

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA

ZAMEK NA CZORSZTYNIE KAROLA KURPIŃSKIEGO – ROMANTYCZNOŚĆ IN STATU NASCENDI?

O wyjątkowej roli dzieł dramatyczno-muzycznych Karola Kurpińskiego w procesie kształtowania się nowych tendencji w polskim teatrze operowym i krytyce teatralno-muzycznej na styku oświecenia i romantyzmu pisano już niejednokrotnie¹. Wyjątkowość ta stanowiła oczywiście pochodną wielu czynników. Jednym z ważniejszych była niejednorodność genologiczna oper autora *Pałacu Lucypera*, przejawiająca się w łączeniu elementów właściwych różnym gatunkom dramatyczno-muzycznym praktykowanym w początkach XIX stulecia, takim jak komedio-opera, melodramat muzyczny czy drama czarodziejska. Istotne znaczenie w tym procesie miały także filiacje z folklorem, dostrzegalne zarówno w płaszczyźnie literackiej, jak i muzycznej oper Kurpińskiego, szeroko pojęta „narodowość”, wyrażana głównie przez ekspozycję pierwiastków ludowych i historyzm treści, oraz

Dr hab. ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA prof. UAM – Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; ala.br@amu.edu.pl

¹ Zob. między innymi: A. PAPIERZOWA, *Libretta oper polskich z lat 1800-1830*, Kraków 1959; T. STRUMILLO, A. NOWAK-ROMANOWICZ, T. KURYŁOWICZ, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej. Ogiński – Elsner – Kurpiński*, Kraków 1960; A. NOWAK-ROMANOWICZOWA, *Niektóre problemy opery polskiej między oświeceniem a romantyzmem*, [w:] *Studia Hieronimo Feicht septuagenano dedicate*, red. Z. Lissa, Kraków 1965; A. LISOWSKA, *Karol Kurpiński jako pisarz, działacz i organizator muzyczny*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej*, t. II, red. Z. Chechlińska, Warszawa 1973; T. PRZYBYLSKI, *Karol Kurpiński*, Warszawa 1980; E. NOWICKA, „Słownik zaklętych słów do muzyki”. *O librettach „oper narodowych” J. Elsnera i K. Kurpińskiego*, [w:] TAŻ., *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003; K. PŁOŃSKA, *Wstęp*, do: TAŻ., *Katalog tematyczny oper Karola Kurpińskiego*, Warszawa 2015; M. GMYŚ, *Karol Kurpiński i romantyczna Europa*, Warszawa 2015.

obecność wątków fantastycznych, traktowanych najczęściej przez kompozytora w sposób żartobliwy, a niekiedy nawet ironiczny. Ten charakterystyczny dla autora *Zamku na Czorsztynie* mariaż tendencji, uznawany przez większość badaczy spuścizny kompozytora za spłot „klasycyzmu” i „romantyzmu”, dostrzegali w dziełach Kurpińskiego również jego współcześni, choć – rzecz jasna – brak czasowego dystansu koniecznego dla stworzenia klasyfikujących cezur i pojęć nie pozwalał im na formułowanie sądów precyzyjnych terminologicznie. Obecne we wczesnodziewiętnastowiecznych recenzjach oper Kurpińskiego kontrowersje i sprzeczności oraz dostrzegalna nieostrość semantyczna wielu kategorii i terminów używanych przez krytyków skłaniają do odświeżenia badań nad ówczesną recepcją twórczości kompozytora, jej dociekliwszego i wielokontekstowego oglądu. Podjęcie próby ujawnienia indywidualnych i ponadindywidualnych motywacji opinii recenzenckich oraz dokładniejszej rekonstrukcji praktykowanych strategii krytycznych pozwoli – jak się wydaje – ponowić namysł nad zasadnością niektórych konkluzji, zapisanych dotychczas przez badaczy twórczości operowej Kurpińskiego, a także – szerzej – nad semantyką pojęć stosowanych najczęściej w badaniach nad polską operą drugiej i trzeciej dekady XIX wieku, takich jak liryczność, dramatyczność, epickość, sentymentalizm, narodowość, a także klasycyzm, romantyzm i preromantyzm.

Szczególnie wyrazistym przykładem trwałego spłotu wskazanych wyżej tendencji jest *Zamek na Czorsztynie*, który zarówno w historii polskiej wczesnodziewiętnastowiecznej opery, jak i w procesie przemian warszawskiej krytyki teatralno-muzycznej w czasie romantycznego przełomu, odegrał rolę wyjątkową. Premiera dzieła odbyła się 5 marca 1819 w Teatrze Narodowym w Warszawie. Autorem libretta, opublikowanego w tym samym roku w drukarni Zawadzkiego i Węckiego, był Józef Wawrzyniec Krasieński, oficer wojsk Księstwa Warszawskiego, senator i kasztelan Królestwa Polskiego, a z zamiłowania również pamiętnikarz i literat, nienależący oczywiście do kręgu autorów zapisanych w historii polskiej literatury i teatru jako twórcy wybitni. Spośród kilkunastu sporządzonych przez niego komedii, grywanych głównie w drugiej i trzeciej dekadzie stulecia na scenach warszawskich i krakowskich, większość stanowiły przeróbki z utworów obcojęzycznych, zwłaszcza francuskich. Dla Kurpińskiego Krasieński napisał dwa libretta, najpierw *Zamek na Czorsztynie*, w drugiej zaś kolejności – *Leśniczego w Kozienickiej Puszczy* (operę wystawiono po raz pierwszy w Teatrze Narodowym 28 października 1821, tekst opublikowano rok później w drukarni Zawadzkiego i Węckiego). Mając jako poprzedników literatów najwyższej próby – do oper Kurpińskiego pisali (bądź tłumaczyli) libretta tacy mistrzowie pióra jak Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Nepomucen Kamiński, Ludwik Adam Dmuszewski, Ludwik Osiński czy Alojzy

Żółkowski – musiał Krasiński sprostać zadaniu niełatwemu, w zasadzie z góry skazanemu na ostrzał krytyki. Przypomnijmy bowiem, że w drugim dziesięcioleciu XIX wieku warszawscy recenzenci teatralni postrzegali dzieło operowe jako utwór dramatyczny z towarzyszeniem muzyki, na pierwszym planie sytuując jego pierwiastek literacki, muzyczny zaś przesuwając na plan dalszy, uznawany za podrzędny w hierarchii ważności komponentów sztuki operowej. *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda* był zatem dla ówczesnych odbiorców – jak możemy przeczytać na karcie tytułowej opublikowanego w 1819 roku libretta – „operą oryginalnie napisaną przez Józefa Wawrzyńca Krasińskiego, z muzyką Karola Kurpińskiego”.

Dwa niedługie artykuły opublikowane w warszawskiej prasie po premierze *Zamku na Czorsztynie* fakt ten oczywiście potwierdzają. Obaj recenzenci nazywali konsekwentnie „autorem sztuki” twórcę tekstu literackiego i poświęcili znacznie więcej uwagi osnowie dramatycznej utworu niż jego muzycznemu opracowaniu, zachowując tym samym praktykowany wówczas powszechnie w Warszawie schemat prasowej recenzji dzieła operowego. Myliłby się jednak ten, kto by przypuszczał, że krytycy skupiający swą uwagę na „treści i dramie” *Zamku na Czorsztynie*, w dalszej zaś kolejności na muzyce i grze aktorskiej, ujawnili w ramach podobnego schematu wypowiedzi prasowej tożsamość sądów. Przeciwnie – czytelnikom przedstawiono dwie skrajnie różne opinie na temat opery Krasińskiego i Kurpińskiego. Skala rozbieżności zaprezentowanych przez krytyków sądów może nasuwać przypuszczenia, iż chodziło tu nie tylko o ocenę samego dzieła artystycznego, lecz przede wszystkim o zaakcentowanie różnicy stanowisk bardzo zantagonizowanych wówczas środowisk teatralnej Warszawy, które w czasie ważkich przemian krytyki literackiej i teatralnej, w przededniu romantycznego przełomu, prowadziły ze sobą ostrą walkę na pióra. Kwestii tej trzeba się przyjrzeć nieco bliżej.

Pierwszy artykuł pojawił się 9 marca w „Gazecie Warszawskiej”, cztery dni po premierze *Zamku na Czorsztynie*. Podpisany był kryptonimem X, co jednoznacznie sugerowało autorstwo – recenzent należał do grona warszawskich krytyków skupionych w tajnym Towarzystwie Iksów, działającym w stolicy od maja 1815 roku, zrzeszającym – najogólniej rzecz biorąc – zwolenników poetyki i estetyki klasycystycznej². Krótkie wprowadzenie do głównej części recenzji w pełni zdradzało intencje i sądy krytyka: „Afisz zbyt wiele zapowiedział (operę w 2ch

² Na temat działalności Towarzystwa Iksów i modelu praktykowanej przez niego krytyki teatralnej zob. między innymi: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815-1819*, oprac. J. Lipiński, Wrocław 1956; W. PUSZ, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979; Z. PRZYCHODNIAK, *U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825*, Wrocław 1991.

aktach). Autor zbyt mało utworzył. Widz treści nie zrozumiał”³. Dezaprobata Iksa względem autora libretta była miążdżąca. Recenzent poddał krytyce w zasadzie każdy element konstrukcji dramatycznej utworu – zarzucił Krasińskiemu niespójność i fragmentaryczność kompozycji, brak ciągu przyczynowo-skutkowego, niejasności w prowadzeniu wątku fabularnego, nieprzejrzystość kreacji postaci oraz nierespektowanie zasady stosowności i prawdopodobieństwa:

Zamek na Czorsztynie nosi cechę budowli nieukończonej. W prowadzeniu i rozwiązaniu tej sztuki jakiś rodzaj scen urywkowych spostrzegać się dawał. Czym był Dobrosław, czym Bojomir, czym była Wanda, ani z opowiedzenia, ani z czynów dowiedzieć się nie było można. Osobliwsze swoje położenie, o którym Dobrosław tak często wspominał, chyba za kulisami na wieczery, na którą zaprosił Bojomira, dokładniej opowiedział. Zjawisko Wandy nie wystawiało ducha, lecz raczej niewiastę z gorączki nerwowej powstającą. Gdyby muzyka nie dodawała ponęty tej sztuce, zapewne by wielu z słuchaczy, za przykładem Nikity, w krzesłach usnęła, pomimo że aktorowie talentem swoim sztukę wspierać usiłowali.

Słabościom libretta krytyk przeciwstawił dobrą grę aktorów, uznając zarówno starania Ludwika Dmuszewskiego, który „z szlachetną lekkością młodego wojownika” kreował postać Bojomira, Zofii Kurpińskiej, w roli Łucji „jak zawsze przyjemnej”, oraz Józefa Zdanowicza, w swej grze „zręczniejszego niż dowcip Nikity”. Po stronie atutów dzieła znalazła się także muzyka. „Talent Pana Kurpińskiego coraz więcej jaśnieje – konstatował Iks – We wszystkich prawie rodzajach kompozycji okazuje gust, naukę i trafność w przechodach i zwrotach”.

Jakże zdziwieni musieli być czytelnicy warszawskiej prasy śledzący w uwagę publikowane na jej łamach recenzje teatralne, gdy kilka dni później, 13 marca 1819, ukazał się w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” kolejny poświęcony *Zamkowi na Czorsztynie* artykuł, napisany przez krytyka również deklarującego swym podpisem przynależność do Towarzystwa Iksów, który z oburzeniem zarzucał autorowi tekstu z „Gazety Warszawskiej” wyrafinowane oszustwo:

Nim jeszcze recenzja nasza benefisu PP. Kurpińskich na przeszły wtorek przygotowana być mogła, zmyślony jakiś X., przybrawszy ten podpis, już swoją do „Gazety Warszawskiej” posłał. W tej, pochwaliwszy P. Dmuszewskiego i innych, całą swoją żółć na autora wylewa. Lubo pochlebiamy sobie, iż już i niesłuszność sądu i cierpkość stylu zmyślonego X. oszukaństwo to wydały, protestujemy jednak przed publicznością, iż

³ X., *Zamek na Czorsztynie*, „Gazeta Warszawska” nr 20 z 9 marca 1819 (dod.), s. 452. Kolejne cytaty z tego samego źródła.

recenzja *Zamku na Czorsztynie*, w przeszły wtorek do jednej tylko „Gazety Warszawskiej” podana, nie jest naszą, i że następującą tylko [...] mamy za własną i tę bez żadnej odmiany, jak poniżej, kładziemy⁴.

Autor, deklarujący „niezmysłoną” przynależność do Towarzystwa Iksów oraz podkreślający autentyzm swojej recenzji, odniósł się do wysiłków twórców opery – odwrotnie niż jego adwersarz – bardzo życzliwie. Aprobatę krytyka wzbudził zarówno udatny mariaż skonstruowanych ze sobą pierwiastków estetycznych: groteskowości i grozy („posępność treści rozweseliła rola lękającego się wszystkiego przewodnika”), jak i element tajemniczości, jako szansa stałego zainteresowania publiczności rozwojem wypadków („skryte tajemnice i strachy budzą widzów ciekawość”) oraz gwarancja efektu zaskoczenia w rozwiązaniu „węzła dramatycznego”. „Pracę autora” Iks ocenił zatem jako „zasługującą na zachęcenie”, domagając się tylko – i była to jedyna uwaga wskazująca na jakiegokolwiek uchybienie ze strony librecisty – skrócenia niektórych ustępów, na przykład „żałosnego obłąkania Wandy”, które podkreślone „silną muzyką Pana Kurpińskiego, bardziej jeszcze bolesne uczucia przedłuża”. Ocena muzycznego opracowania dzieła również składała się właściwie wyłącznie z pochwał pod adresem kompozytora. Wątpliwość krytyka wzbudziła jedynie zbyt duża długość niektórych fragmentów, choć i tę uwagę opatrzył recenzent asekuracyjnym: „może”. Generalnie praca Kurpińskiego była dla Iksa znakomitym przykładem nowatorstwa, twórczej inwencji, a także bogactwa instrumentacji i – co zostało podkreślone szczególnie, jako rzecz nieczęsto spotykana w ówczesnej polskiej muzyce – trafności w zastosowaniu muzycznych motywów:

Co do muzyki, okazał i w niej P. Kurpiński zaszczytnie już znany talent swój. Jak w *Szarlatan*ie i innych kompozycjach autora tego, tak i w *Zamku na Czorsztynie*, instrumentalność jest obfitą i pełną. Więcej w niej celują kompozytorowie nasi, jak w wynajdywaniu motywów; jednakże Pan Kurpiński w dzisiejszej sztuce i w tym okazał swój talent. Motiwum pierwszego tercetta, aria Pani Dmuszewskiej, lubo może powtarzana za długo, kilka innych arii mają pomysły nowe, szczęśliwe i przyjemne [...].

W kontekście prowadzonego tu wątku (działań zantagonizowanego środowiska warszawskiej krytyki u schyłku drugiej dekady stulecia), uwagi Iksa o *Zamku na Czorsztynie* wydają się interesujące z kilku przynajmniej względów. Przede

⁴ X., *Zamek na Czorsztynie i Stary Komendant w kłopotach*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 21 z 13 marca 1819 (dod.), s. 371-372. Wszystkie następne cytaty z tego samego źródła.

wszystkim ujawniają wysoką świadomość przedstawiciela Towarzystwa Iksów względem nowatorskich praktyk Kurpińskiego, który wprowadzał do swoich oper niestosowane dotąd przez polskich kompozytorów środki, między innymi właśnie powtarzające się motywy muzyczne, pełniące funkcję – jak określał to sam artysta – „ekspresji przypomniczej”. W zamierzeniu kompozytora miała ona na celu przede wszystkim silniejsze oddziaływanie na uczucia widza⁵, ale nie tylko – uwypuklała również symboliczne znaczenia dzieła i nadawała jego konstrukcji zwartość. Na te właśnie aspekty „motywów przypomniczych” wskazywał Kurpiński w artykule zatytułowanym *O operze polskiej*, opublikowanym w roku 1820 na łamach redagowanego przezeń „Tygodnika Muzycznego”, podając przykład własnej kompozycji napisanej trzy lata wcześniej: *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki*⁶. Zaprezentowana w tym miejscu przez artystę teoria i jej praktyczne realizacje były dowodem bezsprzecznego prekursorstwa Kurpińskiego w tym zakresie. Z lapidarną trafnością podsumował ten fakt Marcin Gmys, autor monografii kompozytora, świetnie przedstawiającej jego twórczość w perspektywie romantycznego przełomu dokonującego się w kulturze europejskiej w pierwszych dekadach XIX stulecia:

[...] Kurpiński już w 1817 roku, pisząc o dziełach wokально-instrumentalnych i typowej dla nich „ekspresji przypomniczej”, kierował się świadomością dalece przewyższającą klasyczny (ucieleśniany przede wszystkim przez Glucka i Mozarta, a nawet jeszcze przez wczesnoromantycznego Webera) sposób operowania tzw. motywami przypominającymi, *Errinerungsmotive*. Znacznie bardziej zbliżał się do *par excellence* romantycznego spojrzenia na kwestię muzycznych reminiscencji, do postawy, którą w latach czterdziestych XIX wieku zaczął prezentować Richard Wagner, twórca koncepcji dramatu muzycznego i wynalazca techniki motywu przewodniego (lejtmotywu)⁷.

Podkreślając zatem „talent Pana Kurpińskiego w wynajdywaniu motywów” Iks uwypuklił – i zaaprobował – ten wymiar nowatorstwa *Zamku na Czorsztynie*, który wyraźnie sytuował tę operę w nurcie muzycznego preromantyzmu. W tym miejscu należy wskazać kolejny interesujący aspekt prasowej wypowiedzi przedstawiciela Towarzystwa Iksów – krytyk okazał się bowiem łaskawy względem „romantyczności” opery Kurpińskiego dostrzeżonej nie tylko w przestrzeni muzycznej, ale również literackiej. Wszakże wyeksponowane przez niego połączenie

⁵ Zob. A. NOWAK-ROMANOWICZOWA, *Niektóre problemy opery polskiej między oświeceniem a romantyzmem...*, s. 332.

⁶ Zob. K. KURPIŃSKI, *O operze polskiej*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 26.

⁷ M. GMYS, *Karol Kurpiński i romantyczna Europa...*, s. 54.

antagonistycznych kategorii groteski i grozy oraz nastrojowość ewokowana przez liczne niedopowiedzenia i tajemniczość fabuły – to jedne z podstawowych cech estetyki romantycznej, kształtującej się dopiero na przełomie drugiego i trzeciego dziesięciolecia XIX wieku w polskiej literaturze i teatrze, a przez klasycystyczne środowiska silnie i zdecydowanie krytykowanej.

Wniosek z zestawienia dwóch popremierowych recenzji *Zamku na Czorsztynie* opublikowanych w marcu 1819 roku w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” oraz „Gazecie Warszawskiej” okazuje się zatem bardzo ciekawy – zaskakująco afirmatywna opinia „prawdziwego” przedstawiciela Towarzystwa Iksów o *Zamku na Czorsztynie* była bezpośrednim wynikiem prowokacji, która niejako wymusiła na Iksie wygłoszenie pochwały „romantyczności” dzieła, a bezpardonowa krytyka opery przedstawiona przez pierwszego, „falszywego” Iksa nie miała na celu deprecjacji samego utworu, lecz posłużyć miała przede wszystkim wzbudzeniu fermentu wokół Towarzystwa, które zresztą mocno już wówczas chwiało się w posadach i było bliskie ostatecznego rozwiązania. Zdanie wyrażone przez recenzenta „Gazety Warszawskiej” było bowiem tak dalekie od prawdy – trudno byłoby zarzucić librettu Krasieńskiego, zwłaszcza wskazywaną przez „zmyślonego” Iksa, fragmentaryczność i niespójność układu dramatycznego oraz otwartość kompozycji – że nawet mniej uważny i świadomy odbiorca musiał po lekturze recenzji mieć spore wątpliwości co do słuszności wyrażonych w niej sądów, a zatem również co do wiedzy i przenikliwości jej autora. Publikacja takiego tekstu była bez wątpienia działaniem zamierzonym, mającym na celu podważenie autorytetu członków Towarzystwa Iksów, a gwałtowna reakcja autora artykułu zamieszczonego w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” świadczyła o tym, że pocisk został wymierzony bardzo precyzyjnie i boleśnie trafił w swój cel. Nie było tajemnicą, że dokładnie w tym samym czasie, gdy na deskach Teatru Narodowego po raz pierwszy wystawiano *Zamek na Czorsztynie*, czyli w początkowych tygodniach marca 1819 roku, Towarzystwo Iksów przechodziło poważny kryzys związany, między innymi, z wydaniem na początku lutego przez Wielkiego Księcia Konstantego zakazu klaskania i świstania w teatrze. Dekret ten, spowodowany tzw. aferą wokół sprawy francuskiej aktorki Phillis⁸, stanowił *de facto* zakaz wszelkiej krytyki teatralnej. Ponieważ rola teatralnego recenzenta w tej sytuacji w dużym stopniu zależała od politycznych, nie zaś estetycznych, przekonań, wielu członków Towarzystwa, które w sposób dwuznaczny milczało w tej sprawie, wystąpiło z jego szeregów. Wzmiankowała o tym

⁸ Zob. W. PUSZ, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy..., s. 87; Z. PRZYCHODNIAK, *U progu romantyzmu...*, s. 40-41.

w numerze z 19 marca 1819 „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca”, czasopismo opozycyjne względem Iksów, założone przez Brunona Kicińskiego i jego współpracowników: „Jak słyhać, znacznie zmniejszyło się teraz to światło Towarzystwo [...]”⁹. Iksowie mieli też w tym czasie coraz silniejszą świadomość, że ich rola w świecie teatralnym Warszawy mocno zmieniła się od momentu wprowadzenia nowego układu funkcjonowania prasy w roku 1818, gdy w efekcie dyskusji i polemik założono w stolicy kilka nowych periodyków (oprócz wspomnianej już „Gazety Codziennej Narodowej i Obcej”, także „Tygodnik Polski i Zagraniczny” Brunona Kicińskiego oraz „Ćwiczenia Naukowe” Tymona Zaborowskiego¹⁰), a Iksowie utracili na polu warszawskiej krytyki teatralnej swój monopol. Ostatecznie Towarzystwo zostało rozwiązane w maju 1819, a ostatnią opublikowaną recenzją był artykuł poświęcony *Cydowi*, napisany przez Franciszka Morawskiego¹¹.

Mając na uwadze wszystkie te uwarunkowania, ryzykowne byłoby uznanie opinii któregośkolwiek z autorów obu artykułów zamieszczonych w „Gazecie Warszawskiej” i „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” jako świadectwa uogólnionych sądów ówczesnego środowiska teatralnej Warszawy o operze Kurpińskiego. Pierwszy recenzent zamierzał przede wszystkim ugodzić w Towarzystwo Iksów, podważyć jego wiarygodność, obnażyć rzekomą niewiedzę i nie trafność sądów należących do Towarzystwa krytyków; drugi zaś – sprowokowany wypowiedzią swego oponenta, miał na celu obronę autorytetu własnego środowiska oraz przekonanie czytelników o rzetelności i obiektywizmie iksowskiej krytyki. Tym zapewne tłumaczyć można fakt, że recenzja zamieszczona w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” była w porównaniu do uprzednich wypowiedzi Iksów na temat dzieł Kurpińskiego znacznie bardziej aprobatywna, wręcz entuzjastyczna. Głęboki ukłon, wykonany tu przez Iksa w stronę autora *Zamku na Czorsztynie*, zastąpił mentorstwo uwag i kontestację, jaką zazwyczaj cechowały się wcześniejsze iksowskie recenzje jego oper. Artykuł Iksa mógłby zatem bez przeszkód pojawić się w prasie konkurencyjnej, znacznie przychylniej oceniającej dzieła Kurpińskiego. Zresztą dokładnie w tym samym dniu, w którym „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” zamieściła iksowską recenzję *Zamku na Czorsztynie*, w „Gazecie Codziennej Narodowej i Obcej” drobiazgowo opisano uroczystość wręczenia autorowi *Pałacu Lucypera* złotego medalu w dowód uznania wybitnych zasług w dziedzinie kompozycji i upowszechniania

⁹ E..., *Wyjątek z listu pisanego do Petersburga*, „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” nr 139 z 19 marca 1819.

¹⁰ Zob. Z. PRZYCHODNIAK, *U progu romantyzmu...*, s. 37.

¹¹ Zob. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815-1819*, oprac. J. Lipiński, Wrocław 1956.

sztuki muzycznej i teatralnej (uroczystość ta zbiegła się z drugim wykonaniem *Zamku na Czorsztynie* w Teatrze Narodowym w Warszawie, 11 maja 1819)¹². Na łamach periodyku Kicińskiego opublikowano treść dyplomu, który otrzymał z tej okazji laureat, wraz z listą wszystkich sygnatariuszy (między innymi Stanisława Potockiego, Tadeusza Mostowskiego, Aleksandra Chodkiewicza, Juliana Ursyna Niemcewicza), zaakcentowano świetność kompozytorskiej działalności Kurpińskiego, jego aktywność i wytrwałość na tym polu („od 1810 roku nieprzestannie wzbogaca repertorium Opery Narodowej pięknymi dziełami”), a także wysoką wartość jego prac teoretycznych, poświęconych zasadom muzyki, w opinii autora artykułu niemających sobie równych w całej Europie („podobnie dokładną i jasną szkołą żaden inny naród poszczycić się nie może”).

Niezwykłość tej sytuacji – krótkiej i zaskakującej w wymowie batalii na pióra dwóch krytyków, Iksa i jego przeciwnika, sprowokowanej przez premierę *Zamku na Czorsztynie* – objawia się wyraziściej dzięki spojrzeniu na uprzednie recenzje oper Kurpińskiego, publikowane na łamach warszawskiej prasy przez autorów należących do różnych, opozycyjnych względem siebie środowisk. Iksowie – jak już zostało wspomniane – rzadko używali w stosunku do autora *Szarlatana* tonu afirmatywnego. Wynikało to oczywiście bezpośrednio z założeń iksowskiego systemu krytyki teatralnej, podległego wyznacznikom doktryny literackiego klasycyzmu, takim jak preferowanie regularnego wzorca tragedii, propagowanie postulatów dobrego smaku, naturalności i prawdopodobieństwa, piętnowanie estetyki grozy i okropności¹³. Zdarzały się jednak niekiedy w recenzjach Iksów odstępstwa od klasycystycznej doktryny, wynikające ze względów okolicznościowych – świadomości trudnej, politycznej i społecznej, sytuacji Teatru Narodowego w okresie zaborów, czego efektem była dbałość ze strony krytyków o zachowanie różnorodności repertuaru, gwarantującej teatrowi przetrwanie, a także koncentracja na jego dydaktycznych i patriotycznych zadaniach. Stąd też spośród wszystkich dzieł Kurpińskiego wystawianych w Teatrze Narodowym w latach 1811-1819 największe uznanie w oczach iksowskich krytyków zyskały opery o tematyce narodowo-historecznej: *Jadwiga, królowa polska* (premiera: 23 grudnia 1814) oraz *Jan Kochanowski w czarnym Lesie* (premiera: 1 stycznia 1817) – obie z librettem napisanym przez Niemcewicza. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż tematykę narodowo-historeczną Iksowie ujmowali na dwa sposoby, różnicując utwory reprezentujące

¹² „Gazeta Codzienna, Narodowa i Obca” nr 183 z 13 maja 1819. Wszystkie cytaty według tego źródła.

¹³ Na temat iksowskiej szkoły teatru i krytyki zob. Z. PRZYCHODNIAK, *U progu romantyzmu...*, s. 44-63.

gatunki klasyczne (regularne tragedie) i utwory nieklasyczne (dramy, komedie historyczne oraz dzieła dramatyczno-muzyczne opatrywane epitetem „narodowe”). W pierwszym wypadku motywikę związaną z dziejami Polski członkowie Towarzystwa Iksów interpretowali według zasady mitologizacji historii i cech narodowych, w drugim zaś – według kategorii o proveniencji sentymentalnej, podkreślając istotę wierności tradycji, pamięci o przodkach i kultu pamiątek¹⁴. Efekt obu praktykowanych przez Iksów sposobów interpretacji historii był w gruncie rzeczy tożsamy – zarówno mitologizacja, jak sentymentalizacja dziejów służyła zakamufłowanej politycznej i patriotycznej dydaktyce, kierowała wyobrazeniami i emocjami widzów, przenosiła akcent z rozrywki na refleksję. Recenzje dwóch wskazanych tu oper Kurpińskiego doskonale zależność tę potwierdzają. Oto reprezentatywne przykłady z iksowskich artykułów poświęconych *Jadwidze* i *Janowi Kochanowskiemu*, opublikowanych w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” w lipcu 1815 oraz w styczniu 1817 roku:

Miłe każdemu wspomnienia przeszłości; miło wznawiać minionych wieków obrazy! Gdyby sztuki historyczne tę tylko miały zaletę, że nam czerpane w dziejach wyobrażenia po żywe zmysły poddają, już by tym samym najchciwszej imaginacji dogodziły; ale naród, co przez szkołę nieszczęście przechodził, co przeciwnym losem długo nękan, jedynie żądał przyszłości, jedynie przeszłością się szczylił; ten sławą przodków upajać się powinien, dla takiego widowisko historyczne, obrazy naddziadów, coś więcej stanowią niż rozrywkę¹⁵.

Niepodobna jest prawie wystawić sobie duszę tak martwą, której by nie wzruszyły wspomnienia przeszłości. [...] W upłynione więc życie i w dalekie wieki zasięgamy naszym uczuciem, i myślą tam szukamy pociechy, tam w słodkim zadumaniu rozważamy, co niegdyś było; rozpamiętywamy własne lub ojców naszych szczęście, marzenia, troski; rozpogadzamy dni nasze tak drogimi pamiątki, ubarwiamy nimi dalszą drogę życia i najmilej w samych wspomnieniach żyjemy, słowem, ten jest los człowieka, że zawsze spojrzeć woli za siebie, niż na chwilę obecną. – Jak chętnie przeniosła się imaginacja nasza w czasy Jana Kochanowskiego, z jaką lubością błędziły za nim wszystkie serca po cichym i swobodnym Czarnolesie! Bo któż by zdołał bez wrażenia ujrzeć tak sławnego wieszca, widzieć jego domowe życie, zatrudnienia, wesołość, pociechy i tę lipę rozłożystą, spod której w nieśmiertelnym rymie pierwszy przesyłał wiekom chwałę rodu polskiego! – Myśl tak szczęśliwa godną była Autora, godną pióra i serca Niemcewicza. – Dawni historycy nasi nie zostawili nam prawie żadnego opisu domowego życia sławnych Polaków, a więc osnowę tej opery winniśmy samej tylko prawie imaginacji Autora; nie jest przecież ta sztuka dlatego mniej historyczną; odmalowanie bowiem

¹⁴ Por. tamże, s. 60-61.

¹⁵ X., *Jadwiga. Opera*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 54 z 8 lipca 1815 (dod.), s. 1018. Kolejne cytaty według tego źródła.

dawnych zwyczajów, sposobu mówienia, odmalowanie dawnej poufałości i prostoty, wszystkie szczegóły starożytnego domu polskiego w tak trafnym i wiernym wystawione są obrazie, iż z łatwością poznać można wszędzie cechę tego wieku, w którym rzecz się toczy¹⁶.

Tematyka historyczna i trafność przedstawienia narodowych zwyczajów w dostateczny sposób rekompensowała, zdaniem iksowskich krytyków, uchybienia w konstrukcji dramatycznej *Jadwigi* i *Jana Kochanowskiego*. Łaskawość krytyków była pochodną wyrażonego w obu recenzjach przekonania (zgodnego zresztą z teoretycznymi wypowiedziami na temat opery publikowanymi w ówczesnych polskich poetykach), iż tekst poetycki w operze musi spełniać wymogi swego gatunku, w którym podległość rodzajowi dramatycznemu stanowi jedynie zewnętrzną ramę, a wypełniający ją obraz to kompilacja niejednorodnych, należących do różnych sztuk elementów¹⁷. „W operze więcej od poety żądać nie należy – pisał Iks w recenzji *Jadwigi* – resztę kompozytor zastąpić powinien”. Kompozytorska powinność Kurpińskiego nie została jednak oceniona przez Iksów tak pochlebnie jak praca Niemcewicza – przyznano muzykowi znajomość sztuki kompozycji, ale jednocześnie zarzucono brak oryginalności oraz nieumiejętność wyrażenia powagi, koniecznej w operach *seria*, które silniej niż przebieg zdarzeń eksponują alternacje ludzkich uczuć:

Te tak nazwane *opera seria* mniej podają kompozytorowi różnaitości i cieniów w zastosowaniu muzyki do akcji, a zatem muzyka powagą tylko lub żywym wyrażeniem namiętności utrzymać się powinna. Nie życzylibyśmy jednak, aby długie i przewlekłe rozciąganie za powagę uchodziło. Jeśli kompozytor *Jadwigi* w szacownym jego dziele gorliwe zechce przyjąć uwagi, prosilibyśmy go, aby wiele miejsc poskracał, przez co i muzyka jego, i towarzysząca jej akcja, nieskończenie by zyskały [...]¹⁸.

¹⁶ X., *Jan Kochanowski*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 4 z 14 stycznia 1817 (dod.), s. 80. Kolejne cytaty według tego źródła.

¹⁷ Teoretyczną refleksję nad operą, uprawianą w Polsce na przełomie XVIII i XIX stulecia oraz w pierwszych dekadach wieku XIX, zrekonstruowaną na podstawie różnorodnych źródeł (o charakterze normatywnym, opisowym lub oceniającym), przedstawia szczegółowo Elżbieta NOWICKA: *Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie*, [w:] *Teorie opery*, red. M. Jabłoński, Poznań 2004, s. 84-107.

¹⁸ W uwagach tych, skoncentrowanych na kondensacji akcji dramatycznej oraz stosowności i powadze muzyki w operze *seria*, zauważyć można zbieżność sądów iksowskiej krytyki z postulatami Euzebiusza Słowackiego, który w swoich rozprawach i wykładach poświęcił operze niemało miejsca. „Opera poważna – pisał Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji* – po włosku *opera seria* zwana, mająca za cel wystawienie treści tragicznej [...] gdyby ściśle podług prawideł tragedii napisana była, gdyby jej obrazy stosowna podnosiła muzyka, a przywoita okazałość zdobiła jej wielkość, wystawiałaby najdoskonalsze dramatyczne widowisko” (E. SŁOWACKI, *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno

Większość wypowiedzi Iksów poświęconych innym operom Kurpińskiego składała się z podobnych utyskiwań. W apelach kierowanych w stronę kompozytora powtarzały się regularnie zarzuty nadmiernej rozwlekłości, zbyt licznych zapożyczeń i cytatów z innych dzieł dramatyczno-muzycznych, wybujałej zawziętości wątków i przesadnie bogatej instrumentacji. Szczególnie mocno Iksowie krytykowali z tej perspektywy muzykę *Szarlatana*, którego – przypomnijmy – autor iksowskiej recenzji *Zamku na Czorsztylinie* z 1819 roku przywołał jako przykład dzieła dowodzącego wielkiego talentu Kurpińskiego. Cztery lata wcześniej natomiast, w jednym z pierwszych artykułów opublikowanych przez Towarzystwo Iksów, autor *Szarlatana* został zestawiony na zasadzie deprecjonującego kontrastu z Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem i Giovannim Paisiellem, oraz skrytykowany za naśladownictwo i mialkość przekazu:

Niepodobna nie oddać sprawiedliwości muzycznemu objęciu chromatyczności, które w tym dziele jaśniej, ale oryginalność myśli, ta pierwsza cecha talentu, jak się rzadko w Panu Kurpińskim odzywa! Pośród zawitych przechodów muzycznego wątku, snują mu się co moment obcych dzieł przypomnienia, tak, że niemal by życzyć można, aby całej swej erudycji muzycznej zapomniał i na koniec w własnej się okazał postaci. Mniej by się w tej mierze nasz kompozytor uwodził, gdyby się bogatego wyrzekł towarzyszenia. – Ten bowiem nawał harmonii nadto daje sposobności czcować myśli ukrywać; tak, jak w sztuce pisania – długi i brząający period nieraz się bez rzeczy obejdzie¹⁹.

Pojedyncze wyjątki od tej reguły – pozytywnej iksowskiej recenzji doczekał się Kurpiński na przykład jako autor *Palacu Lucypera*²⁰ – nie zmieniają w zasadzie generalnego obrazu sądów Iksów o dokonaniach kompozytora, obrazu kreślonego linią dość surową i autorytatywną. Tymczasem inni krytycy prezentowali w swojej prasie stanowisko znacznie bardziej zróżnicowane. Świetny przykład

1843, s. 307). Upodobnienie opery do tragedii gwarantowałyby zatem operze świetność i miałyby zarazem wartość nobilitującą (zob. E. NOWICKA, *Opera w Polsce na początku XIX wieku...*, s. 88).

¹⁹ X., *Szarlatan. Opera*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 67 z 20 sierpnia 1815 (dod.), s. 1311-1312.

²⁰ X., *Palac Lucypera*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 34 z 27 kwietnia 1816 (dod.), s. 746. Pięć lat po warszawskiej premierze opery (po raz pierwszy wystawiono ją w Teatrze Narodowym 9 listopada 1811), Iks pisał o *Palacu Lucypera*, że to najlepszy utwór Kurpińskiego, choć również niewolny od błędów: „Wiele w nim jest różnorodności myśli, wiele harmonicznego i wdzięku melodyjnego. – Towarzystwo w wielu miejscach nic do życzenia nie zostawuje. Wybór treści dość szczęśliwy do zastosowań muzycznych, ale akcja sztuki nadto jest rozwlekła, a muzyka jeszcze ją bardziej przeciąga”. Wyraźnie zarysowuje się także i w tej recenzji główny postulat Iksów bezustannie kierowany w stronę Kurpińskiego i jego librecistów: skrócenia nadmiernie rozwlekłej sztuki.

dbałości o obiektywizm sądów stanowi anonimowa recenzja *Szarlatana* zamieszczona 16 grudnia 1818 roku na łamach „Gazety Codziennej Narodowej i Obcej”, podpisana kryptonimem Y. Na uwagę zasługuje tu pewien drobiazg – w tytule artykułu, inaczej niż w recenzjach iksowskich, pojawiła się adnotacja o autorze kompozycji (*Szarlatan. Opera z muzyką K. Kurpińskiego*), będąca świadectwem przeniesienia akcentu z literackiego na muzyczny pierwiastek utworu. I rzeczywiście – w swojej prasowej wypowiedzi Igrek skupił się przede wszystkim właśnie na muzyce, zastosowawszy zarazem pomysłowy zabieg przytoczenia sporu czterech widzów teatralnych oczekujących „w kąciku parteru” na przedstawienie *Szarlatana*. Ze względu na nietuzinkowość tego wywodu, a także fakt, iż jego publikacja wywołała spory ferment w środowisku i sprowokowała samego Kurpińskiego do żywiołowej polemiki, warto przytoczyć jego obszerniejszy fragment:

Przyszedłszy wcześniej cokolwiek na tę reprezentację, zasiadłem w kąciku parteru, gdzie wiem, iż kilka osób zgromadzonych samowładne zawsze wydają sądy, tak o muzyce, jak o sztukach wystawionych, nawet krytykują grę aktorów. Nie omyliło mnie i tą razą oczekiwanie. Wszczęła się wkrótce rozmowa o *Szarlatanie* [...]. Gdy na roztrząsanie muzyki przyszła kolej, powiedzcie mi, rzeczcie jeden z nich, czy Pan Kurpiński jest istotnie kompozytorem tej muzyki? Czyli też ciąg ten kawałków z różnych autorów, połączony ogniwami, w których jednakże wysoka znajomość muzyczna okazuje się, chciał nam wystawić jako potpourri? – Drugi zaczął bronić kompozytora, trzeci był neutralnym w tej sprzeczce. Czwarty, pozwoliwszy im się nakłócić do woli, tak zdanie swoje otworzył: „Nie ganię ja muzyki, którą wszyscy chwalą, potrzeba by na to albo być zaślepionym miłością własną, albo posiadać zazdrość rzemiosłową (*jalousie de métier*), albo ducha sprzeczności. Powtarzam, nie ganię ja muzyki w tej operze: lecz gdybyście wy, o cienie Haydna, Mozarta! Wy, Clementi, Beethoven i inni, których nazwisk nie pamiętam, gdybyście, mówię, z tej Arlekińskiej Sukni (!!) z różnych kawałków uszytej każdy swoją część odebrał, podobno by się nic nie zostało, prócz porozrywanych akordów, stanowiących wprawdzie piękność ogółu, lecz bez sensu, gdy nie są poparte”. Tu się kurtyna podniosła, ja nic więcej nie dosłyszałem²¹.

Błyskawiczna odpowiedź Kurpińskiego, zamieszczona w „Gazecie Codziennej” zaledwie po dwóch dniach, świadczyła o głębokim wzburzeniu kompozytora, który odebrał tekst Igreka jako personalny atak nieznanego się na sztuce opery dyletanta i określił go pogardliwie „ucniem Iksów”²². O „haniebnej potwarzy” pisał na

²¹ Y., *Szarlatan. Opera z muzyką K. Kurpińskiego*, „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” nr 65 z 16 grudnia 1818.

²² Karol Kurpiński do Pana Y., „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” nr 67 z 18 grudnia 1818. Obszerny artykuł Kurpińskiego dowodzi znakomitości polemicznego zacięcia kompozytora. Z ironiczną swadą autor *Szarlatana* naśladuje styl Igreka, a wyluskawszy swoje argumenty poleca mu

łamacz tego samego periodyku zatrudniony w warszawskiej orkiestrze waltornista D. Bailly²³, jako „najniesprawiedliwszą krytykę” ocenił również stanowisko Igreka anonimowy recenzent „Gazety Warszawskiej”, uznawszy – podobnie jak Kurpiński i Bailly – sądy wyimaginowanych dyskutantów przedstawionych w recenzji *Szarlatana* za własną opinię jej autora²⁴. Co ciekawe, z tej samej dokładnie perspektywy zarysował ów wycinek z historii recepcji oper Kurpińskiego dwudziestowieczny monografista kompozytora, ks. Tadeusz Przybylski, określając głos Igreka jako „niezwykle gwałtowny atak” na kompozytora *Szarlatana*²⁵. Tymczasem na ten nietuzinkowy artykuł dziewiętnastowiecznego krytyka można spojrzeć zupełnie inaczej. Zapisany piórem korespondenta „Gazety Codziennej” dialog być może wcale nie stanowił zamierzonego ataku na Kurpińskiego, lecz próbę prezentacji newralgicznych linii napięć między zwolennikami i przeciwnikami jego kompozycji, napięć skoncentrowanych głównie na problematyce oryginalności jego dzieł, tak często kwestionowanej przez członków Towarzystwa Iksów. Warto podkreślić, iż rozkład opozycyjnych głosów w przedstawionym przez Igreka sporze nie był symetryczny, dwóch dyskutantów zdecydowanie kontestowało talent autora *Szarlatana*, uznając operę za bezwartościową kompilację cudzych utworów (w słowach do złudzenia przypominających frazy formułowane przez Iksów, tu zabarwione wyraźną drwiną z ich rzekomego obiektywizmu), jeden zajął stanowisko obrońcy Kurpińskiego, czwarty pozostał bezstronny. W opinii autora artykułu zapewne tak właśnie prezentowały się siły opozycyjnych środowisk recenzentkich w roku 1818 w przedromantycznej Warszawie – kształtujący się dopiero nowy nurt estetyczno-ideowy i nowy typ krytyki teatralnej stanowił w stosunku do nurtu klasycyzującego zdecydowaną mniejszość i przemawiał – na razie – o wiele słabszym głosem.

21 grudnia 1818 „Gazeta Codzienna” opublikowała jeszcze jeden krótki artykuł, który bezpośrednio nawiązywał do recenzji *Szarlatana* i poruszonego w niej przez Igreka problemu rzekomej wtórności muzyki Kurpińskiego. Rzecz dotyczyła tym razem opery *Czaromysł, książę słowiański* z librettem Alojzego Żółkowskiego (premiera: 27 marca 1818). Autorem tekstu był Franciszek Ksawery Godebski, stały współpracownik Kicińskiego, należący do grona „młodych” krytyków warszawskich. Stanowisko recenzenta w sprawie oryginalności *Czaromysła* było jednoznaczne – opera dowodzi pełni inwencji twórczych kompozytora:

w konkluzji przeczytać ostatni wers bajki Ignacego Krasickiego *Filozof i chłop*. Brzmi on jak następuje: „[...] lepiej milczeć, niżli gadać nic do rzeczy”.

²³ D. BAILLY, *Do Pana Y.*, „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” nr 69 z 21 grudnia 1818.

²⁴ Zob. J.R., *O krytyce teatralnej*, „Gazeta Warszawska” nr 101 z 19 grudnia 1818.

²⁵ Zob. T. PRZYBYLSKI, *Karol Kurpiński*, Warszawa 1980, s. 44.

Muzyka Pana Kurpińskiego w tej operze może służyć za odpowiedź na poczynione mu zarzuty w krytykach o *Szarlatanie*. – Już ona w niczym nie przypomina nie tylko cudzych szczegółów, ale nawet w ogóle nie jest naśladowaniem żadnej szkoły, żadnego kompozytora. – Autor wydobywa postać zupełnie nową i niezaprzeczenie własną²⁶.

W swojej wypowiedzi Godebski wyeksponował również kwestię dotąd właściwie przez warszawskich krytyków oper Kurpińskiego niepodejmowaną: dramatyczność pierwiastka muzycznego. „Uważam tu bardzo dramatyczny sposób kompozycji – pisał recenzent – gdzie muzyka, nie mogąc w śpiewie dosyć pomagać słowom, wyraz ich jaśniejszym jeszcze robi wyrażeniem orkiestry”. Przypomnijmy, że w tekstach warszawskich krytyków teatralnych reprezentujących środowisko klasycyzujące, dramatyczność w operze wiązana była właściwie wyłącznie z jej warstwą literacką. Ten sposób myślenia wynikał oczywiście z przekonania, uprawomocnionego oświeceniowymi poetykami i rozprawami teoretycznoliterackimi²⁷, iż operę – choć jest to twór słowno-muzyczny – należy lokować w kręgu koncepcji rodzajowych i gatunkowych właściwych literaturze, a nie muzyce²⁸. Z czasem poglądy te uległy znaczącym modyfikacjom. Osłabienie ścisłych związków opery z wzorcem tragediowym, charakterystyczne dla rozwoju teoretycznej refleksji nad operą na przełomie drugiej i trzeciej dekady stulecia oraz w dekadzie następczej, czyli w czasie umacniania się w kulturze tendencji romantycznych, przyniosło w efekcie trwałą zmianę postrzegania niejednorodnej genetycznie struktury tworzącej dzieło operowe. Przede wszystkim wprowadzono do operowego dyskursu kontekst liryczności, najczęściej traktowanej jako synonim muzyczności bądź uczucia, oraz epickości rozumianej jako wyzwolenie spod rygoru klasycznych struktur dramatycznych, zapewniające możliwość rezygnacji z klasycznej zasady naśladowania i swobodę w kształtowaniu fabuły. W tym kontekście zauważmy, że Godebski w recenzji *Czaromysła* podkreślił nie tylko dramatyczność muzyki Kurpińskiego, ale także jej epicki pierwiastek, dostrzegając narracyjny potencjał orkiestry. Nie ma zatem wątpliwości, iż zapisana u schyłku 1818 roku krótka nota krytyka „Gazety Codziennej” wyznaczała nowe drogi ówczesnej polskiej refleksji nad operą, doskonale wpisując się w trwający już proces ważnych przemian kulturowych.

²⁶ G., *Czaromysł*, „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” nr 69 z 21 grudnia 1818. Kolejny cytat z tego samego źródła.

²⁷ Mam na myśli przede wszystkim rozprawę *O wymowie i poezji* Filipa Neriusza GOŁAŃSKIEGO oraz *Prawidła wymowy i poezji* Euzebiusza SŁOWACKIEGO.

²⁸ Por. E. NOWICKA, *Opera w Polsce na początku XIX wieku...*, s. 91.

Już ten krótki i z konieczności wybiórczy przegląd kilku najważniejszych prasowych wypowiedzi na temat oper Kurpińskiego w przedromantycznej Warszawie pozwala na sformułowanie kilku konkluzji. Po pierwsze – dzieła dramatyczno-muzyczne autora *Palacu Lucypera*, jako świetny przykład genologicznego skomplikowania ówczesnych form operowych oraz istotny element procesu formowania się programu tzw. opery narodowej, stanowiły doskonały punkt wyjścia dla dyskusji między dwoma opozycyjnymi obozami społeczno-kulturowymi ukształtowanymi w Warszawie w ostatnich latach drugiej dekady XIX wieku, które reprezentowały odmienne ideały estetyczne i na dwa różne sposoby pojmowały zadania i funkcje krytyki teatralnej. Po drugie – linie demarkacyjne między wypowiedziami przedstawicieli antagonistycznych obozów na temat dzieł Kurpińskiego nie przebiegały według jednego, prostego do wyznaczenia traktu – przeciwnie, kontrowersje między zwolennikami normatywnego, klasycyzującego nacechowania krytyki teatralnej a ich oponentami układały się we wzór niejednorodny, a przez to uniemożliwiający zarysowanie całkowicie jednoznacznego układu przychylności (bądź nieprzychylności) krytyków wobec kompozytora. Po trzecie zaś – co wynika z dwóch pierwszych sformułowanych tu wniosków, w wielu przypadkach opery Kurpińskiego były bardziej prowokacją, pretekstem do wzniesienia polemik, chęcią przyspieszenia procesu legitymizacji nowej krytyki teatralnej, opozycyjnej względem krytyki iksowskiej, niż rzeczywistym przedmiotem konfrontacji. Dodatkowym argumentem potwierdzającym to przypuszczenie może być fakt, że niekiedy w podobny sposób – bardziej instrumentalny niż rzeczowy – traktowano nie tylko pracę Kurpińskiego, ale również jego librecistów. Głośnym echem w teatralnym środowisku Warszawy odbiła się na przykład w styczniu 1817 roku prasowa dyskusja nad librettem *Jana Kochanowskiego w Czarnym Lesie*. Hołubiony przez Towarzystwo Iksów Niemcewicz został negatywnie oceniony przez przedstawicieli tzw. Towarzystwa Przyjaciół Prawdy, związanych prawdopodobnie z zakulisowym środowiskiem Teatru Narodowego, którzy na łamach „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” i „Gazety Warszawskiej” zamieścili kilka artykułów otwarcie polemicznych względem opublikowanej wcześniej iksowskiej recenzji *Jana Kochanowskiego*²⁹. Pomimo decyzji urażonego Niemcewicza o wycofaniu wszystkich swoich sztuk ze sceny, zarówno *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*,

²⁹ Pierwszy tekst pojawił się 18 stycznia (zob. 1/16 TOW. PRZYJ. PRAWDY, *Do Pana X*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 5 z 18 stycznia 1817), kolejny – jako odpowiedź na list Ignacego ZERO – tydzień później (*Przyjaciele Prawdy do Pana Ignacego Zero*, „Gazeta Warszawska” nr 7 z 25 stycznia 1817), ostatni zaś – 11 lutego (PRZYJACIELE PRAWDY, *Do pośrednika w sprawie Przyjaciół Prawdy przeciwko Iksowi*, „Gazeta Warszawska” nr 12 z 11 lutego 1817). Szczegółowe informacje na temat tego wydarzenia oraz innych wypowiedzi prasowych członków

jak i *Jadwiga królowa polska* pozostały jednak w repertuarze Teatru Narodowego. Rozwiązanie tej sprawy (oraz fakt, że w kręgach Towarzystwa działał prawdopodobnie również Karol Kurpiński³⁰) wskazywało zatem jednoznacznie, że Przyjaciółom Prawdy zdecydowanie bardziej niż o krytykę samego Niemcewicza i jego libretta chodziło o atak na doktrynalność i autorytaryzm Iksów.

Z perspektywy przedstawionego tu wycinka dziejów polskiej krytyki teatralno-muzycznej dwugłos pierwszych recenzentów *Zamku na Czorsztynie*, „fałszywego” i „prawdziwego” Iksa, w którym przedstawiciel klasycyzującego środowiska został sprowokowany do wygłoszenia pochwały „preromantycznych” elementów struktury opery Kurpińskiego, zdaje się urastać do rangi symbolu, z jednej strony pieczętującego zamknięcie okresu krytyki oświeceniowej, z drugiej zaś – eksponującego płynność i nieostrość tendencji uznawanych w tradycji badawczej za przeciwstawne. Bez wątpienia sam *Zamek na Czorsztynie* znakomicie się temu przysłużył jako utwór niejednorodny genologicznie i estetycznie oraz w sposób niekonwencjonalny i ironiczny wykorzystujący różnorakie tendencje – komedii dworskowej, komedii historycznej czy preromantycznego teatru grozy. Warto w tym kontekście zatrzymać się jeszcze – na zasadzie podsumowania – przy kreacji postaci Wandy, która świetnie egzemplifikuje fakt usytuowania opery Kurpińskiego na niejednoznacznym estetyczno- i historycznoliterackim styku oświecenia i romantyzmu. Bohaterka *Zamku na Czorsztynie*, przez iksowskiego krytyka opisana jako postać zanurzona w „żałosnym obłąkaniu zmysłów”, zdaje się tkwić dokładnie w punkcie przełamania się oświeceniowych i romantycznych tendencji literackich i teatralnych. Przywołajmy fragment wypowiedzi Wandy, błąkającej się nocą po czorsztyńskim zamku w celu spotkania ze zmarłym kochankiem:

(*Muzyka. Wanda postępuje kilka kroków*) Lecz gdzież mnie błędne prowadzą kroki?
(*muzyka*) Kto mnie tu woła? Tyżeś to, mój luby? Ty! przedmiocie wiecznej miłości mojej [...] Ale po śmierci wróciłeś tutaj, i w tym sercu, które jest twoim nierozdzielnie, zostajesz. (*muzyka*) Lecz czemuż tu nie przychodzisz?³¹

Słowa te nieodparcie przypominają frazy zapisane piórem autora *Romantyczności*. „Kogo wołasz? Z kim się witasz?” – pyta narrator Mickiewiczowskiej ballady, by oddać następnie głos swojej bohaterce: „Tyżeś to w nocy? To ty, Jasieńku?/

Towarzystwa Przyjaciół Prawdy zob. Z. PRZYCHODNIAK, *Przyjaciele Prawdy i miłośnicy narodowości*, [w:] *U progu romantyzmu...*, s. 73-97.

³⁰ Zob. tamże, s. 95.

³¹ Akt II, scena V. Cytat według pierwszego wydania: *Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda. Opera w 2ch aktach. Muzyka Karola Kurpińskiego*, Warszawa 1819, s. 53.

Ach, i po śmierci kocha!”). Dla wyjaśnienia dodajmy, że Mickiewicz w czasie pisania *Ballad i romansów* raczej nie mógł znać *Zamku na Czorsztynie*, nie grano tej opery w wileńskim teatrze, choć w jego repertuarze znajdowały się niektóre dzieła Kurpińskiego, między innymi *Szarlatan*, *Jadwiga królowa polska*, *Jan Kochanowski w Czarnym Lesie*, *Nadgroda* oraz *Zabobon, czyli Krakowiacy i Górale*³². Zbieżność zacytowanych tu sformułowań tłumaczyć więc należy obiegowością pewnych układów stylistycznych, jak i możliwym wspólnym źródłem inspiracji Krasińskiego i Mickiewicza, czyli w tym wypadku przedromantyczną dumą grozy (zwłaszcza Niemcewiczowską), w której niejednokrotnie pojawiał się motyw szaleństwa z miłości³³. Oczywiście pomimo pewnego stylistyczno-fabularnego podobieństwa fragmentów libretta opery Kurpińskiego i Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, różnica w wymowie obu utworów jest diametralna – Krasiński posłużył się w przedstawieniu motywu obłąkania żartobliwą stylizacją, a Mickiewicz – najogólniej rzecz ujmując – wzorzec ów zmodyfikował w tonie serio, w myśl swych filozoficznych założeń z zakresu teorii poznania. Obłąkanie Wandy, wynik głębokiej rozpacz po utracie kochanka, przedstawione jest w *Zamku na Czorsztynie* jako stan nienaturalny, odbiegający od normy i budzący politowanie, ale zarazem ujęte w ironiczny nawias. Librecista i kompozytor wprowadzili komiczną postać obserwatora dziewczyny, drżącego ze strachu przed duchami Niki, który – celowo zmylony przez mieszkańców zamku – postrzega Wandę jako pozaziemską zjawę. Bohaterka opery Kurpińskiego intensywnie pragnie zobaczyć swego zmarłego ukochanego, przeniknąć poza granicę zmysłów, poza granicę życia i śmierci. To pragnienie wypełnia się, jednak nie w przestrzeni irracjonalnego poznania, lecz w świecie realnym – Wanda rozpoznaje kochanka w przybyłym do zamku Bojomirze, cieszącym się pełnią zdrowia i sił witalnych. Moment *anagnosis* skutkuje natychmiastowym powrotem bohaterki do pełni władz umysłowych,

³² Zob. zestawienie repertuarowe w: M. WITKOWSKI, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Warszawa 1971.

³³ Na temat związków ballad Mickiewicza z dumą Niemcewiczowską i sposobów przetworzenia przez autora *Romantyczności* motywu szaleństwa pisało bardzo wielu historyków literatury polskiego romantyzmu, między innymi – by wymienić tylko prace najdawniejsze, otwierające dyskusję badawczą – Wilhelm BRUCHNAŁSKI (*Mickiewicz – Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, Lwów 1907), Czesław ZGORZELSKI (*Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949), Maria ŻMIGRODZKA („*Ballady i romanse*” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956, zeszyt specjalny). O innych możliwych inspiracjach Mickiewicza jako autora *Romantyczności*, na przykład związanych ze specjalistyczną wileńską prasą („Pamiętnik Magnetyczny Wileński”), na łamach której publikowano w drugim dziesięcioleciu XIX wieku opisy zachowań osób znajdujących się w stanie bliskim obłąkania, zob. A. KOWALCZYKOWA, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

a w planie filozoficznym dzieła – oznacza przywrócenie oświeceniowego ładu i harmonii, ku satysfakcji wszystkich uczestników zdarzenia. Mickiewiczowska Karusia natomiast spotyka swego Jasia poza granicami zmysłowego i racjonalnego poznania, w przestrzeni niedostępnej świadkom tego spotkania, i nie powraca już do świata realnego, ściśnionego wąskimi ramami spetryfikowanych społecznych relacji i norm. W jednym punkcie zatem – w rozpaczliwym pragnieniu ujrzenia ukochanej osoby, w szaleństwie samotności – bohaterki dzieł Kurpińskiego i Mickiewicza spotykają się, na krótką chwilę, by potem rozejść się w dwu przeciwnych kierunkach: Wanda ku oświeceniowemu porządkowi, Karusia zaś – ku romantycznym zaświatom. Ukochana Bojomira „posłuchała przepisów rozumu, prawdy i przyzwoitości”, jak rzekłby autor rozprawy *O pismach klasycznych i romantycznych*, ukochana Jasia natomiast „uorganizowała szaleństwo”, które otworzyło jej drogę do rozszerzenia granic ludzkiego poznania³⁴. W tym świetle więc *Zamek na Czorsztynie*, choć tak silnie nasycony pierwiastkami zwiastującymi rychłe nadejście romantyzmu, objawia się jednak jako akt wycofania przed „przepaścią klasyka”³⁵. Czas nieodwracalnego wkroczenia w jej czeluści miał dopiero nadejść.

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

- Zamek na Czorsztynie, czyli Bojomir i Wanda. Opera w 2ch aktach. Muzyka Karola Kurpińskiego, Warszawa 1819.
 „Gazeta Codzienna Narodowa i Obca” 1818-1819
 „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1811-1819
 „Gazeta Warszawska” 1811-1819
 „Tygodnik Muzyczny” 1820-1821
 „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1819

³⁴ Oba cytaty za: J. ŚNIADECKI, *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800-1918). Materiały*, t. I, Warszawa 1959, s. 153.

³⁵ Nawiązuję do tytułu rozdziału książki Ryszarda PRZYBYLSKIEGO: *Romantyzm jako przepaść klasyka*, [w:] TENŻE, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 392. Formułując tę konkluzję przychyliłam się do ustaleń Elżbiety Nowickiej, która w ramach analizy librett „oper narodowych” Józefa Elsnera i Karola Kurpińskiego zwróciła uwagę na dwukierunkowość ruchu tendencji formalnych, stylowych i treściowych między operą a literaturą (zwłaszcza tragedią i szerzej – dramatem) na styku oświecenia i romantyzmu – z jednej strony, jak pisze badaczka, opera „torowała drogę romantycznym kształtom dramatu”, z drugiej zaś pewne właściwe dla niej kierunki rozwoju „stabilizowały nieromantyczne, sentymentalne lub klasycyzujące tendencje kultury tamtego czasu i dziesięcioleci późniejszych” (zob. E. NOWICKA, „Słownik zaklętych słów do muzyki”..., s. 138).

PRZEDMIOTOWA

- BRUCHNALSKI Wilhelm, Mickiewicz – Niemcewicz. Studium historyczno-literackie, Lwów 1907.
- GMYS Marcin, Karol Kurpiński i romantyczna Europa, Warszawa 2015.
- KOWALCZYKOWA Alina, Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności” Mickiewicza, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.
- LISOWSKA Agnieszka, Karol Kurpiński jako pisarz, działacz i organizator muzyczny, [w:] Szkice o kulturze muzycznej, t. II, red. Zofia Chechlińska, Warszawa 1973.
- NOWAK-ROMANOWICZ Alina, Niektóre problemy opery polskiej między oświeceniem a romantyzmem, [w:] Studia Hieronymo Feicht septuagenano dedicate, red. Zofia Lissa, Kraków 1965.
- NOWICKA Elżbieta, Opera w Polsce na początku XIX wieku – wyobrażenia, poglądy, teorie, [w:] Teorie opery, red. M. Jabłoński, Poznań 2004.
- NOWICKA Elżbieta, „Słownik zaklętych słów do muzyki”. O librettach „oper narodowych” J. Elsnera i K. Kurpińskiego, [w:] TAŻ, Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć, Poznań 2003.
- PAPIERZOWA Anna, Libretta oper polskich z lat 1800-1830, Kraków 1959.
- PŁOŃSKA Katarzyna, Wstęp [do:] TAŻ, Katalog tematyczny oper Karola Kurpińskiego, Warszawa 2015.
- PRZYBYLSKI Ryszard, Romantyzm jako przepaść klasyka, [w:] TENŻE, Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego, Gdańsk 1996.
- PRZYBYLSKI Tadeusz, Karol Kurpiński, Warszawa 1980.
- PRZYCHODNIAK Zbigniew, U progu romantyzmu. Przemiany warszawskiej krytyki teatralnej w latach 1815-1825, Wrocław 1991.
- PUSZ Wiesław, „Nowy Parnas” przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników, Wrocław 1979.
- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815-1819, oprac. Jacek Lipiński, Wrocław 1956.
- STRUMIŁO Tadeusz, NOWAK-ROMANOWICZOWA Alina, KURYLÓWICZ Teresa, Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej. Ogiński – Elsner – Kurpiński, Kraków 1960.
- WITKOWSKI Michał, Świat teatralny młodego Mickiewicza, Warszawa 1971.
- ZGORZELSKI Czesław, Duma poprzedniczka ballady, Toruń 1949.
- ŻMIGRODZKA Maria, „Ballady i romanse” wobec tradycji niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956, zeszyt specjalny.

ZAMEK NA CZORSZTYNIE KAROLA KURPIŃSKIEGO –
ROMANTYCZNOŚĆ IN STATU NASCENDI?

Streszczenie

Dzieła operowe Karola Kurpińskiego odegrały wyjątkową rolę w procesie kształtowania się nowych tendencji w polskim teatrze operowym i krytyce teatralno-muzycznej na styku oświecenia i romantyzmu. Artykuł przedstawia prasowe dyskusje poświęcone operom autora *Zamku na Czorsztynie* prowadzone w drugiej dekadzie XIX wieku, czyli w okresie pierwszych ich wystawień w warszawskim Teatrze Narodowym. Liczne kontrowersje i sprzeczności, które pojawiają się w XIX-wiecznych recenzjach oper Kurpińskiego, przekonują, jak trudno było współczesnym kompozytorowi krytykom jednoznacznie dzieła te sklasyfikować i ocenić. Dokładny przegląd ówczesnej prasy pozwala również stwierdzić, iż dzieła dramatyczno-muzyczne autora *Palacu Lucypera*, jako świetny przykład genologicznego skomplikowania ówczesnych form operowych oraz istotny element procesu formowania się programu tzw. opery narodowej, stanowiły doskonały punkt wyjścia dla dyskusji między dwoma

opozycyjnymi obozami społeczno-kulturowymi ukształtowanymi w Warszawie w ostatnich latach drugiej dekady XIX wieku, które reprezentowały odmienne ideały estetyczne i na dwa różne sposoby pojmowały zadania i funkcje krytyki teatralnej. Niemniej, jak się okazuje, wypowiedzi przedstawicieli antagonistycznych obozów na temat dzieł Kurpińskiego nie przebiegały według jednego, prostego do wyznaczenia schematu – przeciwnie, kontrowersje między krytykami klasycyzującymi a ich oponentami układały się we wzór bardzo skomplikowany i niejednorodny. Ta wielopłaszczyznowa refleksja XIX-wiecznych krytyków nad jego twórczością znakomicie obrazuje płynność i nieostrość tendencji uznawanych w tradycji badawczej za przeciwstawne, czyli tendencji „klasycznych” i „romantycznych”, i skłania do weryfikacji niektórych sądów na temat kompozytora oraz recepcji jego dorobku formułowanych we współczesnych pracach historyków muzyki, teatru i literatury.

Słowa kluczowe: Karol Kurpiński; *Zamek na Czorsztynie*; opera; klasycyzność; romantyczność; pre-romantyzm; XIX-wieczna krytyka teatralno-muzyczna; XIX-wieczne czasopisma warszawskie; Towarzystwo Iksów.

KAROL KURPIŃSKI'S *ZAMEK NA CZORSZTYNIE* – ROMANTICISM IN STATU NASCENDI?

S u m m a r y

Karol Kurpiński's operatic works played a unique role in the process of shaping new trends in Polish opera theatre and in theatrico-musical criticism at the border of Enlightenment and Romanticism. The article presents press discussions devoted to the operas of the author of *Zamek na Czorsztynie* [The Czorsztyń Castle] in the 1920s, i.e. at the time of their first stagings in the National Theatre in Warsaw. Numerous controversies and contradictions that appear in the 19th-century reviews of Kurpiński's operas testify to how difficult it was for his contemporary critics to explicitly classify and evaluate these works. A thorough review of the press at that time also shows that the dramatic and musical works by the author of *Pałac Lucypera* [Lucyfer's Palace], as great examples of the genological complexity of opera forms at that time and an important element of the process of formation of the so-called national opera programme, constituted an excellent starting point for discussions between the two opposition socio-cultural camps formed in Warsaw in the last years of the 1920s, which represented different aesthetic ideals and understood the tasks and functions of theatre criticism in two different ways. However, as it turns out, the statements of the representatives of the antagonistic camps about Kurpiński's works did not follow a single, simple scheme – on the contrary, the controversies between the Classicist critics and their opponents were arranged in a very complicated and heterogeneous pattern. This multi-faceted reflection of the 19th-century critics on his works perfectly illustrates the fluidity and fuzziness of tendencies regarded in the research tradition as contradictory, i.e. the “Classical” and “Romantic” tendencies, which leads to the verification of some judgments about the composer and the reception of his output formulated in the contemporary works of music, theatre and literary historians.

Keywords: Karol Kurpiński; *Zamek na Czorsztynie*; opera; Classicism; Romanticism; pre-Romanticism; 19th-century theatre and music criticism; 19th-century Warsaw periodicals; the Xs Society.

Translated by Rafal Augustyn