

WANDA ROSZKOWSKA (WROCŁAW)

### MECENAT KRÓLEWICZA ALEKSANDRA — TEATR ARMONTE CALIDIO (1709—1714)

Teatro della Regina di Polonia, tj. Marii Kazimiery w Rzymie, nie cieszył się u nas — poza S. Windakiewiczem — zainteresowaniem. Mimo że ceniono go ówczas nad Tybrem i że w literaturze fachowej zdobył należne sobie miejsce, odegrawszy pewną rolę w reformie dramatu muzycznego przed Metastasim. Brak jednak dotychczas monograficznego ujęcia. Artykuł obecny wydobywa w formie syntetycznej jedno zagadnienie — udział Aleksandra Sobieskiego.

Imprezy teatralne w rezydencji królowej nad Tybrem pojawiają się stosunkowo szybko po osiedleniu się królowej (1699)<sup>1</sup>. Królowa nie mogła wyłamać się z rzymskiego obyczaju, zwłaszcza że dla rzymian była drugą po Krystynie szwedzkiej monarchinią. Namiętność teatralna ruchliwej artystycznie i umysłowo Szwedki narzucała Marysieńce nolens volens pewien sposób bycia, wedle którego opinia publiczna kształtowała jej obraz. Była to niemal gombrowiczowska presja, której gorzki smak odczuć musiała polska eks-władczyni, stając się bohaterką sławetnych paskwinat rodzących się na rzymskim kamieniu<sup>2</sup>. Nie był to, rzecz jasna, jedyny impuls teatralny — ulica rzymska, szczególnie w czas karnawału, sama stawała się teatrem, mimo że abominacja papieża do sztuki spektaklu zaciążyła negatywnie na jego możliwościach rozwojowych wskutek częstych zakazów. Ale im cięższe były zakazy, tam silniejsze było pragnienie. Jedną z form dostępnych stawały się teatry prywatne, elitarne. Nie było ich wiele, w dodatku w chwili przyjazdu Marii Kazimiery czas i dla nich był niesposobny. Wykorzystując chwile słabości cenzury kościelnej uprawiano sztukę amatorską — komedie improwizo-

<sup>1</sup> Już w karnawale 1701 r. w pierwszej rezydencji królowej, u Don Livio Odeschalchiego, występują różne kompanie aktorskie. Zob. G. Marescotti, *Avvisi di Roma*, 1701, s. 13. Rkps Bibl. Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, fondo 790.

<sup>2</sup> Oto jedna z nich, najpopularniejsza:

Nacque da un gallo semplice gallina,  
Vissi fra li pellastri, poi Regina,  
Venni a Roma christiana, e non Christina.

wane, grano po prostu w pałacowych pokojach. Balety z introdukcjami do balu nie wywoływały zastrzeżeń. W pierwszej fazie pobytu królowej nie ma jeszcze mowy o teatrze zorganizowanym, nastąpi to w drugiej rezydencji, tj. w kompleksie pałacu Zuccari na Trinità de' Monti. Nadwornym twórcą dramatycznym zostanie poeta Carlo Sigismondo Capece, zatrudniony w funkcji sekretarza od 1704 r.<sup>3</sup> Na przełomie lat 1706/07 istnieje już „piccolo teatro”, trudno jednak jeszcze mówić o uprofilowaniu sztuki tam uprawianej. Skłonni są Sobiescy do spontaniczności, nie gardząc nawet rzymskim folklorem ulicznym: popisuje się tam nawet tzw. carro, potępione przez władze dla nieobyczajności, lecz budzące ciekawość królewicza Aleksandra, wychowanego na Rusi, gdzie świat żydowski przenikał do życia dworu<sup>4</sup>. Nie zajmujemy się w tej chwili historią teatru królowej, przedmiotem zainteresowania jest dla nas inspirująca rola Aleksandra. Jak chcemy pokazać, była to osobowość twórcza, jego wola zadecydowała o charakterze teatru rzymskiego. Zrazu królewicz prezydował imprezom dorywczo, nie znalazł jeszcze dla siebie miejsca na ziemi, wahając się w wyborze swojej „ojczyzny” między Rzymem a braterską Oławą. Zmieni tę niestabilną sytuację w 1708 r., choć jeszcze w 1710 odnajdziemy go na Śląsku<sup>5</sup>. Od 1711 r. zaczyna działać w pałacu Zaccari na dobre teatr operowy.

Jaki był naprawdę ten królewicz? Uderza trafnością obserwacja, wczesna, Kazimierza Sarneckiego: „Aleksander — porównuje tu Sarnecki średniego królewicza z żywiółowym po sarmacku Konstantym — z cicha, m a t u r e [podkr. — W. R.], nie dając po sobie znać żadnego znaku, postępował”<sup>6</sup>. Inne spostrzeżenia, już nie Sarneckiego, odnosiły się do licznych talentów królewicza o naturze intelektualnej. Mimo panegirycznego przeważnie założenia wyrażały one prawdę istotną: wysokie kwalifikacje umysłowe, refleksyjność, dumę, będącą także wyrazem poczucia własnej przewagi nad otoczeniem, nieskłonny, jak wiemy, do zainteresowań krytycznych, materiały poetycką, dramatem jako tworem gatunkowym, dyskusją literacką. A te właśnie walory miały

<sup>3</sup> C. S. Capece vel Capeci. Por. A. Cametti, *C. S. Capeci (1752—1728), Alessandro e Domenico Scarlatti, e la Regina di Polonia* (Musica d'Oggi, XIII, 2. 1931, s. 55—64). A. Lanfranchi, *C. S. Capece* (Dizionario Biografico degli Italiani, XVIII, 1975, s. 408—411). Też hasło w *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, II, s. 478.

<sup>4</sup> Valesio, *Dario*. Archivio Storico Notarile Capitolino, Sez. XIV prot. 15/16. Roma. „Nel cortile del casino della Regina di Polonia si recita la sera nel carro o sia Giudata” (24 II 1707, k. 372). Druga wzm. pod dniem 9 II 1710, k. 320v—321. Były to parodie obrzędów żydowskich.

<sup>5</sup> O decyzji Aleksandra powrotu na Śląsk: J. Puchet, Korespondencja z Rzymu, 3 VIII 1709. Sächsisches Landes-Haupt-Archiv Dresden, Arch. J. Flemminga. Loc. 749, k. 366—367.

<sup>6</sup> K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego*, wyd. J. Woliński, Wrocław 1958.

się okazać przydatne w Rzymie, gdy Aleksander jako Armonte Calidio wszedł do rzymskiej akademii „Arkadia” (1709)<sup>7</sup>. To największe i w przyszłości najtrwalsze zgromadzenie twórców — pisarzy, artystów, uczonych — powstało w wyniku fermentu umysłowego przeciw przestostom baroku (Seicenta) włoskiego pod naciskiem ataków francuskich na sztukę i literaturę włoską, na marynizm, na dramat muzyczny. Inicjatorami ruchu stali się głównie literaci toskańscy, skupieni wcześniej wokół królowej Krystyny. Odwrót teoretyczny od Seicenta implikował poszukiwania własnej tradycji klasycznej. „Arkadia” przy tym nie mogła upodobnić się do Akademii Francuskiej, wyrastając w innych uwarunkowaniach kulturowo-ustrojowych. Nie zamykała więc drzwi przed cudzoziemcami, zwłaszcza możnymi, ponieważ potrzebowała mecenasów uświetniających imionami arkadyjskie grono, potrzebne były ich pieniądze. Dlatego „pasterzy” arkadyjskich da się podzielić na dwie kategorie — ludzi pióra, artystów, myślicieli oraz członków przydających im splendoru. Do tych drugich należała Marysieńka. Jej syn zajął jednak pozycję dość wyjątkową. Nie będąc dziedzicznym księciem, następcą tronu, musiał — o ile chciał się liczyć — w inny sposób zaznaczyć swą obecność. Sfinansował tom pism sekretarza akademii, Giovanniego Marii Crescimbeniego (1711), historyka literatury włoskiej<sup>8</sup>. Z hołdowniczej dedykacji i z innych wypowiedzi Crescimbeniego czerpiemy dziś wiedzę o dokonaniach Aleksandra. Pochlebne zdanie innego Włocha, który zetknął się z królewiczem w 1690 r., Fagiuolego, a który nie był urodzonym panegirystą, mówi, że „był to książę wielkich nadziei”. Rzecz może nie warta uwagi, gdyby nie to, że cudzoziemskie książątko zwróciło na siebie uwagę i w Rzymie inteligencją, wyrafinowanym gustem „nelle cose toscane”<sup>9</sup>. Ten kollokwalny zwrot zawierał ważne stwierdzenie — o znajomości literatury włoskiej w jej najdoskonalszym wcieleniu.

Arkadyjskie dysputy w literackim salonie tyczyły problemu wyższości literatury francuskiej, znalezienia atutów na rzecz własnej tradycji literackiej. Osią rozważań, zgodnie z doktryną francuskiego klasycyzmu, stała się tragedia, twór doskonały, do którego przymierzano dra-

<sup>7</sup> Obwołany pasterzem w 1709 r., a nie w 1710, jak błędnie podano w G. M. Crescimbeni, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, II, s. 82—87. Por. zapis ze 102 zebrania pod nr 1133. *Fatti di Arcadia*, t. II, s. 365. Rkps w Archivio d'Arcadia, bez sygn. Biblioteca Angelica di Roma.

<sup>8</sup> W. Roszkowska, *Polacy w rzymskiej „Arkadii” (1699—1766)* (Pamiętnik Literacki, 1965, z. 3, s. 45—49). I szerzej, o poetyce dramatu: W. Roszkowska, *Arkadyjski teatr Marysieńki i Aleksandra Sobieskich* (D. Scarlatti, *Tetyda na Skyros*. Program premiery polskiej w Auli Leopoldinie Uniwersytetu Wrocławskiego w kwietniu 1977, s. nlb. 6—10).

<sup>9</sup> G. M. Crescimbeni, *Commentari intorno alla istoria della volgar poesia*, t. III, Roma 1711. Tu podkreślono „intelligenza si piena, e si fino gusto nelle cose toscane, massimamente poetiche”.



mat muzyczny, ten odsądzony przez Francuzów od czci i wiary koncentrat barokowych wynaturzeń. Trudno było odmówić tym zarzutom racji, ponieważ — abstrahując od sensowności samego zestawienia gatunkowego — *dramma per musica* był tworem baroku. A w okresie, o którym mowa, reprezentował cechy opery weneckiej, zdominowany przez nią był konglomeratem „pomysłów” (*coup de théâtre*), stanowiących źródło atrakcji, bez troski o spójność dramatyczną, nasycony wątkami romansowymi, gdzie stereotypy awantur, porwań, scen więziennych, szczególnie efektownych dla wyeksponowania arii, dla opisu śpiewaków, mieszały się z trywialną burleską, podporządkowane teatrowi i wirtuozerii solistów<sup>10</sup>. Triumfował kosztowny spektakl, luźne a ulubione przez publiczność i wykonawców sceny. Dramat jako taki ulegał destrukcji. Celem dysput arkadyjskich była reforma dramatu muzycznego, która poprzez próby Apostolo Zeno doprowadzić miała do opery *Metastasia*.

Aleksander, który otworzył podwoje rezydencji arkadom, zaznaczył się jako „krytyk niezwykle surowy i uczony”. Na tych na poły towarzyskich spotkaniach utrwalił się zwyczaj improwizacji poetyckich. Król Lewicz i tutaj zmanifestował swoją obecność jako autor poezji łacińskich<sup>11</sup>. Sprawdzala się prognoza Fagiuolego, podkreślająca żywość chłopięcego umysłu: „[król Lewicz] odpowiedział na komplement nuncjusza po łacinie, z niewypowiedzianą swobodą i ogniem, ujawniając inteligencję ponad swój wiek dziecięcy” — miał wówczas Aleksander 14 lat<sup>12</sup>.

Nie znamy żadnej z wypowiedzi krytycznych król Lewicza-arkada. Jako cudzoziemiec i jako twórca własnej wizji dramatu wypowiedział się w praktyce, w realizacjach operowych w swoim teatrze. Była to własna wersja arkadyjskiego „*dramma nobile*”, tzn. zawierającego treści moralne w formie niosącej przyjemność, pożytek zgodny z horacjańskim „*utile dulci*”. Spoistość struktury domagała się kompozycji logicznej, oczy-

<sup>10</sup> Z masy opracowań problematyki arkadyjskiej najwspółcześniejszą ujęto założenia akademii w G. L. Moncallero, *L'Arcadia*. V. 1 *Teorica d'Arcadia*, Firenze 1953. Zwyródnienia opery ukazuje w krzywym zwierciadle B. Marcello. *Il teatro alla moda*, Ed. 1 [b.m.] 1720. Wyd. z aparatem krytycznym przysposobił A. D'Angelo, Milano 1956.

<sup>11</sup> „Il possesso di varie lingue, e specialmente della latina, e della toscana; nella prima delle quali anche alle volte esercitavasi producendo ben culti, e leggiadri componimenti poetici”. G. M. Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma 1711, s. 326 i 83. Cametti miał w ręku: *Rime di diversi autori per lo nobilissimo dramma del „Tolomeo et Alessandro”*, Roma 1711, dedykowane królowej, gdzie zamieszczono m. in. sonet (sonety?) król Lewicza. Pozycji tej nie notuje autor monografii bibliograficznej Antonio de' Rossi, który wydał *Le rime*. Por. E. Esposito, *Annali di Antonio de' Rossi stampatore in Roma (1695—1755)*, Firenze 1972.

<sup>12</sup> Por. nie wydane dotychczas *Memorie e ricordi di quello accadeva alla giornata di me, Gio. Batta Fagiuolo 1672—1695*, rkps Bibl. Riccardiana, Firenze, 2695. Cyt. za I. Ciampi, *Bibliografia critica*, Firenze.

szczenia z nie związanych z wątkiem głównym epizodów, honorowania zasady prawdopodobieństwa — stąd upodobanie w materii historycznej (magistra vitae), a także w zgodzie z tendencją arkadyjską, mitologiczną. „Dramat szlachtetny” podporządkowany był doktrynie katolickiej, zwracał się więc ku człowiekowi i pożytkowi moralnemu, wskazując, jak „żyć dobrze”. Uwrażliwiał na problemy etyczne, wywyższał cel moralny, rzecz dramatowi muzycznemu nie znana<sup>13</sup>. Ponieważ domeną muzyki były afekty, kładł nacisk na miłość, ale jako uczucie szlachtetne, na przyjaźń, wierność sobie, wagę więzów rodzinnych. Prosta, logicznie prowadzona akcja, założenie oszczędności w ekspresji scenicznej prowadziły do sui generis „teatru ubogiego”, tzn. do rezygnacji z pustej wystawności. Olśniewał za to kunsztownością stosowanych środków — wizją sceniczną, harmonią kostiumów, w czym wyrażał smak mecenasa. Pamiętać przy tym trzeba, że mimo wszystko był to teatr dworski, daleki od rasynowskiego ascetyzmu.

Aleksander był twórcą spektaklu. Począwszy od tematu, także epizodów osobiście wybieranych — co potwierdza C. S. Capece — poprzez jakości muzyczne, zgodność muzyki ze słowem dramatu i niesionymi przez nie treściami uczuciowymi, aż po scenografię i dobór kostiumów, także wykonawców<sup>14</sup>. Osiągał w ten sposób harmonijność spektaklu nacechowanego powagą i wdziękiem (vaghezza); udawało mu się to niekiedy w sposób doskonały, jak świadczą relacje o przedstawieniach z lat 1711—1713. Przypatrując się wysiłkom ukoronowanym sukcesem widzi się królewicza jako rasowego człowieka teatru, reżysera obdarzonego konkretną, przemyślaną wizją spektaklu. Dokonał swego dzieła poprzez umiejętny dobór twórców. W Capecem znalazł pisarza podatnego na impulsy, zdolnego spełnić oczekiwania mecenasa. Widać to w linii rozwoju twórczego poety. Capece, dawniej nie doceniony, dziś natomiast zbyt pochopnie windowany na świetnego dramatopisarza, potrafił pisać dobrze, rzecz można za J. Przybosiem, bywał poetą. A zdarzało mu się to właśnie w latach współpracy z królewiczem<sup>15</sup>. Drugim współautorem

<sup>13</sup> Roszkowska, *Arkadyjski teatr...*, s. nlb., paragraf 4.

<sup>14</sup> „anche nella qualità della musica, e del rimanente apparato per la rappresentazione di quelli: di maniera che infino agli abiti, e agli abbigliamenti degl'interlocutori, e alla lor proprietá, e vaghezza si estendea la vigilanza del suo buon gusto”. Crescimbeni, *Notizie storiche...*, s. 84.

<sup>15</sup> „questo amabilissimo principe ha saputo così temperare il genio del poeta con quello de' compositori e di musici come quegli, che dell'una e dell'altra facoltà è intelligentissimo”. P. J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, Roma 1715, s. 130. Następne ważne świadectwo inspirowania poety przez mecenasa znajduje się u Crescimbeniego, *Notizie storiche...*, s. 85: „il savio Metisto [pseudoarkadyjskie Capecego — W. R.] dièe esecuzione a'sentimenti d'Armonte, fabbricando di questa storia la favola”. Mowa o redagowaniu tekstu *Tolomeo ed Alessandro*.



sukcesów teatru na Trinità de' Monti był Domenico Scarlatti. Królewicz wykorzystał jego wcześniejsze zainteresowania operą, Scarlatti jednak dopiero pod opieką Aleksandra znalazł dla siebie odpowiednie możliwości, jak świadczy jedna z nielicznych przetrwałych partytur, *Tetyda na Skyros*. Znamienne, że po śmierci Sobieskiego Domenico porzucił operę<sup>16</sup>. Trzecim, znakomitym odkryciem Aleksandra stał się Filippo Juvarra jako scenograf. Debiutował Juvarra wprawdzie już u kard. Pietro Ottoboniego, z którym łączyły Sobieskich bliskie związki towarzyskie i zainteresowania artystyczne. Jednakże analiza szkiców i projektów artysty pozwala suponować, że prawdziwie arkadyjski — co właśnie najwyżej się ceni u Juvarry — był w pracach wykonanych dla teatru Aleksandra<sup>17</sup>. Naturalną konsekwencją muzycznego słuchu mecenasa, jego znajomości przedmiotu, tzn. rozeznania czy raczej rozpoznania talentów, był też dobór solistów. Znamy jedno tylko nazwisko śpiewaczki wybitnej, A. Marii Giusti, ale przykład Sylwiusza Leopolda Weissa, którego królewicz zabrał ze sobą ze Śląska do Rzymu, pozwala domniemywać, że i pozostali wykonawcy, tak muzycy, jak i śpiewacy, legitymowali się dobrą klasą<sup>18</sup>.

Inauguracyjny spektakl, który przyniósł Aleksandrowi rozgłośny sukces, *Ptolomeusz i Aleksander*, oparty był na fabule wysnutej z na poły mitycznej historii Egiptu<sup>19</sup>. Ukazał konflikt dwóch braci powstały na tle faworyzowania młodszego z nich przez matkę, Kleopatę, na tle roszczeń do korony<sup>20</sup>. Protagonista, Aleksander, mimo uprzywilejowanej pozycji, dokonywał wyboru między koroną a miłością do brata Ptolomeusza, prześladowanego wraz z żoną, Seleuce, przez matkę. Wybierał tę ostatnią wartość, tzn. miłość do brata, i uznawał sprawiedliwe jego prawo do tronu. Drugi sukces przyniosła królewiczowi opera *Orland*,

<sup>16</sup> O muzyce Domenica dla teatru Sobieskich: A. i Z. M. Szwejkowscy, „*Tetyda na Skyros*” w wykonaniu wrocławskim w r. 1977 (cyt. Program, s. nłb. 13. 15—16).

<sup>17</sup> M. Viale-Ferrero, *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*, Prefazione G. G. Argan, Torino 1970, kompletny materiał scenograficzny (projekty i szkice) wraz z najnowszą dokumentacją źródłową rzymskiego pobytu artysty. Juvarra pracował dla Sobieskich w l. 1709—1712.

<sup>18</sup> W. Roszkowska, *Z tradycji Sobieskich na Śląsku. Opera włoska we Wrocławiu (1725—1734)* (Studia Śląskie, Seria Nowa, t. X, Katowice 1966, s. 202—204). O drugiej solistce, Paoli Alari, brak odpowiednich informacji.

<sup>19</sup> Był to, być może, teatr istniejący, lecz dostosowany do potrzeb operowych w r. 1709, a wyposażony w scenografię Juvarry w 1711 r. (premiera *Tolomeo ed Alessandro*). Na pewno zaś był wzniesiony staraniem i z inicjatywy Sobieskich. Wzmianki o „teatrino” sięgają r. 1706—1707. Nie wiadomo jednak, czy był to ten sam teatr. Ten, opisany przez Crescimbeniego, mieścił się w ogrodzie, na zewnątrz pałacu. Por. Crescimbeni, *L'Arcadia*, s. 324.

<sup>20</sup> *Tolomeo ed Alessandro ovvero La corona disprezzata*. Drama per musica... posto in musica dal Signor Domenico Scarlatti, Roma 1711. Data premiery: 19 stycznia.

czyli szaleństwo zazdrości<sup>21</sup>. Tematyka miłosna dawała szansę do ukazania dramatu bohatera-rycerza, tj. człowieka honoru, zwycięsko wychodzącego z silniejszej od niego namiętności. W recytatywach Orlanda dochodziło do głosu jego ludzkie cierpienie, a jego szal budził współczucie. Uleczony przez czarodziejski pierścień Angeliki, odzyskiwał równowagę i satysfakcję ze zwycięstwa nad sobą. W *Tetydzie na Skyros* (1712) sięgnął Sobieski do mitu, do tragedii Eurypidesa, gdy przedstawił *Ifigenię w Aulidzie* i następnie *Ifigenię w Taurydzie*<sup>22</sup>. Liczyły się przy tym nie tylko walory muzyczne tragedii greckiego twórcy, lecz także motywacja psychologiczna, koncentracja na wewnętrznym świecie jednostki. Siła pierwszej *Ifigenii* tkwiła w wyborze moralnym. Agamemnon był nie tylko królem, ale i rozdartym wewnątrz ojcem. Wyżej od niego stawała heroina, bez śladu arkadyjskiego spłaszczania postaci. W sytuacji granicznej wybierała śmierć powodowana dumą rodu, a przede wszystkim dumą osobistą, przez którą osiąga się chwałę:

Padre, di questa morte si bella  
A me solo dovuto era l'honore.

Był też i arkadyjski kompromis z rzeczywistością nacechowaną czymś w rodzaju zdrowego rozsądku: żal Ifigenii w Taurydzie do losu, opłakiwanie utraconej ojczyzny, domu, Achillesa były jeszcze eurypidesowskie. Ale miłość Piladesa do dziewczyny, skonwencjonalizowany motyw — Pilades okazywał się porwanym przez korsarzy synem Toasa — małżeństwa tej pary niszczył konstrukcję greckiej tragedii. Zwycięzał Owidiusz, stereotyp dworskiej sielanki i opera. Dramat w interpretacji mecenasa arkadyjczyka nie wygrywał tragizmu egzystencji. Nieuchronność przeznaczenia mobilizowała do zajęcia postawy godnej, ocalającej wartości moralne, ale nie przeszkadzała odczuciu radości istnienia. Bunt Tetydy rozładowywał się w rezygnacji wiodącej do pogody ducha, do uznania miłości Achillesa i Deidamii, której owocem miał się stać Neoptolemos, gwarant przedłużenia rodu. Mimo jednak tej zgodności ze zdroworozsądkowymi wskazaniem „Arkadii” w dramacie ukształtowanym przez Aleksandra dochodziły do głosu problemy: wierności, przyjaźni, honoru, dumy własnej, a więc ethos rycerski.

Czy mecenat Aleksandra w odległym Rzymie zasługuje na uwagę historyka polskiej kultury? Czy zawiera w sobie coś więcej ponad ciekawą i cenną zasługę promieniowania indywidualności królewicza w środowisku kosmopolitycznej magnaterii? Wydaje się, że tak. Mówi o tym na wstępie newralgiczność aluzji zawartej w *Ptolomeuszu i Aleksandrze*. Że nawiązywała ona do epizodu Aleksandra z czasu wojny północnej

<sup>21</sup> *L'Orlando, ovvero La gelosa pazzia...* posto in musica dal Sig. D. Scarlatti, Roma 1711. Premiera: 30 V, wznowienie po 22 XI 1711.

<sup>22</sup> *Ifigenia in Aulide...* posto in mus. dal S. D. Scarlatti, Roma 1713. *Ifigenia in Tauri*, jw. 1713. Premiera: 10 I i 15 II.



(1704), wynika jasno z wątku fabularnego. Na ten kontekst autobiograficzno-historyczny wskazywał *expressis verbis* sam królewicz w zaaranżowaniu spektaklu. Przed przedstawieniem wprowadzono gości do apartamentu poprzedzającego wejście do teatru, gdzie zawieszono lite arraszy ze scenami bitwy pod Wiedniem. Nie Jan III był jednak postacią główną, lecz Marysieńka, ukazana w pozie modlitewnej, błagająca Boga o zwycięstwo. Na uwagę zasługuje ostatni arras — scena przedstawiająca Aleksandra w obozie Karola XII. Królewicz negocjującym gestem odsuwał ofiarowaną mu koronę<sup>23</sup>. Mit króla Jana, pielęgnowany przez Sobieskich w Rzymie na każdym kroku — w iluminacjach i serenadach wykonywanych publicznie na placu Św. Trójcy w rocznicę wiktorii wiedeńskiej, 12 września, w stosowaniu strojów sarmacko-orientalnych na uroczyste okazje itp. — ustępował tu wątkowi osobistemu. Dodajmy, na przedstawieniu był obecny królewicz Jakub<sup>24</sup>. Postać Kleopatry w tym układzie nie mogła nie budzić skojarzeń, przynajmniej u tych zorientowanych w polityce królowej za jej panowania w Polsce. W fikcji dramatycznej Kleopatra umierała, a syn jej ukochany, odnosząc się ze złością do samego faktu odejścia matki, przyjmował je z widomą ulgą, wyzwolony z matczynej „*voler tiranno*”. Śmierć otwierała drogę do pogodzenia z udęczonym bratem. Ten odbiór był w intencji samego mecenasa (wygranie rezygnacji z tronu) zaplanowany i tak też odebrany przez włoską widownię: wspałałomyślny czyn bohatera był czynem mecenasa<sup>25</sup>. I tu narzuca się wniosek o pozadramatycznym interesie, któremu teatr miał służyć, tj. wyniesieniu moralnemu zdegradowanego królewicza. I nie będzie to błędem. Ale zubożylibyśmy dzieło Aleksandra — który nb. w następnych dramatach poniecha podobnych zabiegów na rzecz pogłębienia idei dramatycznej — poprzestając tylko na takim wyjaśnieniu. Bo właśnie przykład *Ptolomeusza i Aleksandra* prowadzi prostą drogą do polskiej tradycji teatralnej, teatru okazjonalnego, w którym postać bohatera poprzez imię była zamierzoną aluzją do mecenasa<sup>26</sup>. Także to swoiście polityczne zabarwienie interpretacji tłumaczy się doświadczeniami wyniesionymi przez Aleksandra z młodości. Dość wspomnieć dramaty szkolne wystawiane na Zamku Warszaw-

<sup>23</sup> Dokładny opis arrasów, por. Crescimbeni, *L'Arcadia*, s. 321—323.

<sup>24</sup> Zapisany na liście lokatorów Pałacu Zuccari w *Status animarum* parafii rzymskiej S. Andrea delle Fratte. Archivio del Vicariato di Roma.

<sup>25</sup> Wskazując paralelność fikcji i rzeczywistości w *Tolomeo ed Alessandro Crescimbeni* (*Notizie storiche...*, s. 86) odniósł słowa bohatera dramatu wręcz do Aleksandra Sobieskiego:

Che Alessandro non vuole reale ammanto,  
Cui dia fraterno sangue empio colore.

<sup>26</sup> Zob. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970. Rozdz. „Laudetur...”, zwł. s. 173, gdzie mowa o alegorii opartej na paraleli imienia bohatera i adresata panegiryku. Odnieść ją trzeba także do mecenasa.



skim na cześć króla, raz widzianego jako alter ego pobożnego Gottfryda z Bouillon, raz jako cesarz Oktawian tryumfator (1685)<sup>27</sup>. W podobnej konwencji ujmowano dramaty dedykowane synom, Jakubowi i Aleksandrowi. Pokazany w karnawale 1683 r., a więc przed kampanią wiedeńską, *Alcides Thebarum columen* czy jarosławski spektakl jezuicki, *Sława młodości dojrzałej*, 1682, w Jakubie widziały następcę Jana III. Dialog pijarski Jana Damascena Kalińskiego *Prodigium virtutis heroicae* (1689) sadzał na tym miejscu (z woli Marysienki) Aleksandra; przeprowadzał paralelę między Aleksandrem Macedońskim a trzynastoletnim królewiczem: „Sarmaticam capies coronam” (w dialogu). Takie rozwiązanie, wprowadzone do opery, nie było znane ówczesnej operze w Rzymie, której celem w ślad za operą wenecką było doznawanie rozkoszy płynącej z muzyki, śpiewu, obrazu, podziw dla cudowności spektaklu, jego przepychu i sprawnej maszynierii teatralnej. Było to więc myślenie o teatrze w funkcji panegirycznej, dynastycznej, a w dalszym biegu osobistej, wskazującej na rodowód kulturowy sarmacki.

Potwierdza ciągłość kulturową architektura teatru. Teatr rzymski stanął w ogrodzie, ale w przeciwieństwie do estetyczno-ideowych nawiązań „Arkadii” do antyku nie był to amfiteatr, znany rzymianom z ogrodów Giustiniani, czyli po arkadyjsku mówiąc z „Bosco parrasio”. Wkomponowany w całość rezydencji za pomocą krytego przejścia, stanowił jedność z pałacem<sup>28</sup>. Teatr skonstruowany przez Juvarrę dla kard. Ottoboniego mieścił się wewnątrz pałacu Cancellaria, zajmując dwie sale (jedną na widownię, drugą na scenę z zapleczem)<sup>29</sup>. Sądzić wolno, że teatr na Trinità de' Monti nie przetrwał po śmierci Aleksandra, będąc elementem dodanym, strukturą okolicznościową. Otóż trzeba powiedzieć, że teatr w ogrodzie nie był dla Sobieskiego nowością. Dzięki kapitalnemu odkryciu prof. Alojzego Sajkowskiego, które tu po raz pierwszy — za łaskawym zezwoleniem odkrywcy — publikuję, wiemy nareszcie, jak wyglądał teatr w ruskiej rezydencji Jana III, w Jaworowie. Wzniesiono go w 1684 r. na uroczystą okazję. W dzień imienin króla, 24 czerwca, tam zapewne wystawiono *Amour médecin* Molière: „uno spazioso [podkr. — W. R.] teatro con architettura e colonnetti, tutto in forma di musaicae coperte di foglie, di diversi scrivi, che for-

<sup>27</sup> W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III. Próba rekonstrukcji* (Pamiętnik Teatralny, 1969, z. 4, s. 576—578).

<sup>28</sup> „fabbricato nella campagna fuori del padiglione, ma così ben coperto al disopra e dintorno che pareva anch'esso racchiuso in quello”. Padiglione w metaforze arkadyjskiej — pałac. Zob. Crescimbeni, *L'Arcadia*, s. 324.

<sup>29</sup> O hipotetycznym wkomponowaniu teatru w pałacu Ottoboniego, tzn. o próbie odtworzenia lokalizacji teatru, zob. F. E. Warner, *The Ottoboni theatre* (The Ohio State University. Bulletin, n° 11, 1964, s. 37—45). J. H. McDowell, *The Ottoboni theatre: a research adventure* (tamże, s. 34—36). Prof. Jerzemu R. Krzyżanowskiemu dziękuję za udostępnienie mi tej cennej publikacji.

mano figure, cifre ed altro, che alluminato faceva stupore. Qui fu rappresentata una commedia francese da quelli della corte della regina”<sup>30</sup>. Podkreślam przestrzenność teatru dostosowaną do większej liczby widzów niż w prywatnych imprezach dworskich. Odkrycie to ma znaczenie przede wszystkim dla historii polskiego teatru, pozwala ono jednak zrozumieć koncepcję teatru rzymskiego, w którym dostrzec można podobieństwo idei adaptowanej do zmienionych warunków (połączenie z wnętrzem pałacowym).

I wreszcie wizja scenograficzna. Arkadyjski pejzaż, „una vaga boschereccia”, dominował w teatrze na Wzgórzu Św. Trójcy, odmiennie niż w — również arkadyjskim — teatrze Juvarry, zbudowanym dla Ottoboniego. Implikowała go arkadyjska tematyka dramatów Capecego. W scenach projektowanych dla „Teatro della Madama di Polonia” Juvarra odwoływał się do natury. Dostrzeżono, że było w nim coś nordyckiego, poetyckie zjednoczenie pewnej chmurności z jasnymi tonacjami, pastelowo rozproszonym światłem<sup>31</sup>. Nikt jednak nie dostrzegł i nie wskazał, skąd u Juvarry, Sycylijczyka, wzięła się owa nordyckość? Czyż nie była ona zakodowana w widzeniu świata zmysłowego na sposób słowiański? I ta niezwykła w aurze rzymskich oranżów i cynobrów, jaskrawej bieli trawertynu pastelowość! Motyw chaty pasterskiej (szalasu) podsunął Juvarze niezwykłą fakturę — słomę, którą pokrył artysta jej dach, zrywając równocześnie z praktyką sceny malowanej, w pełni iluzjonistycznej<sup>32</sup>. Częstym tematem projektów i szkiców juvarriańskich jest namiot królewski. I tu artysta zastosował śmiało koncepcję trójwymiarową, aksamitną draperię. Zarówno kształt, jak i faktura zdają się bliskie orientalnej wizji, tak dobrze znanej i uznanej za swoją w kresowych dobrach Jana III<sup>33</sup>. Nie wszystkie szkice Juvarry, nie wszystkie projekty scenograficzne dadzą się przypisać do konkretnych spektaklów. Jeśli nawet przyjąć, że wymienione wyżej tematy i rozwiązania przeznaczone były i dla innego teatru, nie da się zaprzeczyć — śledząc datację i faktografię artysty — że koncepcje zrodziły się w teatrze Sobieskich.

W tych wszystkich zjawiskach przejawia się kultura królewicza, bę-

<sup>30</sup> Doniesienie sekretarza, Tommaso Talentiego z dn. 28 VI 1684, znajduje się w *Avvisi...* Archivio di Stato Firenze. Archivio Mediceo. Cyt. za A. Sajkowskim według listu do autorki.

<sup>31</sup> Viale-Ferrero, *op. cit.*, s. 57, w odniesieniu do pejzażu Juvarry stwierdza odrębność planu w pracach dla Teatru Marii Kazimiery, odmienną drogę ewolucji, daleko posuniętą skłonność do ewokowania bajeczności, wreszcie malowniczość (*pittoricismo*).

<sup>32</sup> Viale-Ferrero, *op. cit.*, s. 55.

<sup>33</sup> H. Tintelnot, *Barock-Theater und barocke Kunst*, s. 83: w koncepcji namiotu — temat to powszechny w teatrze XVI—XVIII w. — Juvarry stwierdza nowość myśli scenicznej (*Stoffdrapierungen*). Nowe jest wykorzystanie ciężkich materii szlachetnych. Tintelnot wiąże te zdobycze z rzymskim okresem artysty.



dać wyrazem jego osobowości, ale także w równym stopniu tradycji, w której wyrastał, sarmacko-francuskiego stopu. Francuski jest racjonalny zmysł ładu, predestynujący Aleksandra na reformatora; eksponowanie walorów rycerskich, kameralność, malowniczość, intymność, przybliżają sarmacką przeszłość, królewski dwór ojca, dobra na Rusi. W tych wszystkich infiltracjach widziałabym wartości wniesione przez Sobieskiego w świat rzymskiej monumentalności i zabawy.

Teatr rzymski pozostaje na razie jedyną domeną poczynań artystycznych królewicza, o którym Chróściński napisał już po zgonie Aleksandra: „Musarum praecipuus cultor, cunctaque sciendi percipidus ... Linguarum scientiâ historiarum monimentis et singulari exultus ... alloquio gravis”<sup>34</sup>.

### ALEXANDER SOBIESKI ALS THEATERMÄZEN

Der Artikel befasst sich mit der Theatergönnerschaft Alexander Sobieskis, des Begründers eines Operntheaters in der römischen Residenz der Maria Kasimira (1709—1714). Das ideelle und künstlerische Profil dieses Theaters entsprach den Anschauungen des Mäzens über das Musikdrama, die in den Sitzungen der Arkadia diskutiert wurden. Alexander fasste seine Rolle als Mäzen schöpferisch auf, d.h. er ermöglichte nicht nur das Bestehen des Theaters, sondern engagierte auch hervorragende Künstler (C. F. Capecze, D. Scarlatti, F. Juwarra), denen er eine originale Vision des Dramas und der Aufführung suggerierte. Alexanders reiche Persönlichkeit wurde u.a. durch die polnische Theatertradition gestaltet.

<sup>34</sup> *Clypeus Joannis III Regis Polonorum*, Brzeg 1717.