systematycznego ujęcia estetyczno-teatralnego wodewil to gatunek jednoznacznie przyporządkowany do kręgu niskiego, wchodzący częściowo w zakres dzisiejszej kultury masowej, pokrewny późniejszej operetce czy musicalowi, spektaklom rewiowym itd. W oczywisty sposób nie ma to nic wspólnego z sytuacją pierwszych polskich oper, tworzonych dla głównej sceny warszawskiej, na której sąsiadowały z adaptacjami oper włoskich. Tym bardziej mylące staje się to ujęcie w stosunku do sytuacji po 1804 roku, gdy w muzycznym teatrze warszawskim – choć wciąż w obrębie jednej sceny – wyodrębniać zaczyna się rzeczywiście obszar estetyki niskiej. Tu dopatrywanie się wodewilu w spektaklach muzycznych innych niż komedioopery – jak w wystawianych wciąż często *Krakowiakach i Góralach* czy powstających w tym czasie operach Józefa Elsnera – dotkliwie wykrzywia i zamazuje realnie już artykułowane w tym czasie hierarchie i demarkacje genologiczne. Kilkakrotnie w recenzjach Iksów napotkamy wyliczenia gatunków odróżniające wodewile (tj. komedioopery) nie tylko od opery jako takiej, ale także od „oper mniejszych”²², podobnie jednoznaczne rozgraniczenia zawierają np. pisma Dmuszewskiego²³. Jak wskazuje kompendium Marii Rutkowskiej dotyczące ówczesnej terminologii teatralnej, wodewilami nazywa się w tym czasie z rzadka komedioopery, a najczęściej francuskie sztuki będące ich pierwowzorami²⁴. Zgodnie z tym stanem faktycznym uogólnionego określenia wodewil używają w odniesieniu do komediooper Dobrochna Ratajczakowa czy Zbigniew Raszewski²⁵.

²² *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, red. J. Lipiński, Wrocław 1956, s. 192–193, 571.

²³ [L.A. Dmuszewski, A. Żółkowski], *Dykcyonarzyk Teatralny z dodatkiem pieśni z naynowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym w Warszawie*, Poznań 1808, s. 26–27, 33–34.

²⁴ M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007, s. 619–620.

²⁵ Zob. np. Z. Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 310–312; D. Ratajczakowa, *Polski Tępis i polski Pizystrates*, w: *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, red. K. Kurek, Poznań 2009, s. 19. Najpełniejsze ujęcie wodewilowego (a więc nieoper-

IV

Mamy jednak także plan bardziej szczegółowy – i najbardziej chyba interesujący. Chodziłoby tu o pytanie, jakie konkretne konotacje literackie, muzyczne czy sceniczne niesie z sobą termin wodewil, poza samym wskazaniem na mały rozmiar i niewielką wagę utworu oraz wstawkowy (dekoracyjny, rozrywkowy) charakter współczynnika muzycznego, i jak mają się one do pierwszych polskich oper. Zakreślając pole badań raczej szerzej niż wężiej, a w szczególności nie ograniczając się do próby zdefiniowania pola semantycznego terminu w jego realnym użyciu w dzisiejszej polszczyźnie (zważywszy, że „klasyczny” polski wodewil łączony zwłaszcza z nazwiskiem Krumłowskiego jest już zjawiskiem historycznym, być może nie sięga ono zbyt daleko poza najzwęższe cytowane ujęcia słownikowe²⁶), podajmy zasadnicze tropy powracające bądź stale obecne w kolejnych historycznych wcieleniach wodewilu – od paryskich widowisk jarmarcznych, po francuski czy amerykański wodewil początku XX wieku²⁷. Byłyby to:

- realizm przedstawienia świata codziennego, powszedniego, zwłaszcza miejskiego, aktualność tematyki (niekoniecznie okolicznościowość), potoczność, lokalizm²⁸;
- komizm sytuacyjny typu farsy, niewybredny komizm językowy²⁹;
- w planie muzycznym: piosenki – ich rozluźniony związek z materią sztuki, diegetyczny charakter, funkcja komunikacyjna skierowana ku światu-

wego) rodowodu komediooperę znaleźć można u Stefana Durskiego (*Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego*, Wrocław 1968, s. 42–48).

²⁶ Autorzy piszący o wodewilu polskim, jak przywoływany już Durski czy Anna G. Piotrowska, definiując wodewil, odwołują się raczej do jego europejskiej (pozapolskiej) historii. Z charakterystyki krakowskiej tradycji wodewilowej danej przez tę drugą autorkę wnioskować można, że polski wodewil XIX-wieczny pozostał nieco bliższy tradycji jarmarcznej i bulwarowej (widowisko typu *variété*) niż klasyczny *vaudeville* Paryski Eugène’a Scribe’a, mocno ograniczający pierwiastek muzyczno-widowiskowy; A.G. Piotrowska, *Tradycja krakowskiego wodewilu Konstantego Krumłowskiego na początku XX wieku*, „Literatura Ludowa” 2012, nr 3, s. 25–32.

²⁷ Poza cytowanymi niżej pozycjami oraz wymienionym wyżej artykułem Piotrowskiej opieram się tu na opracowaniach: H. Schneider, *Vaudeville*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 9, Kassel 1998, s. 1319–1331; D. Gilbert, *Vaudeville*, w: *The Oxford Companion to Theatre*, red. P. Hartnoll, London 1967, s. 983–984. Bardzo obszerną bibliografię historii gatunku (w większości wskazże są to pozycje z pierwszej połowy XX wieku) podaje Durski, *Dramatopisarstwo...*, op. cit., s. 42–43.

²⁸ Zob. J. Terni, *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830–1848*, „Theatre Journal” 2006, nr 2, s. 228–233.

²⁹ Zob. ibidem, s. 233–237.

wi pozateatralnemu czy też odnosząca się do niego (tendencyjna, satyryczna, także parabatyczna); zapożyczenie materiału muzycznego jako rozbijające immanencję sztuki (tu folklor miejski, melodie jako anonimowe „dobro wspólne”), pewna pozateatralna realność piosenki³⁰;

- elementy widowiska typu *variété* definiowanego przez obecność wstawek dekoracyjnych czy też rozrywkowych o różnym, heterogenicznym charakterze: tanecznym, wokalnym, cyrkowym³¹.

Wychodząc od tych cech ku ujęciom systematycznym, wyszczególnić można by trzy typy idealne, do których zarazem zbliżałyby się konkretne odmiany historyczne wodewilu:

1. Wodewil – utwór dramatyczny jako wehikuł dla miejskiej piosenki, cykl piosenek połączony sprowadzoną do minimum intrygą (tu zwłaszcza *comédie à couplets/comédie-vaudeville* przełomu XVIII i XIX wieku, także warszawska komedioopera Ludwika A. Dmuszewskiego).
2. Wodewil – drobny utwór komiczno-farsowy stanowiący satyryczne zwierciadło najaktualniejszych spraw i aspektów życia społeczności miejskiej, pozbawiony wyraźnych rysów dydaktyzmu lub krytyki społecznej, cechujący się wartkim tempem, spiętrzeniem chwytów z zakresu komedii sytuacyjnej i komizmu językowego typu gry słów itp. (zwłaszcza paryski wodewil Eugène’a Scribe’a, wykształcony ok. 1830 roku).
3. Wodewil – widowisko typu *variété*, a więc luźna składanka elementów komicznych, w tym kabaretowych, muzycznych, tanecznych, rewiiowych, cyrkowych itd. (tu zwłaszcza francuski wczesny wodewil jarmarczny pierwszej połowy XVIII wieku i amerykański wodewil końca XIX i początku XX wieku).

Fakt, iż *Nędza uszczęśliwiona*, *Krakowiaki* i *Górale* czy nawet nieporównywalnie bardziej gminna *Zoska* Stanisława Szymańskiego nie mieści się w tak zakreślonym polu, tj. nie daje się opisać jako dzieło, którego tożsamość gatunkową wyznaczałyby dominacja wymienionych cech w jakiejkolwiek konfiguracji, znowu uznać można za oczywiste. Warto jednak zwrócić tu uwagę na potencjalne źródła nieporozumień, to jest cechy, które z pozoru wskazywać mogłyby na zbliżanie się pierwszych polskich oper do wodewilu, faktycznie

³⁰ Zob. H. Schneider, *Zur Gattungsgeschichte der frühen Opéra-comique*, w: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, red. Ch.-H. Mahling, S. Wiesmann, Kassel 1984, s. 112; D. Charlton, *Popular Opera...*, op. cit., s. 100–105; J. Romey, *Songs That Run in the Streets*, „Journal of Musicology” 2020, nr 4, s. 415–480.

³¹ G.M. Rodger, *When Singing Was Acting: Song and Character in Variety Theater*, „The Musical Quarterly” 2015, nr 1/2, s. 57–80.

jednak dobrze wpisują się w charakterystyczne elementy głównych nurtów europejskiej opery komicznej późnego wieku XVIII. Poza omawiana już kwestią samej formuły opery dialogowej byłyby poniżej omówione.

Po pierwsze, wszelkiego rodzaju muzyczne zapożyczenia czy też „recykling” powstałych wcześniej utworów, interpretowany jako dziedzictwo paryskiej *comédie-vaudeville* (tego rodzaju sytuacje znamy w Polsce stanisławowskiej np. z opery *Filozof zmieniony* Michała Kazimierza Ogińskiego³²). Tu zaznaczyć należy, że z jednej strony sama praktyka zapożyczeń, aż po składanie całej opery z istniejącej wcześniej muzyki, nie była specjalnością Francuzów, ale zjawiskiem powszechnym w XVIII-wiecznej kulturze operowej, by wspomnieć tylko włoskie *pasticcio*. Z drugiej strony wiele paryskich *comédies mêlées de vaudevilles* o operowym właśnie charakterze (a więc niezłożone z wodewilów w znaczeniu kupletu, ale z zapożyczonych z innych oper arii, duetów itp.) w ogóle nie podpada pod zbudowaną powyżej roboczą definicję wodewilu. Za związane z wodewilem *sensu stricto* uznać należałoby jedynie zapożyczenia popularnych melodii piosenkowych użyte w funkcji znaczącej – niosące ze sobą „pamięć” poprzednich tekstów lub podkreślające łączność piosenki z rzeczywistością pozateatralną.

Po drugie – numery chóralno-baletowe o charakterze ludowym, występujące jako element diegetyczny, jak w *Krakowiakach i Góralach*, a potem w operach Elsnera *Król Łokietek* i *Jagiello w Tenczynie*. Przypisanie ich do kategorii wodewilowości opiera się tu zwykle na charakterze muzycznych wstawek czy wkładek³³ i łączności z wodewilem jako spektaklem *variété*. Faktycznie jednak mamy tu do czynienia z dobrze znaną teatralną rodzajowością, tj. konsekwentną prezentacją obyczajowości wiejskiej. Odrębność tego zjawiska od estetyki wodewilowej ujawnia się przy wzięciu pod uwagę płaszczyzny odbioru. Potoczność, lokalność czy (miejska) folklorystyczność wodewilu funkcjonuje jako czynnik łączący rzeczywistość sceniczną ze światem audytorium, element znośzący niejako estetyczny dystans. Tymczasem ludowość wiejskiej opery stanisławowskiej aż po kulminację w *Krakowiakach i Góralach* i później u Elsnera zawsze była dystansującą sceniczną reprezentacją wsi na użytek odbiorcy wywodzącego się z innych stanów i kręgów – widza miejskiego, mieszczańskiego, szlacheckiego. Stąd muzyczno-baletowa ludowość typu *Krakowiaków i Górali*

³² Zob. I. Bieńkowska, *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 2, s. 78–88.

³³ Takie jest np. stanowisko Grzegorza Zieziuli w sprawie ludowych chórów z tańcami w *Królu Łokietku*, por. J. Elsner, *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki*, wyd. G. Zieziula, Warszawa 2019, s. 11, 13 i zwł. 478.

jeszcze w 1816 roku przypisywana była raczej do archaicznej już tradycji „sie-lanki dramatycznej”³⁴ czy też po prostu scen baletowo-rodzajowych nieobcych przecież nurtom XVIII-wiecznej opery, nie zaś do estetyki wodewilowej.

Po trzecie – elementy rzeczywiście wywodzące się z *vaudeville* jako jarmarcznego kupletu i niosące z sobą cały bagaż charakterystycznej estetyki: uwydatniony diegetyzm, parabatyczny zwrot do publiczności, rozbitcie czwartej ściany. Tu jednak zastrzec należy, iż śpiewki tego rodzaju, z wodewilowym finałem włącznie, rozprzestrzeniły się bardzo szeroko w rozmaitych nurtach opery komicznej XVIII wieku i ostatecznie nie wpływały istotnie na ich kwalifikację gatunkową, lecz pozostały punktową atrakcją spektaklu bądź atrybutem poszczególnych postaci³⁵. Najbarwniejsze wodewilowe piosenki Elsnera spotkamy w tych jego operach, które rozmachem środków najwyraźniej mierzą we wzorce wielkiej opery wiedeńskiej (numery Strabona w *Amazonkach*, Zbrojnickiego w *Wieszczce Urzelli*, Terefere w *Leszku Białym*).

Po czwarte – elementy niskiego komizmu sytuacyjnego i farsowego. Tu trzeba powiedzieć, że nawet najwnikliwsze ujęcia typu komizmu właściwego XIX-wiecznemu wodewilowi paryskiemu (polecam tu zwłaszcza przywoływane wyżej ujęcie Jennifer Terni) nie dają satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie, na czym polegać miałyby jego niższość (w obrębie hierarchii gatunkowej) w stosunku do komizmu typu *comedia dell'arte* i wyrastającej z niej opery buffa czy też duchowi autriackiego *Volkstheater* wciąż żywemu w singspielu wiedeńskim Schikanedera. Obecność tego rodzaju humoru w granych w Warszawie spektaklach muzycznych odnotowywana była z pewnym niesmakiem przez Iksów, żadnemu z nich jednak nie przyszłoby zapewne do głowy użyć tego argumentu, by odmówić dziełu miana opery.

V

Uwagi powyższe stanowią już dogodny grunt do podsumowania. Wynika z nich bowiem jednoznacznie, iż pokusa opatrzenia XVIII-wiecznej opery etykietą wodewilu bierze się z pewnego powierzchownego podobieństwa, opartego na obecności w utworze cech z pozoru pokrewnych temu gatunkowi, choć w rzeczywistości pozostających w obrębie głównych nurtów opery komicz-

³⁴ *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, op. cit., s. 181.

³⁵ Finał wodewilowy przykładowo był jednym ze standardowych (choć mniej typowym) rozwiązaniem także w operze buffa; zob. M. Hunter, *The Culture of Opera Buffa: A Poetics of Entertainment*, Princeton 1999, s. 157.

nej wieku światel. Pomyłkę tę ułatwia fakt, iż cechy te pozostają zarazem obce pojęciu opery ukształtowanemu przez repertuar XIX-wieczny. Dopowiedzieć wolno, iż jeśli łatwiej przychodzi nam nazwanie *Nędzy uszczęśliwionej* czy *Krakowiaków i Górali* wodewilem niż zaliczenie ich do jednej (choćby i szeroko zakreślonej) grupy z niemieckimi operami Mozarta, dzieje się tak najpewniej dlatego, iż zwykliśmy ujmować te ostatnie raczej jako ponadczasowe arcydzieła niż reprezentantów swojej epoki – epoki, która w operowym kanonie reprezentowana jest bardzo słabo, a jeśli chodzi o komiczny repertuar niewłoski – praktycznie wcale.

Z punktu widzenia odbiorcy czy krytyka wykształconego na obecnie funkcjonującym kanonie operowym, zdominowanym nie tylko przez repertuar XIX-wieczny, ale i romantyczną koncepcję gatunku, opera komiczna epoki klasycyzmu jawi się jako rzeczywiście „niepoważna” czy znacznie mniej poważna – nie tylko przez swoje treści i strukturę intrygi, ale i podejście do zadań ekspresyjnych i mimetycznych: konwencjonalizację, umowność, muzyczną niespójność czy też, ogólnie, niespełnianie kryteriów organicznej i immersyjnej koncepcji dzieła operowego, na dobre rozwiniętej dopiero w wieku XIX³⁶. Choć badacze ostatnich dekad z powodzeniem posuwają naprzód proces hermeneutycznego zbliżenia do tego „przednowoczesnego” repertuaru³⁷, na poziomie przeciętnego operowego odbiorcy wspomniana bariera „niepoważności” pozostaje nienaruszona, nie pozwalając żywić dużych nadziei na odzyskanie dla żywej sceny zwłaszcza drugorzędного repertuaru opery czasów oświecenia. W tej sytuacji kategoria wodewilu staje się swoistym fałszywym wytrychem: oferuje złudne wrażenie opanowania dysonansu poznawczego wywołanego przez pozorną nieoperowość pierwszych oper polskich poprzez odwołanie do znajomej kategorii gatunkowej, które wszakże rzuca na ten repertuar krąg zupełnie chybionych współczesnych skojarzeń i oczekiwań odbiorczych, zwłaszcza tych związanych z gatunkami niskimi.

W dalszym ciągu obu wypowiedzi krytycznych cytowanych na początku tego tekstu zarówno Dorota Kozińska, jak i Łukasz Borowicz wskazują na problematyczność naszych oczekiwań względem najdawniejszego polskiego re-

³⁶ O tej cezurze rozumianej jako coś więcej niż jedynie granica epok – raczej przejście pomiędzy operą „przednowoczesną” i „nowoczesną” – zob. zwł. A. Gerhard, *The Urbanisation of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, przeł. M. Whittall, Chicago 1998 (oryg. *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992), zwł. s. 3, 6.

³⁷ Mam tu na myśli przede wszystkim badania Wye Allanbrook, Mary Hunter, Johna Plattoffa i Davida Charltona.

repertuaru operowego, w którym mianowicie spodziewalibyśmy się – lub przynajmniej pragnęlibyśmy – odnaleźć utwory zbliżające się do szerzej znanych i docenianych osiągnięć epoki, jak chociażby oper Mozarta. To słuszne rozpoznanie uzasadnia, jak sądzę, obecność niniejszego tekstu w tym zbiorze – na cóż bowiem wskazują formuły „zawiedzionych nadziei” czy „niespełnionych oczekiwań”, jak nie na problem dzieła nieudanego czy, w tym przypadku, dzieł nieudanych? Oboje autorów postuluje jako remedium recepcję tego repertuaru uwzględniającą właściwy kontekst gatunkowy, czemu także wypada przykłaśnać (sam Bogusławski wszak pisał: „Ażeby z pewnością sądzić o pięknościach albo wadach jakowej Opery, potrzeba najpierw wiedzieć, jakim podlega prawidłom i do jakiego rodzaju należy”³⁸). Oddanie jednakże sprawiedliwości najdawniejszym zachowanym polskim operom opierać winno się na osadzeniu tych utworów w ich właściwym kontekście, poza operą buffa i rodzimą komedią, obejmującym wciąż nie dość chyba poznane repertuary dialogowej opery niemieckiej, wiedeńskiej czy francuskiej, nie zaś na odwołaniu do ahistorycznej i deprecjonującej etykiety wodewilu.

Bibliografia

- Betzwieser T., *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart 2002.
- Bieńkowska I., *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 2, s. 78–88.
- Borowicz Ł., Kwiecińska A., *Pierwsza polska opera narodowa*, podcast w cyklu DNA Muzyki Polskiej realizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, odc. 11, 23.03.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=QB5Z8O1kOR8> (dostęp: 2.01.2025).
- Chachulski J., *Genologia i polityka. Swoistość „Cudu, czyli Krakowiaków i Górali” w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia*, „Muzyka” 2021, nr 3, s. 117–147.
- Chachulski J., *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej*, Warszawa 2025.
- Chachulski J., *Models of Dialogue Opera in the Polish Theater at the Turn of the 18th and 19th Centuries: Józef Elsner's Works for Wojciech Bogusławski's Stage*, „Musicologica Brunensia” 2024, nr 2, s. 57–74.
- Charlton D., *Continuing Polarities: Opera Theory and Opéra-comique*, w: D. Charlton, *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*, Aldershot 2000.
- Charlton D., *Popular Opera in Eighteenth-Century France*, Cambridge 2021.
- Chomiński J., Wilkomska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- Chomiński J., Wilkomska-Chomińska K., *Historia muzyki*, t. 2, Kraków 1989.

³⁸ W. Bogusławski, *Uwagi nad operą „Józef w Egipcie”*, w: *Dzieła dramatyczne Wojciecha Bogusławskiego*, t. 1, Warszawa 1820, s. 357.

- Durski S., *Dramatopisarstwo Ludwika Adama Dmuszewskiego*, Wrocław 1968.
- Elsner J., *Król Lokietek, czyli Wiśliczanki*, wyd. G. Zieziula, Warszawa 2019.
- Estreicher K., *Historja sceny warszawskiej do roku 1850*, „Pamiętnik Literacki” 1936, nr 33/1/4, s. 729–775.
- Gerhard A., *The Urbanisation of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, przeł. M. Whittall, Chicago 1998 (oryg. *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992).
- Gilbert D., *Vaudeville*, w: *The Oxford Companion to Theatre*, red. P. Hartnoll, London 1967.
- Henze-Döhring S., *Gattungskonvergenz – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800*, w: *Oper im Aufbruch: Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, red. M.Ch. Lippe, Kassel 2007.
- Hunter M., *The Culture of Opera Buffa: A Poetics of Entertainment*, Princeton 1999.
- Joubert E., *Songs to Shape a German Nation: Hiller's Comic Operas and the Public Sphere*, „Eighteenth-Century Music” 2006, nr 2, s. 213–230.
- Klimowicz M., *Wstęp*, w: W. Bogusławski, *Cud albo Krakowiaki i Górale*, wyd. M. Klimowicz, Wrocław 2005.
- Kozińska D., *Wstrzymajcie się, kłótniki!*, wpis na autorskim blogu krytycznym *Upiór w operze. Strona dla słuchających inaczej*, 28.01.2018, <https://atorod.pl/?p=2723> (dostęp: 8.02.2025).
- Krämer J., *Deutschesprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Berlin 2012.
- Nowak-Romanowicz A., *Historia muzyki polskiej*, t. IV: *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1994.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i uzupełnieniami opatrzył Ś. Świontek, Wrocław 1998.
- Piotrowska A.G., *Tradycja krakowskiego wodewilu Konstantego Krumłowskiego na początku XX wieku*, „Literatura Ludowa” 2012, nr 3, s. 25–32.
- Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. W. Zawadzki, Warszawa 1963.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1972 (wyd. II popr. 1982).
- Raszewski Z., *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963.
- Ratajczakowa D., *Polski Tępis i polski Pizystrates*, w: *Wojciech Bogusławski – ojciec teatru polskiego*, red. K. Kurek, Poznań 2009.
- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów*, red. J. Lipiński, Wrocław 1956.
- Rodger G.M., *When Singing Was Acting: Song and Character in Variety Theater*, „The Musical Quarterly” 2015, nr 1/2, s. 57–80.
- Romey J., *Songs That Run in the Streets*, „Journal of Musicology” 2020, nr 4, s. 415–480.
- Rutkowska M., *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007.
- Schneider H., *Vaudeville*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, red. L. Finscher, *Sachteil*, t. 9, Kassel 1998.
- Schneider H., *Zur Gattungsgeschichte der frühen Opéra-comique*, w: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, red. Ch.-H. Mahling, S. Wiesmann, Kassel 1984.
- Seume J.G., *Einige Nachrichten über die Vorfälle in Polen im Jahre 1794*, Leipzig 1796.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.

Terni J., *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830–1848*, „Theatre Journal” 2006, nr 2, s. 221–248.

Wierzbicka-Michalska K., *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1977.

Żórawska-Witkowska A., *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1997.

Jakub Chachulski, Unsuccessful or just unserious? On the problems with notion of vaudevilleness in contemporary critical and textbook discourse on the early Polish opera repertoire

Vaudeville, as a song genre embedded within a network of aesthetic and social practices as well as the theatrical genre, occupies an important place within the French theatrical landscape in the 18th century, and consequently within the music theatre of the whole of Europe at that time. However, the more abstract, non-historical notion of *vaudevilleness* – well-grounded within contemporary language – has its roots rather in the phenomenon of a popular spectacle belonging to 19th- and early 20th-century low theatre genres. The application of this concept to Polish operas from the late 18th and early 19th centuries, regularly practised by both contemporary critics and the authors of textbooks or encyclopaedias, seems to stem from a lack of awareness of this fact. In many cases, the term *vaudevilleness*, though carrying the full semantic load of connotations derived from these low genres, is used solely on the basis of a given work belonging to the category of dialogue opera (i.e. opera with spoken dialogues). The analysis of the contemporary concept of vaudeville within the context of Enlightenment opera genres demonstrates how the category of *vaudevilleness* may contribute to the unjust depreciation of works belonging to the first period of Polish original opera, suggesting their unserious nature or deficiencies relative to “genuine” opera.

Keywords: opera, vaudeville, comic opera, Polish opera, the Enlightenment, opera criticism, Wojciech Bogusławski

Słowa kluczowe: opera, wodewil, komedioopera, opera polska, opera komiczna, oświecenie, krytyka operowa, Wojciech Bogusławski

Jakub Chachulski – adiunkt w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki PAN, członek zespołu redakcyjnego serii Monumenta Musicae in Polonia, absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Autor m.in. książki *Józef Elsner i świat osiemnastowiecznej opery komicznej* (powstałej w ramach projektu NCN SONATA „Opery komiczne Józefa Elsnera a obieg gatunków operowych w Europie Środkowej na przełomie XVIII i XIX wieku”), a także katalogu tematycznego świeckich utworów Józefa Elsnera, artykułów dotyczących polskiej opery stanisławowskiej, polskiego przekładu dzienników podróży Charlesa Burneya oraz prac z zakresu estetyki muzycznej i filozofii muzyki.