

Piotr Maksymowicz

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-5776-3282>

Problem *Nędzy uszczęśliwionej*. Legenda o „pierwszej polskiej operze”

Wspomnienie *Nędzy uszczęśliwionej* pojawia się w każdym opracowaniu dotyczącym muzyki oraz teatru w Polsce wieku oświecenia. Nie powinno to dziwić – wszak przez długi czas przekonanie, utwierdzone zresztą przez samego kompozytora, o „najpierwszej polskiej operze oryginalnej”¹ było powszechne. Ten mit został oczywiście już dawno obalony i dzisiaj „o palmę pierwszeństwa w tym względzie walczy kilka tytułów”², chociażby o siedem lat starszy *Filozof zmieniony*, do którego zarówno libretto, jak i muzykę stworzył Michał Kazimierz Ogiński na potrzeby własnej sceny w Słonimiu. Jednak w kontekście poszukiwań prądródeł polskiego teatru muzycznego nie da się tak łatwo zapomnieć ani pominąć *Nędzy uszczęśliwionej*, nie tylko z tego względu, że jest to „pierwszy zachowany kompletnie tytuł operowy”³. Wprawdzie sceny magnackie – wspomnianej przed chwilą Słonim, ale również Nieśwież, Puławy czy Białystok – mogły w niektórych okresach cieszyć się bardziej korzystnymi niż Warszawa możliwościami finansowymi, a także miały oryginalny repertu-

¹ M. Kamiński, *Krótki rys przez Macieja Kamińskiego o egzystencji najpierwszej oryginalnej opery polskiej*, za: A. Wejnert, *Stuletni jubileusz pierwszej opery polskiej*, „Biblioteka Warszawska”, t. IV, 1878, s. 411.

² I. Bieńkowska, *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 68 (2), s. 73, <https://doi.org/10.36744/m.1772>, przyp. 4.

³ Ibidem.

ar oraz możliwość zatrudnienia cenionych w Europie muzyków, to jednak ich społeczny wpływ na związane z muzyką oczekiwania estetyczne rodzimej publiczności był niewątpliwie mniejszy. Natomiast dzieło Macieja Kamieńskiego taki wpływ wywarło: „entuzjastyczne przyjęcie przez publiczność *Nędzy* stało się impulsem do komponowania coraz to nowych oryginalnych oper polskich”⁴. Proces ten miał miejsce, mimo że wspomniane przez Alinę Nowak-Romanowicz „entuzjastyczne przyjęcie” być może było – jak twierdzi Zbigniew Raszewski – raczej chłodne, gdyż z różnych powodów pierwsze prezentacje sztuki mogły nie spełniać oczekiwań widzów⁵. Niezależnie od atmosfery towarzyszącej pierwszym wystawieniom spektaklu bogate w nawiązania do ludowości libretto i partytura *Nędzy uszczęśliwionej* stały się wzorem dla rodzącego się nurtu „wiejskiego” polskiej opery narodowej, którego znaczenie dostrzegali już ludzie oświecenia. Pierwsza próba – jeszcze dość powierzchowna i naiwna – przedstawienia ludowości za pomocą środków muzycznych i równoczesnej stylizacji gwarowej włączała sprawy chłopskie do tematyki opery, gatunku przeznaczonego dla widza arystokratyczno-mieszczańskiego. Było to zjawisko niezwykle interesujące, także w skali europejskiej. Elementy folklorystyczne nie służyły w warunkach warszawskich jedynie urozmaiceniu estetycznemu spektaklu, lecz wynikały m.in. z oświeceniowej potrzeby dydaktycznego zwrócenia uwagi widzów teatralnych na problematykę chłopską oraz z przekonania, że los tej grupy społecznej może zostać stosunkowo łatwo korzystnie dla niej zmieniony. Była to jedna z pierwszych prób zaangażowania teatru w działania mające na celu poprawę bytu chłopów oraz włączenie zagadnień ich dotyczących w sferę zainteresowań wspólnoty narodu politycznego. Inspiracje ludowością dające się gdzieś dostrzec w partyturze Kamieńskiego także stanowią ważne ogniwo w poszukiwaniach idiomu polskiego w muzyce, niezwykle istotnego w estetyce przedchopinowskiej.

Tak zarysowany kontekst historyczno-teatralny sprawia, że opera Kamieńskiego do libretta Wojciecha Bogusławskiego (powstałego na podstawie wcześniejszego tekstu Franciszka Bohomolca) powinna być postrzegana jako utwór o niezwykle istotnym znaczeniu dla kultury polskiej. Niestety – lektura tekstu i wysłuchanie muzyki najczęściej przynoszą współczesnemu odbiorcy rozczarowanie; zresztą mankamenty opracowania muzycznego dostrzegał już w 1859 roku Maurycy Karasowski, który pisał o uwerturze: „motywu tego allegro

⁴ A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, Warszawa 1995, s. 144.

⁵ Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1982, s. 78–79.

i sposób obrobienia nie posiada dla nas dzisiaj żadnej artystycznej wartości”⁶. Faktycznie, nawet dość pobieżny rzut oka na partyturę ujawnia niedostatki warsztatu kompozytorskiego. Pod względem formy muzycznej opera Kamieńskiego jest bardzo przewidywalna, następstwa harmoniczne nie są skomplikowane, wyraźny jest też brak konsekwencji w stosowaniu figuracji. W roku 1778 kompozytor, jak pisał Bogusławski w informacji dołączonej do wydania własnych tekstów dramatycznych, „z powodu wyrządzonych mu przy pierwszych jej wystawieniach nieprzyjemności”⁷ lub – jak twierdzi Raszewski – „rozgoryczony opinią krytyki”⁸ w ciągu trzech miesięcy po prawykonaniu spalił partyturę. Zniszczenie własnego utworu, a w szczególności spalenie rękopisu mieści się w sferze wyjątkowo znaczących gestów teatru życia codziennego – autorzy pozbywają się dzieł, które uważają za nieudane.

Jednak akt zniszczenia *Nędzy uszczęśliwionej* był jedynie częściowy. W zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zachował się wyciąg na instrument klawiszowy, który ma cechy pozwalające go datować na 1778 rok. Widoczne w nim są skreślenia i poprawki dotyczące imienia jednego z bohaterów dramatu; pierwotne imię Bartek, pochodzące jeszcze z tekstu kantaty Bohomolca, zostaje w kilku miejscach poprawione na Antek, czyli na to znane już z edycji tekstu dokonanej przez Bogusławskiego. Kompozytor, po wprowadzeniu kilku zmian, pełną orkiestrową wersję odtworzył dopiero w 1780 roku na potrzeby kolejnych wznowień, mających już miejsce w nowo wybudowanej siedzibie teatru przy Placu Krasińskich. Porównanie obu wersji ujawnia, że dodane później modyfikacje na ogół polegały na wzbogaceniu materiału muzycznego, co mogło wynikać z chęci ulepszenia istniejącej kompozycji⁹.

Libretto *Nędzy uszczęśliwionej* do muzyki Kamieńskiego ukazało się w druku dwukrotnie za życia Bogusławskiego; po raz pierwszy w roku swojej premiery scenicznej oraz – po upływie czterdziestu pięciu lat – w ostatnim, dwunastym tomie zebranych *Dzieł dramatycznych*¹⁰. Mimo niemal półwiecza oddzielającego te dwie edycje Bogusławski wprowadził jedynie nieznaczne zmiany: autor, bogatszy o lata doświadczeń teatralnych i dramatopisarskich, chciał udoskonalić sceniczne możliwości tekstu teatralnego: poprawki szyku

⁶ M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859, s. 187.

⁷ W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, Warszawa 1823, s. 424.

⁸ Z. Raszewski, *Bogusławki*, op. cit., s. 79.

⁹ Więcej o *Nędzy uszczęśliwionej* pisałem w: P. Maksymowicz, *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*, Gdańsk 2025.

¹⁰ W. Bogusławski, *Nędza uszczęśliwiona*, w: idem, *Dzieła dramatyczne*, op. cit.

wyrazów w partiach mówionych sprawiają, że stają się one łatwiejsze do wymówienia dla aktorów oraz bardziej zrozumiałe dla publiczności zgromadzonej na oddalonej widowni teatralnej. Ta niewielka liczba zmian pozornie zdaje się świadczyć o tym, że tekst w oczach autora był na tyle dobry, że chciał on poprawić jedynie drobne niedoskonałości warsztatowe swojego pierwszego dzieła. W późniejszych tekstach zdarzało mu się (tam, gdzie w obliczu utraty archiwów mamy możliwość takiej konkordancji) wprowadzać daleko idące modyfikacje, mające wpływ na ideologiczno-polityczną wymowę utworu.

Tutaj tego nie zrobił, ale wynikało to raczej z faktu, że była ona „zbyt oczywista” i niepoddająca się możliwościom aktualizacji. Niezbyt przekonująca dynamika konfliktu uczuć targających biedną dziewczyną, zmuszaną podstępny matczynym szantażem do porzucenia miłości do „biednego acz pocziwego” ukochanego na rzecz bogatego mieszczanina, posłużyła do opowiedzenia jednowymiarowej historii. Zdecydowanie nie była to jednak sztuka o miłości. Dramat przeżywany przez biedną Kasię raczej nie był najważniejszym aspektem przedstawienia. Kulminacją jest pojawienie się na scenie Podstarościca, który w imieniu dobrego pana wręcza biedakom „100 złotych”, by nie musieli z powodu nędzy dokonywać niewłaściwych wyborów życiowych. Oczywiście jest, że w *Nędzy uszczęśliwionej* chłopci i ich problemy są jedynie pretekstem do wprowadzenia oświeceniowej funkcji dydaktycznej, dotyczącej jednak nie chłopstwa, lecz stanu wyższego, czyli szlachty. Miało to na celu ukazanie, jak niewielkim kosztem może ona zapewnić lepsze życie swoim poddanym.

Pierwsza wersja utworu Bohomolca powstała z myślą o wystawieniu wraz z muzyką już w 1770 roku, jednak zamysł ten nie został zrealizowany. Treść sztuki wpisywała się w program dydaktyczny oświeconych kół związanych ze Stanisławem Augustem. Był to teatralny tekst propagandowy, który odnaleziony po kilku latach przez kompozytora, posłużył za libretto operowe, przekazane dopiero w trakcie pisania muzyki młodemu Bogusławskiemu do poprawek, mających na celu głównie udratyzowanie dialogów. Konstrukcja fabularna tego utworu odbiegała od wzorców realizowanych przez popularne w drugiej połowie XVIII wieku opery buffa, z którymi – jako rodzaj polskiego odpowiednika – miał konkurować scenicznie. Toposem cieszącym się największym powodzeniem w przedrewolucyjnych intermezzach i operach komicznych były inteligencja i spryt, które ludziom na dole drabiny systemu feudalnego pozwalały osiągnąć własne cele. Motyw ten obecny jest w *La serva padrona* Pergolesiego, *Weselu Figara* Mozarta, a także w opracowanych przez Bogusławskiego jako następne na potrzeby rodzimej sceny: *Dla miłości zmyślonym szaleństwem*, *Fraskatance*, *Szkole zazdrosnych*, *Włoszce w Londynie*, *Czekinie albo cnotliwiej*

*panience, Wieśniaczce u dworu, Axurze królu Ormuz*¹¹. W dwuczęściowym librecie *Nędzy uszczęśliwionej* tego sprytu i inteligencji bardzo brakuje; topornie wprowadzony dydaktyzm, który w żaden sposób nie jest ukryty za finezyjnie i humorystycznie poprowadzoną akcją sceniczną, zdaje się niszczyć atmosferę rozrywkowego wieczoru, jakim bywały te spędzone w oświeceniowej operze.

Muzyka i libretto *Nędzy uszczęśliwionej* na tle cieszących się popularnością i uznaniem w drugiej połowie XVIII wieku wspomnianych tytułów zdają się przejawiać pewne niedostatki. Czy oznacza to, że „najpierwsza polska opera” była dziełem nieudanym? Czy można o niej złośliwie powiedzieć, że jak sama nazwa wskazuje – była nędzną operą? Jej zbyt nachalny dydaktyzm oraz dające się odczuć ułomności estetyczne można odnaleźć zarówno w librecie, jak i partyturze. Po blisko dwustu pięćdziesięciu latach od premiery w Pałacu Radziwiłłowskim wrażliwość odbiorców zmieniła się i dzisiejsze uczucie delikatnego zażenowania nieprzygotowanego odbiorcy nie może być pomocne w odpowiedzi na te pytania. Bywają dzieła ważne dla danej epoki, które po latach stają się słabo czytelne i czasami trudne do przyswojenia dla nowych odbiorców. Obraz, jaki jawi się w wspomnieniach Bogusławskiego i Kamińskiego nie może posłużyć za wiarygodne potwierdzenie znaczenia tamtej inscenizacji. Gdyby zaufać tezie Raszewskiego – *Nędza uszczęśliwiona* w oczach ówczesnych widzów nie mogła być dziełem wybitnym.

Jakie miejsce muzyka Kamińskiego zajmuje na tle repertuaru muzycznego obecnego na scenie warszawskiej w tamtym okresie? Przedstawienia muzyczne, które do tej pory były domeną zespołów cudzoziemskich, należały do najbardziej popularnego i uznanego w tamtym czasie repertuaru, nieróżniącego się zbyt od pozostałych scen kontynentu. Były to partytury Antonia Sacchiniego, Pietra Alessandra Guglielmiego, Pasquale’a Anfossiego, Niccolò Piccinniego, Antonia Salieriego, a także, chociaż tylko jednorazowo, Christopha Willibalda Glucka. Kamińskiemu przychodziło zatem walczyć o uznanie być może – jak chcieliby to widzieć niektórzy badacze – niezbyt wyrafinowanej, ale na pewno osłuchanej z językiem muzycznym epoki publiczności.

Treść libretta oraz warstwa muzyczna *Nędzy uszczęśliwionej* takiego porównania nie wytrzymywały. Oceniając wartości estetyczne partytury, można przytoczyć słowa Jana Prosnaka, który w podsumowaniu całości dorobku kompozytorskiego Kamińskiego stwierdził, że jest on „niejednolity – to pewne, bo obok fragmentów nie ustępujących muzyce najwybitniejszych ówczes-

¹¹ Więcej o tym zagadnieniu pisał Jean Starobinski w *Weselu Figara*, w: idem, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2005, s. 76–98.

nych kompozytorów znajdują się fragmenty artystycznie słabe, niekiedy nawet błahe¹². W materiale muzycznym kompozytor stara się stosować nowatorskie rozwiązania stylistyczne. Jednoczesna analiza partytury i tekstu dramatycznego pozwala dostrzec próbę wzajemnego zintegrowania tych dwóch elementów utworu, co było jednym z ważniejszych kryteriów estetycznych epoki. Daje to podstawy do przypuszczenia – niestety nie dającego się już dzisiaj z całą pewnością udowodnić – że scenografia i kostiumy także były pomyślane w taki sposób, by uzupełniały warstwę semantyczną utworu.

Kompozycja Kamińskiego językiem retoryki muzycznej stara się ilustrować emocje towarzyszące dramaturgii libretta. Tekst nie jest ani szczególnie rozbudowany, ani dynamiczny, a literacka próba zbudowania konfliktu tragicznego nie została uwieńczona spektakularnym sukcesem. Problem wyboru tragicznego między zapewnieniem sobie i matce bytu materialnego a miłością czy nawet między miłością do matki a miłością do ukochanego jest interesujący dzisiaj głównie z powodów historycznoliterackich. Przemiany obyczajowości sprawiły, że z perspektywy horyzontu oczekiwań dzisiejszego widza jest to zagadnienie zdezaktualizowane. Także dla widzów publicznego teatru warszawskiego w roku 1778 *Nędza uszczęśliwiona* interesująca była głównie jako pierwsza próba zespołu polskiego w zakresie inscenizacji opery, a sam dramat przeżywany przez Kasię nie był raczej najważniejszym aspektem przedstawienia. W tekście kantaty jezuita Bohomolca, a także w rozbudowanej operowej wersji Bogusławskiego osadzenie akcji wśród chłopstwa buduje dystans pomiędzy problemami bohaterów a odczuciami oglądających operę widzów.

To nie jest jeszcze czas *Krakowiaków i Górali*, gdy przedstawiony na scenie lud był traktowany jako nośnik tradycji narodowej; ukazanie przykładu tzw. dobrego pana miało wpłynąć zachęcająco na postawę szlachty i nakłonić ją, by dostrzegła problemy występujące w jej majątkach. Mimo instrumentalnego potraktowania chłopstwa niezwykle cenne wydaje się wprowadzenie stanu trzeciego na sceny teatralne. Stworzyło to podwaliny pod ten rodzaj opery, który aż do czasów Stanisława Moniuszki był uważany za polską operę narodową.

Oczywiste niedociągnięcia artystyczne nie powinny przysłonić znaczenia, jakie w rozwoju rodzimego teatru muzycznego odegrała pierwsza polska opera wystawiona w Teatrze Narodowym. Zapoczątkowała kierunek, w którym podążali kompozytorzy i libreciści pragnący wykształcić specyficzny styl muzyczny, jaki miał cechować polską operę narodową. Rüdiger Ritter w rozważaniach

¹² J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955, s. 125–126.

na temat wzorów i schematów, którym w poszczególnych epokach podlegają libretta oper uważanych za narodowe, pisze, iż „koncepcja opery narodowej powstała w końcu XVIII wieku, kiedy narodził się nowy typ myślenia o narodzie”¹³. Pod koniec wieku oświecenia coraz powszechniejsze stawało się przekonanie o konieczności rozszerzenia dotychczasowego sposobu pojmowania narodu – rozumianego jako zbiorowość szlachecka – na resztę stanów Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Alina Żórawska-Witkowska, pisząc o operach polskich, stwierdza: „Narodziny opery polskiej wpływały z ogólnych postulatów oświeceniowych, głoszących kultywowanie języka narodowego i rodzimej twórczości we wszystkich dziedzinach życia”¹⁴. Szukając polskiego odpowiednika włoskiej opery buffa, francuskiej *tragédie lyrique* czy w końcu niemieckiego singspielu, chciano odnaleźć muzyczne sposoby wyrażenia polskości. Od samego początku, od *Nędzy uszczęśliwionej*, poszukiwano ich wśród obyczajowości i muzyki ludowej. Potrzeba nawiązań do kultury ludowej wynikała także z rosnącego przekonania o konieczności zaistnienia w dyskursie politycznym problematyki wsi, a w szczególności znalezienia sposobów zachęcenia chłopstwa do pogłębienia związków z tożsamością polską. Ślady tego sposobu myślenia odnajdujemy w ówczesnej publicystyce prasowej:

W dzisiejszej i poddaństwa, i gospodarstwa naszego sytuacji nie łatwo pewnie do rozkrzewienia wiejskiego ludu, części tej narodu, która moc państwa, a zatem bez chęci do zbioru, bez chęci do zażywania, różno dla siebie i dla swoich, jak i dla pana niedbały, pod jarzmem niewolnictwa spodłony żyje, przeszkodą zaludnienia Polski zawsze będą. Panami ludu tego, nie tyranami, być by nam trzeba¹⁵.

Libretto Bohomolca w połączeniu z poprawkami Bogusławskiego jest literacką realizacją zaprezentowania publiczności tej problematyki.

Wspomniane wcześniej problemy estetyczne – kompozycja Kamieńskiego niewytrzymująca porównania z najwybitniejszymi tekstami muzycznymi epoki oraz niezbyt udane libretto – dla osłuchanej w cenionym w ówczesnej Europie repertuarze warszawskiej publiczności były prawdopodobnie wyraźnie widoczne. Wydaje się, że dzieło pod względem artystycznym nie spełniło

¹³ R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014, s. 120.

¹⁴ A. Żórawska-Witkowska, *Lud, naród, ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy kontrapunkt...*, op. cit., s. 104.

¹⁵ „Monitor” 1766, nr 10, cyt. za: J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy...*, op. cit., s. 284.

położonych w nim oczekiwaniach. Jednak wykonanie oryginalnej opery w języku polskim pozostawiło trwały ślad w historii poszukiwania oryginalnego stylu muzyki polskiej. W partyturze pierwszej opery Kamińskiego inspiracje muzyką ludową występują w bardzo ograniczonym zakresie, ale każda kolejna opera, pretendująca do miana narodowej, będzie coraz mocniej czerpała z melodyki i rytmiki nawiązujących do folkloru. Często także miejsce akcji i bohaterowie będą związani z kulturą chłopską. Długo pamiętano o zasługach Bogusławskiego, mającego istotny udział w przetarciu szlaków, którymi podążała opera narodowa. Podkreślano jego wpływ na kształt polskiej kultury:

Podniósłszy komedye i tragedye, pierwszy powziął myśl wprowadzenia opery polskiej na scenę. Nie zraził się szyderstwem i żartami cudzoziemczych [sic!] dworaków, panów i pań polskich; ułożywszy w większej części pieśni do opery napisanej przez Franciszka Bohomolca *Nędza uszczęśliwiona*, do której muzykę napisał Maciej Kamiński [sic!], przedstawił ją z powszechnym zapalem i oklaskami, a tym sposobem zakorzeniony przesąd, że teatr polski własnej opery mieć nie może, chlubnie zwyciężył¹⁶.

Napisane w XIX wieku słowa zdają się potwierdzać budowaną przez Bogusławskiego i Kamińskiego legendę *Nędzy uszczęśliwionej* jako pierwszego dzieła operowego wystawionego w języku polskim na deskach teatru publicznego, które miało być triumfem „nad przesądem ubliżającym Polakowi zdolności do oper”¹⁷. Potwierdzeniem dobrego odbioru opery zdaje się być fragment rozmowy bohaterów sztuki *Kawa*, wydanej anonimowo w 1779 roku: „Cudowna! Wszystko albowiem, co się zowie opera, nie może być, jak piękne, miłe, śliczne, a to z przyczyny, że w niej można mieć i wiersz, i muzykę, i rozmowy, i symfonie, a to kontentuje każdego”¹⁸.

Premierowe spektakle *Nędzy uszczęśliwionej* zapewne mogły wzbudzić mieszane odczucia krytyków i widzów. Wydaje się, że reakcje zarówno jej zwolenników, jak i przeciwników mogły być przesadzone i wynikać z osobistych przekonań, również dotyczących wykorzystania języka polskiego w muzycznej sztuce scenicznej. Problem postawiony już w pierwszych minutach spektaklu – wybór między szczęściem własnym a szczęściem matki – mógł

¹⁶ K.Wł. [W. Wójcicki], hasło: *Bogusławski (Wojciech)*, w: *Encyklopedia powszechna*, [S. Orgelbrand], t. 3, Warszawa 1860, s. 885.

¹⁷ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1820, [reprint: Warszawa 1965], s. 18.

¹⁸ [Anonim], *Kawa*, w: *Teatr polski, czyli Zbiór komedii dram i tragedii*, [red.] P. Dufour, t. 7, Warszawa 1779, s. 44.

nie do końca pokrywać się z horyzontem oczekiwań widowni i nie wzbudzić zainteresowania zebranych w teatrze szlachty i mieszczan. Być może było to powodem, że Kamiński zaledwie po kilku wystawieniach utworu spalił partyturę. Śladem reakcji kompozytora na negatywne opinie o jego muzyce są także słowa skierowane „do czytelników”, dopisane mniej starannym charakterem pisma, wyglądające na naprędce stworzoną notatkę, jakie umieścił na zachowanym rękopisie wyciągu z partytury. Kamiński zastrzega w nich: „Te Śpiewy po modnemu nie są skomponowane dla krytykusów, ale dlatego, by także Polacy śpiewali”¹⁹.

Wydaje się, że sprzeczne informacje dotyczące recepcji premierowego spektaklu – z jednej strony Bogusławski chwalił się w „swoich *Dziejach teatru polskiego*, że przez częste powtarzanie przynosiła znaczne dochody”²⁰, z drugiej niejasność powodów zniszczenia pierwszej wersji partytury przez kompozytora – przemawiają za tym, że także w oczach współczesnych opera nie do końca zapewniała emocje mogące do głębi poruszyć wyobraźnię wszystkich widzów. *Nęcza uszczęśliwiona* nie jest specjalnie udaną operą. Partytura Kamińskiego zawiera kilka interesujących pomysłów muzycznych, jednak jako całość na ogół nie zachwyca słuchaczy. Libretto dotykają podobne problemy: wprawdzie przedstawione wydarzenia zostały zarysowane z pewną dozą dystansu i chyba nawet w zamierzeniach twórców nie były przeznaczone do wzbudzenia w widzach przesadnie intensywnych odczuć, to jednak zarówno warstwa humorystyczna, a tym bardziej wymowa wspaniałomyślnego pańskiego gestu, będącego cudownym rozwiązaniem problemu nieszczęśliwej miłości pańszczyźnianych chłopów, wyjątkowo szybko całkowicie się zdezaktualizowały. Mimo to, dzięki fałszywej legendzie o „pierwszej polskiej operze”, której początków trzeba szukać we wspomnieniach jej twórców, co pewien czas sztuka ta powraca na deski sceniczne. To nie walory artystyczne decydują jednak o jej ciągłej popularności wśród inscenizatorów i widzów. *Nęcza uszczęśliwiona* zainicjowała nurt polskiej opery wiejskiej, stając się bardzo wczesnym źródłem ciągu zdarzeń, które w końcu doprowadziły do wykształcenia się elementu narodowego idiomu muzycznego.

¹⁹ M. Kamiński, *Najpierwsza opera oryginalna polska pod tytułem Nęcza uszczęśliwiona. W dwóch aktach*, rękopis w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn. 1/op.

²⁰ Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa–Lublin–Łódź–Poznań–Kraków 1920, s. 105.

Bibliografia

- [Anonim], *Kawa*, w: *Teatr polski, czyli Zbiór komedii dram i tragedii*, [red.] P. Dufour, t. 7, Warszawa 1779.
- Bieńkowska I., *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, nr 68 (2), s. 72–93.
- Bogusławski W., *Dzieje Teatru Narodowego*, Warszawa 1820, [reprint: Warszawa 1965].
- Bogusławski W., *Nędza uszczęśliwiona*, w: W. Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 12, Warszawa 1823.
- Jachimecki Z., *Historia muzyki polskiej (w zarysie)*, Warszawa–Lublin–Łódź–Poznań–Kraków 1920.
- K.Wł. [W. Wójcicki], hasło: *Bogusławski (Wojciech)*, w: *Encyklopedia powszechna*, [S. Orgelbrand], t. 3, Warszawa 1860.
- Kamieński M., *Krótki rys przez Macieja Kamieńskiego o egzystencji najpierwszej oryginalnej opery polskiej*, za: A. Wejnert, *Stuletni jubileusz pierwszej opery polskiej*, „Biblioteka Warszawska”, t. IV, 1878.
- Kamieński M., *Najpierwsza opera oryginalna polska pod tytułem Nędza uszczęśliwiona. W dwóch aktach*, rękopis w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, sygn.: 1/op.
- Karasowski M., *Rys historyczny opery polskiej poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.
- Maksymowicz P., *Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783*, Gdańsk 2025.
- Nowak-Romanowicz A., *Klasycyzm*, Warszawa 1995.
- Prosnak J., *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Ritter R., *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.
- Starobinski J., *Wesele Figara* w: J. Starobinski, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2005.
- Żórawska-Witkowska A., *Lud, naród, ojczyzna w pierwszych operach polskich (1778–1794)*, w: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, red. K. Lisiecka, B. Judkowiak, Poznań 2014.

Piotr Maksymowicz, *The problem of Poverty Made Happy. The legend of the first Polish opera*

Nędza uszczęśliwiona is not a particularly successful opera. While the score, composed by Maciej Kamieński, contains several musically interesting ideas, it generally fails to captivate listeners. The libretto faces similar issues: although the events it depicts are presented with a certain degree of detachment and, seemingly, were never intended by the creators to evoke particularly intense emotional responses, both its humorous elements and, even more so,

the notion of a nobleman's magnanimous gesture serving as a miraculous resolution to the problem of unrequited love among serfs have aged rapidly and lost their resonance. Nevertheless, due to the enduring but unfounded legend of it being “the first Polish opera” – a narrative rooted in the memoirs of its creators – *Poverty Made Happy* periodically returns to the stage. Yet it is not the work's artistic merits that account for its continued appeal to directors and audiences; rather, *Poverty Made Happy* inaugurated the tradition of the Polish rural opera, becoming an early source of a series of developments that ultimately crystallized in a national musical idiom.

Keywords: opera, Bogusławski, music, theatre, folklorism

Słowa kluczowe: opera, Bogusławski, muzyka, teatr, ludowość

Piotr Maksymowicz – adiunkt w Zakładzie Dramatu, Teatru i Widowisk Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Teatrolog, literaturoznawca i klawesynista. Laurat nagrody Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym w „Konkursie dla autora najlepszej rozprawy doktorskiej dotyczącej szeroko ujmowanego osiemnastego wieku” za dysertację „Warszawski teatr operowy Wojciecha Bogusławskiego w latach 1778–1783”. Ukończył studia polonistyczne na Uniwersytecie Gdańskim oraz studia instrumentalistyczne w zakresie gry na klawesynie na Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. W ramach programu Erasmus studiował historię literatury oraz muzykologię na paryskiej Sorbonie. Publikował teksty poświęcone problematyce utraty wolności w spektaklach oświeceniowych, dźwięku jako znaku scenicznego, tematyce toposu melodycznego oraz teatralizacji wykonania muzycznego. Finalista konkursów klawesynowych Prix Annelie de Man oraz III Akademickiego Konkursu Klawesynowego.