

Wielka Dama Oświecenia. Księżna Izabela Czartoryska w blasku teatru, teatralizacji i mediów

Irena Kadulska

IRENA KADULSKA Uniwersytet Gdański

WIELKA DAMA OŚWIECENIA KSIĘŻNA IZABELA CZARTORYSKA W BLASKU TEATRU, TEATRALIZACJI I MEDIÓW

Wiersz na Dzień Wielkich Imienin Księżny Izabeli Czartoryskiej z okoliczności otworenia pierwszy raz w tenże sam dzień teatrum polskiego, pióra Józefa Bielawskiego, fligel-adiutanta buławy wielkiej litewskiej¹, został ofiarowany solenizantce w formie wolantu 19 XI 1765:

Przyjm, Wielka Księżno, do rąk to pisanie
Któreć ma Muza niesie na wiązanie,
I pozwól, aby dzień Twego imienia
Był hasłem do scen polskich otworzenia;
I tym się bardziej w ojczyźnie swej wślawił,
Że pierwszy widok Warszawie wystawił.
Co Cię Elżbieto stąd czeka za chwała,
Gdy o tym będzie potomność wiedziała;
Ty, której wielkość nie tak [z] urodzenia,
Jako [z] cnót godna tego przeznaczenia,
I której pamięć wtenczas chyba zginie,
Kiedy już Wisła z swych źródeł wypłynie.
Czy mógłżem więcej w mym pokornym stanie
Nad nieśmiertelność dać Ci na wiązanie?²

¹ Zob. T. Kantelecka, T. Kostkiewiczowa, *Józef Bielawski (1739–1808)*. W zb.: *Pisarze polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. T. 1. Warszawa 1992. Ocena komediopisarstwa Bielawskiego także w: D. Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*. Warszawa 1991, *passim*.

² J. Bielawski, *Wiersz na Dzień Wielkich Imienin Izabeli Czartoryskiej [...]*. Drukarnia Mitzlerowska. Warszawa 19 XI 1765. Informacja o druku w: L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2: *Notatki i studia*. Lwów 1925 (przedruk typograficzny: 1979), s. 382. Tekst cyt. za: J. Jacki, *Litteraria*. W zb.: *Teatr Narodowy 1765–1794*. Red. J. Kott. Oprac. J. Jacki [i in.]. Warszawa 1967, s. 346.

Zob. też imieninowe gratulacje dla księżnej pióra F. Karpińskiego (*Do Jaśnie Oświeconej Księżny JejMci Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, jenerałowej ziem podolskich, w dzień imienin jej*) i F. D. Książnina (*Do księżny*) w zb.: *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*. Wstęp, wybór, oprac. B. Wolska, B. Mazurkowska, T. Chachulski. Warszawa 2011. Zob. ponadto: *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów oświecenia*. Wybór, przygot. tekstów, wstęp, koment. E. Aleksandrowska. Wrocław 1980. – *Świat poprawiać – zachować rzemiosło. Antologia poezji polskiego oświecenia*. Oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. Warszawa 1981 (wiersze F. D. Książnina, F. Dzierżykrajca Morawskiego i innych poetów). – *Czartoryscy. Wiersze poświęcone rodowi Czartoryskich na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”*. Edycja krytyczna ze wstępem. Wstęp, oprac. M. Pawłata.

Ów listopadowy dzień – zakończony prześwietną imieninową fetą „najznakomitszych osób królewskiego Domu”: trzech Wielkich Elżbiet związanych ze Stanisławem Augustem – był zarazem dniem dramaturgicznego debiutu autora powinszowania³. Wystawienie jego komedii *Natęci* w Operalni Saskiej przed premierową publicznością, przepelniającą w „nadzwyczajnym ścisku wszystkie piętra, zakamarki i przedsionek teatru”, zapoczątkowało dzieje Teatru Narodowego („Król był ojczystej sceny zaprowadzenia twórcą”⁴), wpisane przez monarchę w program reformowania Rzeczypospolitej⁵. Ogromnego zainteresowania i aspiracji widzów nie zmniejszyła informacja o płatnych biletach, która pojawiła się po raz pierwszy na polskim afiszu teatralnym⁶.

Królewski wymiar uroczystości podkreśliły wersy *Prologu z okoliczności otwarcia pierwszej komedii polskiej*, recytowane w części inauguracyjnej spektakl przez Talię, muzę komedii, zstępującą na scenę z siedziby Apollina⁷. Już w tym momencie podniesione w górę żyrandole jaśniały blaskiem lamp, oświetlających kilku-kondygnacyjną widownię oraz scenę, wyposażoną w stosowną dekorację, prezentującą w prologu Parnas, który stał się pierwszym, uszlachetniającym planem wystawienia, w akcie III zaś wyobrażającą przyległy bezpośrednio do teatru Ogród Saski, dobrze znany stołecznej publiczności⁸. Była to „unarodowiona” zmiana w stosunku do oryginału Moliera, sytuującego akcję w paryskim Ogrodzie Luksemburskim⁹. W zasobach Operalni nie było kompletu kulis o tej tematyce, dlatego

Red. nauk. B. Wołska. Łódź 2011 (wiersze K. N. Sapielhy, A. Naruszewicza, A. Korwin Kossakowskiego, G. Piramowicza, F. Oraczewskiego).

- ³ Trzy Elżbiety to: Branicka z Poniatowskich, Czartoryska z Flemmingów, Lubomirska z Czartoryskich. Opis ich relacji z królem w: T. Kostkiewiczowa, *Pamiętniki Stanisława Augusta na nowo odkryte*. Warszawa 2015, s. 64–69. Opis premiery w: „Wiadomości Warszawskie” 1765, nr 88, z 20 XI. Przedruk w: J. Jacki, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*. W zb.: *Teatr Narodowy 1765–1794*, s. 466–469. Elżbieta Czartoryska przyjęła imię swej prababki, Izabeli z Morsztynów Czartoryskiej – zob. A. Aleksandrowicz, *Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746–1835)*. W zb.: *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 3 (1996), s. 609–638. – Z. Wojtkowska, *Saga rodu Czartoryskich*. Pomoc researcherska J. Piasecka. Warszawa 2020, s. 171–199.
- ⁴ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów [...]*. Cz. 1. Warszawa 1820 (wyd. fotooffsetowe, z posłowiem S. W. Balickiego: Warszawa 1965), s. 1.
- ⁵ Zob. M. Klimowicz: *Kształtowanie się źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765–1767*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3; *Dramat modernizacji I Rzeczypospolitej w teatrze polskiego oświecenia*. W zb.: *Teatr Narodowy w służbie publicznej. Marzenia i rzeczywistość*. Praca zbiorowa pod kier. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej. Warszawa 2007. – K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*. Warszawa 1977, s. 77–80.
- ⁶ Afisz teatralny *Natęci* w: Bernacki, *op. cit.*, t. 2, s. 10. Zob. też P. Kąkol, *O teatrze zawodowym w osiemnastowiecznym Gdańsku. Wokół gdańskiego afisza*. Gdańsk 2009, s. 157–217.
- ⁷ Podobnie brzmi anons reklamowy *Natęci* w „Suplemencie” do „Gazety Warszawskiej” z 19 III 1766: „Komedia najpiękniejsza z polskich grana na teatrum JKMcI [...]” – zob. S. Grzeszczuk, D. Hombeck, *Książka polska w ogłoszeniach prasowych XVIII wieku. Źródła*. T. 4, cz. 2. Red. Z. Goliński. Kraków 2000, poz. 7192.
- ⁸ Zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*. Warszawa 1971, s. 75–76. – Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 59–64.
- ⁹ Zob. Bogusławski, *op. cit.*, cz. 1, s. 2. – Ratajczakowa, *op. cit.*, s. 60–74. – A. Kuligowska-Korzeniewska, *Dwieście czterdzieści lat Teatru Narodowego (1765–2005)*. Wstęp w zb.: *Teatr Narodowy w służbie publicznej*, s. 6.

Szymon B. Zug przygotował na premierę nowy, „warszawski”, zestaw dekoracji, oddających klimat stolicy¹⁰.

Synchronia miejsca scenicznego z miejscem realnym i z warszawską metaforą dedykowanego królowi *Prologu* oraz ze stołecznymi aluzjami imieninowego wiersza dla Czarторыskiej służyła wyrazistości i zespoleniu komunikatu scenicznego z rzeczywistością zewnętrzną. Zwracała uwagę zarówno na „Najjaśniejszego i Najpotężniejszego Pana Stanisława Augusta”, jak też na sytuację jego uroczystego przejazdu ulicami stolicy, na aplauz szpalerów mieszkańców oraz na stłoczonych widzów obecnych w teatrze, a także na adresatkę imieninowego wiersza – Izabelę Czarторыską, w ten sposób wyróżnioną oficjalnie i towarzysko, która już od tego momentu będzie obiektem stałego zainteresowania publiczności¹¹. Wygłoszenie laudacji w miejscu publicznym wobec szerokiego audytorium nadało pochwałę wysokie znaczenie. Po wystawieniu komedii „z powszechną od przytomnych spektatorów pochwałą”¹² nastąpił powrót do bezpośredniej gloryfikacji panującego Stanisława Augusta w *Epilogu rzezonym przez aktora po otwarciu teatrum polskie-go*¹³. Z kolei muza poezji, w sposób równie zaszczycający, skierowała swą deklamację do Izabeli, mianując ją patronką otwarcia narodowej instytucji kultury i wieszcząc dar nieśmiertelności (nie można wykluczyć, że Bielawski przepowiadał ten dar raczej sobie, marząc, iż zostanie uwieńczony laurem poetyckim¹⁴). Od tej premiery nazywano Czarторыską opiekunką sztuki scenicznej, „nad którą polskie theatrum nie ma większej protektorki”¹⁵ – jak napisał w dedykacji tłumacz francuskiej komedii Jeana-François Regnarda *Demokryt* (1775). Podobnym tonem brzmi dedykacja ofiarowanego księżnej przekładu rosyjskiego dramatu *Prześladowanie* (1778)¹⁶. Literaci wskazywali także jej mecenat i patronat nad powstaniem utworów oraz nad ich realizacjami teatralnymi; tu szczególnym przykładem są inspirowane przez nią osiągnięcia dramaturgiczne Franciszka Dionizego Kniaźnina.

Słynny inauguracyjny spektakl wyróżniło znaczenie dla kultury¹⁷, wprowadzenie polskiej wersji francuskiego oryginału i zespolenie mediów scenicznej prezentacji w spektakl o charakterze historycznym¹⁸. Było to doświadczenie dane po

¹⁰ Zob. B. Król-Kaczorowska: *Oprawa plastyczna widowisk w teatrze polskiego oświecenia (dekoracje i kostiumy)*. W zb.: *Teatr Narodowy w dobie oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*. Wrocław 1967, s. 207–209; *Teatr dawnej Polski*, s. 123.

¹¹ Zob. Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 272. – Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 609. – M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*. Poznań 2007, s. 645.

¹² „Wiadomości Warszawskie” 1765, nr 88, z 20 XI; Cyt. za: Kantelecka, Kostkiewiczowa, *op. cit.*, s. 513.

¹³ *Epilog [...]*. W: Jackl, *Litteraria*, s. 347–348.

¹⁴ Zob. Jackl, *Litteraria*, s. 346, przypisy 1–2.

¹⁵ Tłumaczenie XX Pijarów – zob. Bernacki, *op. cit.*, t. 2, s. 222.

¹⁶ Tłumaczem był M. Karendowic, „oficer w wojsku rosyjskim zostający” – zob. *ibidem*, s. 293.

¹⁷ Zob. J. Ciechowicz, *Jak możliwa jest historia teatru*. W zb.: *Jak badać teatr. Materiały z konferencji metodologicznej poświęconej badaniom historycznoteatralnym*, Kraków, 28 września 2002. Red. M. Dębowski. Kraków 2003. – M. Dębowski, *Pamięć teatru*. W zb.: *iw*.

¹⁸ Przyjmujemy szerokie oświeceniowe definiowanie teatru: przedstawienie, reprezentacja, spektakl, spektakulum, teatron, teatrum, widok, widowisko, wystawienie – zob. Rutkowska, *op. cit.*, s. 543–561. Pojęcie teatralizacji omawiają: D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*. Poznań 2015, s. 13–29, 266–270. – K. Braun, *Teatralizacja: po-*

królewsku, do którego Czartoryska – adresatka premiery, powróci 20 lat później w swoim książęcym teatrze w Puławach. W warszawskim wczesnym repertuarze znacząca jest też typowość sztuki: synchronia żywego słowa i stosownych mediów wizualnych. Połączenie nośników komunikowania z charakterystycznymi dla teatru środkami przekonywania tworzyło medialność widowiska, obliczonego na reakcje zróżnicowanej stanowo publiczności, zespolonej sytuacją wspólnego odbioru¹⁹. O reakcjach widzów mówili zarówno saski agent Johann Christoph Heine, jak i sam Bielawski – ten ostatni ustami bohaterów komedii *Dziwak*, wystawionej rok później²⁰. Premiera *Natretów* podobała się także damom – księżna Maria z Lubomirskich Radziwiłłowa pisała w listach o swym najwyższym podziwieniu dla aktorów, dodając, iż „pierwsze to przedstawienie zgromadziło ogromną publiczność”²¹. Dostrzeżenie zróżnicowania społeczności odbiorców w spektaklu premierowym stało się dla Czartoryskiej wartością ukierunkowaną na przyszłość. W późniejszej działalności ujawni się jej umiejętność inspirowania i tworzenia nowych form oraz sposobów komunikowania, a także upowszechniania treści historycznych, patriotycznych i moralnych, coraz bogatszych środków wypowiedzi i przekazu. Znaczenie powołania Teatru Narodowego rozpatrzmy również z perspektywy osoby niechętniej przedsięwzięciu – szpiega Johanna Heinego, administratora Pałacu Saskiego. Jego raporty są relacją osobną, nie mającą związku ze społecznością widzów, pozostają jednak źródłem uznawanym za wiarygodne. Mimo niechęci, dostrzegł on, jak już wspomniano, dobrą grę zespołu i powszechne zadowolenie publiczności. Donosił o wydarzeniu w swych raportach oraz listach, rozważając zadania i możliwości przyszłego oddziaływania publicznej instytucji kultury²².

granice życia i teatru. „Tematy i Konteksty” nr 7 (2017), s. 46–57. Terminy: „medium” i „multimedia” rozpatrujemy w oparciu o badania przedstawione w pracy E. Kotarskiego *Kultura medialna średniowiecza. Europa tacińska* (Warszawa 2017, s. 14–15, 263–280). Autor pisze: „Media jako nośniki informacji i wartości miały i mają swoje miejsce w kulturze, kreuja bowiem dobra kultury, rozpowszechniają je. [...] Media zachowują zdolność tworzenia nowych jakości, nowych wartości kształtujących kulturę” (*ibidem*, s. 14).

¹⁹ Zob. K. D m i t r u k, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*. W zb.: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red. H. Dziechcińska. Warszawa 1985, s. 37–39. – Kotarski, *op. cit.*, s. 7–20. – M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*. Poznań 2018, s. 58–59, 62–64.

²⁰ J. Ch. Heine, *Raporty szpiega saskiego*. W: W. Zawadzki, *Teatr we wspomnieniach i listach*. W zb.: *Teatr Narodowy 1765–1794*, s. 635–639. Jest to przedruk obszernych fragmentów z wyd.: J. Ch. Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega*. Przeł., oprac. M. Klimowicz. Wstęp Z. Raszewski. Warszawa 1962. Wersja zdigitalizowana wydania z r. 1962 w: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona. Korzystamy tu zarówno z przedruku Zawadzkiego, jak i z tekstu w cBN Polona oraz z fragmentów czy cytatów znajdujących się w pracach badaczy oświecenia, za każdym razem zaznaczając, na jakim źródle się opieramy.

Wpływ premiery na publiczność był zaskakująco silny, natychmiast zapamiętywano role aktorów, np. podczas drugiego wystawienia *Natretów* (21 XI) – jak pisze A. Magier (*Estetyka miasta stołecznego Warszawy*. Wrocław 1963, s. 257–258. Cyt. za: Zawadzki, *op. cit.*, s. 644) – „zasłabła aktorka. Spośród publiczności zgłosił się »jeden z dworskich hetmana Branickiego«, który oświadczył, że komedie, widzianą poprzednio, zna na pamięć i zastąpi chorą aktorkę. Ubrano go w kobiece suknie, a że był śliczny chłopiec, odegrał rolę z powszechnym aplauzem”.

²¹ M. Radziwiłłowa, listy do hetmana J. K. Branickiego i do ks. A. W. Betańskiego, z 20 XI 1765. Cyt. za: Bernacki, *op. cit.*, t. 2, s. 383.

²² Heine, *Raporty szpiega saskiego* (w: Zawadzki, *op. cit.*).

Pragnienie uświetnienia dnia 19 listopada premierowym spektaklem można uzasadnić obchodzoną właśnie uroczystością rodzinną: na dzień ten przypadała bowiem, oprócz imienin Elżbiety – Izabeli Flemminżanki, czwarta rocznica jej ślubu z księciem Adamem Kazimierzem Czartoryskim, generałem ziem podolskich²³. Należał on, podobnie jak król, do grona współtwórców projektu polskiego teatru, w którym to projekcie brali udział Ignacy Krasicki oraz inni członkowie fundacji w tym celu założonej²⁴. Na kilka miesięcy przed premierą książę, w apartamentach Pałacu Błękitnego, przygotowywał do występu w *Natrętach* debiutujący polski zespół aktorski²⁵. Czartoryscy rozpoczęli w tej warszawskiej siedzibie prestiżową działalność – wspólny mecenat nad sztukami pięknymi²⁶. Księżna Izabela była protektorką, obserwatorką, a może również uczestniczką tej szkoły aktorstwa scenicznego. Książę Adam także doskonalili tekst pierwszej polskiej komedii, przypuszczalnie wraz z wierszami dedykacyjnymi dla króla i księżnej. Jego własna twórczość dramaturgiczna, obok rozważań teoretycznych o sztuce scenicznej, przyczyniła się do powstania w kręgu rodzinnym przyjaznej aury dla sztuki teatru. Wpływała na zainteresowanie księżnej repertuarem scenicznym Szkoły Rycerskiej, wystawiającej polskie komedie księcia Adama oraz dramaty w języku francuskim. Zadaniem i funkcją teatru było tu „udoskonalenie człowieka”. Jako osoby zaprzyjaźnione ze środowiskiem Szkoły „księżna Czartoryska i księżna marszałkowa Lubomirska prezentowały kadeckim aktorom, jak mają odgrywać role kobiece”²⁷. Pamiętnikarze, a wśród nich Julian Ursyn Niemcewicz, ze szczególną estymą wspominają uroczyste wystawienie *Panny na wydaniu*: „w styczniu 1771 r. na scenie pojawiły się damy i kawalerowie z otoczenia Stanisława Augusta jako aktorzy”²⁸. Niewątpliwie w tej szczególnej obsadzie aktorskiej nie zabrakło Izabeli Czartoryskiej. Mimo zamknięcia w r. 1773 sceny kadeckiej korespondenci ukazujących się w Warszawie (i w innych miastach) „gazetek” rejestrowali obecność księżnej podczas kolejnych uroczystości Szkoły²⁹. Jak już wspomniano, wspólne zaangażowanie małżonków Czartoryskich będzie po latach inspirowało ich puławsko-sieniawskie inscenizacje³⁰.

²³ Zob. Aleksandrowicz, *op. cit.*, s. 609–610.

²⁴ Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*. Warszawa 1965, s. 15–17. – T. J. Pokrzywniak, wstęp w: *Komedie Ignacego Krasickiego*. Poznań 1994. – I. Kadulka, *Ignacy Krasicki do publiczności polskiego teatru*. „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, nr 1, s. 9–15.

²⁵ Zob. Heine, *Raporty szpiega saskiego* (w: Zawadzki, *op. cit.*), s. 632. – Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 87.

²⁶ Zob. Z. Libera, *Problemy polskiego oświecenia. Kultura i styl*. Warszawa 1969, s. 204.

²⁷ A. Franke, *Teatr Korpusu Kadetów – kilka uwag*. W zb.: *Kajety Korpusu Kadetów Szkoły Rycerskiej. Ludzie – wartości – kultura materialna*. Red. nauk. E. Wichrowska, A. Wdowik. T. 2. Warszawa 2019, s. 527–528.

²⁸ *Ibidem*, s. 528–529.

²⁹ *Gazety pisane i informacje tygodniowe z Warszawy, wyjątkowo z innych miast [...] (28 II 1781 – datacja według E. Rabowicza)*. Bibl. Jagiellońska. rkps 6799 II. Cyt. za: K. Maksimowicz, *Refleksja nad życiem, kondycją ludzką i sensem egzystencji: „Do Ignacego Potockiego, pisarza litewskiego, po śmierci żony jego, Elżbiety z książąt Lubomirskich”*. W zb.: *Czytanie Karpińskiego*. Red. B. Mazurkova, T. Chachułski. T. 1. Warszawa 2017, s. 311–314.

³⁰ Zob. Z. Zahrajówna, wstęp w: A. K. Czartoryski, *Komedie*. Oprac. Z. Zahrajówna. Warszawa 1955. – J. Pezda, *Przeszłość przyszłości. Historia zbiorów rodzinnych opowiedziana przez Władysława Czartoryskiego*. „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN” t. 58 (2013),

Dodajmy też, że bezpośrednia edukacja sceniczna – aktorska – Izabeli rozpoczęła się wcześniej, przed dedykowaną jej listopadową premierą. Odkrycie kreatywnej magii kostiumu i sprawczej siły „przyjmowania roli” wiązało się z przeżyciami na trasie poślubnego wojażu małżonków Czartoryskich. 16-letnia księżna włożyła na czas podróży mundur oficera regimenciu księcia generała, co było wejściem w świat zabawy i „zamazywaniem tożsamości”³¹. Droga paradnego orszaku nowożeńców wiodła przez Frankfurt nad Menem, gdzie oczekiwano wówczas młodego króla Danii, mającego się udać do nadreńskiego kurortu. Władze miasta wraz z mieszkańcami, widząc wszystkie ikoniczne sygnały przybycia gościa, czyli wspinałość wjeżdżającej świty oraz osobę „młodzieńca” w mundurze, przypominającego figurą i delikatnością duńskiego króla, rozpoczęły uroczystość powitania władcy. Podniosły mowy i hołdy zwierzchności municypalnej, aplauz rzeszy mieszkańców, gra orkiestr wojskowych, iluminacje – cały ten splendor kierowano do Izabeli, która w swym ukostiumowaniu stała się dla zgromadzonych „*königliche Majestät*”. W tym spektaklu uroczystego „wjazdu” jakiegokolwiek wyjaśnienia nie odnosiły skutku, gdyż obywatele-odbiorcy byli przekonani o autentyczności całej akcji³². Kulminacja powitania nastąpiła w chwili, gdy z tłumu wyszła piękna dziewczyna i padłszy do nóg „króla Danii” przedstawiła swą rozpaczliwą suplikę w sprawie służącego w wojsku duńskim brata. Teraz już świat na placu we Frankfurcie musiał bezwzględnie wrócić do swego porządku. Izabela weszła do komnat, zdjęła mundur (przebranie? już kostium do roli?) i włożyła piękną balową suknię, co w sposób naturalny, wizualnie, wyjaśniło i zakończyło kłopotliwą sytuację. Mieszkańcy zrozumieli, a prośba pięknej dziewczyny dotarła za pośrednictwem księżnej do adresata i została spełniona. Tę narrację o pierwszej roli Izabeli przypominał, na podstawie jej pamiętników, Ludwik Dębicki – monografista Puław. Dodał też, że podobny scenariusz miał miejsce w nieodległej Moguncji³³. Relacja z tych wydarzeń wskazywała znaczenie wykonawcy, kostiumu i publiczności, czasu i miejsca akcji – podstawowych elementów teatru.

Wracając do wczesnych warszawskich występów scenicznych księżnej, chcemy przywołać jej ważniejsze role w teatrze świata i sceny, dzięki którym zbudowała fenomen swej artystycznej osobowości i talentu.

Już 17 I 1765 Izabela Czartoryska pojawiła się u boku małżonka na scenie warszawskiego teatru wojewody Michała Kazimierza Ogińskiego w komedii uświetniającej urodziny króla. Występowi towarzyszył koncert na dwoje skrzypiec i flet,

s. 112–127. – D. Stanisławczyk, *Twórczość dramatyczna Adama Kazimierza Czartoryskiego*. Red. nauk. W. Walecki. Kraków 2013. – E. Wichrowska, wstęp w zb.: *Kajety Korpusu Kadetów Szkoły Rycerskiej*, t. 2.

³¹ J. Ryba, „Maskarady architektoniczne”. W zb.: *Literatura – historia – dziedzictwo. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej*. Red. T. Chachulski, A. Grześkowiak-Krwawicz. Warszawa 2006, s. 388–389.

³² Zob. J. Limon: *Aktorzy. W: Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk 2002, s. 213–217; *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006, s. 13–30. – W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005, s. 103–115.

³³ L. Dębicki, *Puławy 1762–1830. Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego na podstawie archiwum ks. Czartoryskich w Krakowie*. T. 1: *Czasy przedzoborowe*. Lwów 1887, s. 92–96. Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona.

a po spektaklu i uroczystej kolacji „strzelano z dział, »puszczano rakiety i kule świetlne«”³⁴. Wkrótce, w marcu, grała (obok księcia) rolę amantki w komedii z repertuaru Comédie Française. Była to okolicznościowa gala w pałacu księcia Aleksandra Sułkowskiego z okazji imienin Kazimierza Poniatowskiego – podkomorzego koronnego, królewskiego brata³⁵. Podniosły charakter fety podkreślono biciem z armat i nocnym pokazem fajerwerków. Zwykle podczas takich uroczystych imprez towarzyskich wzmacniano przekaz dramatyczny środkami artystyczno-widowiskowymi, tj. efektami wokalnemu-muzycznymi i akustycznymi (najczęściej salwami, artyleryjską kanonadą) oraz dynamiką sztuki ogniowej – barwnymi fajerwerkami i świetlnymi napisami na tle wieczornego nieba³⁶. Innym rodzajem spektakli prywatnych były wieloelementowe festyny – teatralizacje „pod obłokiem”, w których uczestnicy, zachowując swój magnacki status, wykonywali czynności odbiegające od ich codziennego rytuału. Teatralizacje plenerowe zwyczajowo obejmowały zaszczycające przybycie, uroczysty posiłek (np. „*in Templo Dianae*”), aktorskie odśpiewanie kantat „w duchu russowskim”, przejazdy gości-uczestników gondolą wiślaną i spacer do wsi, w których celebrowano wesela chłopskie z muzyką, tańcami, konkursami. Przykładowo, w sierpniu 1765 król, jako główny widz i uczestnik plenerowego widowiska, przybył do Młocin w towarzystwie dam, prowadząc Izabelę w pierwszej parze³⁷. Festyn-teatralizacja składał się z kolejnych dworsko-wiejskich części. Nie można wykluczyć wpływu schematów tych widowisk na podobne inscenizacje organizowane po latach przez Czarторыską na Kępie w Puławach. Rysunki Jana Piotra Norblina de la Gourdainie z 1802 r. utrwaliły wspólną zabawę gości, domowników i okolicznych mieszkańców w rzeczywiste życie wiejskie (zwózka żyta, praca w kuźni, pranie, przedzenie, rąbanie drewna). Brak tam natomiast elementów dworskiej galanterii, takich jak opera, koncert ukrytej kapeli, powitanie bogini Hebe i antycznych Gracji, *etc.* Zabawa na Kępie w gospodarstwo, jako teatralizacja wiejskich zajęć, była autentycznym sąsiedzkim spotkaniem mieszkańców pałacu z wieśniakami, mającym duże znaczenie społeczne³⁸.

Od chwili uroczystego otwarcia sceny narodowej uwyrażnia się w działaniach Izabeli Czarторыskiej, jak już stwierdzono, aktywna więź ze sztuką teatru. Towarzyszyła tej postawie dobra relacja z wykonawcami, poświadczona później koleżeńską wręcz pamięcią o świecie aktorskim tamtego czasu. Po latach, w listach do córki, Marii Wirtemberskiej, Izabela wspomina z uśmiechem (i z ploteczkami o makijażu *madame Sophie Leuiller* i innych) prywatne spotkania z artystami z zespołu wło-

³⁴ Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 24. Klimowicz cytuje tu list J. Ch. Heinego z 23 I 1765 (Bibl. Polska w Paryżu, rkps 57).

³⁵ Zob. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*. – J a c k l, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*, s. 454.

³⁶ Zob. I. Kadulską, *Magia ogni kunsztownych w spektaklach plenerowych XVIII wieku*. W zb.: *Oświecenie nieoświecone. Człowiek, natura, magia*. Red. D. Kowalewska, A. Roćko, F. Wolański. Warszawa 2018, s. 99–114. – A. Norkowska, *Miasto w piśmiennictwie polskiego oświecenia*. Bydgoszcz 2019, s. 260–290.

³⁷ Zob. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 119–122.

³⁸ Zob. B. Król-Kaczorowska, *Budynki teatrów, dekoracje i kostiumy w Warszawie XVIII stulecia*. W zb.: *Teatr Narodowy w dobie oświecenia*, s. 886–887. – R a t a j c z a k o w a, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, s. 23–25. – B r a u n, *op. cit.*, s. 47, 52.

skiego w pałacu w Wilanowie oraz ujmujące zachowanie antreprenera teatralnego, Karola Tomatisa³⁹. Ta zażyłość skłania do zastanowienia, czy wcześniejsze doświadczenia teatralne księżnej miały wpływ na Czartoryską-aktorkę, zaangażowaną na krótki czas do zespołu przygotowującego premierę *Natretów*. Heine komunikował w liście z 16 X 1765: „Musiała jednak zmienić nazwisko na Czartyńska, inaczej nie otrzymałaby miejsca ani roli”⁴⁰. Mieczysław Klimowicz opatruje ten list uwagą, że nazwisko księżnej nie pojawia się ani razu w źródłach teatralnych tego okresu. Nazwisko jej zapisano w formie: „Czartyńska”, nie podając imienia. Kwestię tę zarejestrował jedynie Heine⁴¹. Dalej saski szpieg powściągliwie ujawnia, iż aktorka pochodziła z „*Sacra Familia*” i z tego powodu zmienione nazwisko szybko zniknęło ze spisów. Milczenie skrywa jej *emploi*, imię i pełną tożsamość. Przyjęcie supozycji, iż ową aktorką była 19-letnia Izabela, która pragnęła wystąpić w spektaklu inauguracyjnym, lecz napotkała zrozumiały opór rodziny, pozwoliłoby wyjaśnić, dlaczego spośród trzech Elżbiet tylko jej dedykowano przedstawienie, a także poznać powód opuszczenia wielkiej fety przez urażoną królewską siostrę – Elżbietę Branicką, trzecią Wielką Elżbietę⁴².

Kolejne reprezentacje Teatru Narodowego umożliwiały bywalcom stałą obserwację zarówno wykonawców, jak i całego audytorium (którą ułatwiała oświetlenie w czasie spektaklu po obu stronach rampy), oraz publiczną ocenę⁴³. Ujawniła się też różnorodność reagowania na przyjemność, połączoną z pożytkiem, oferowaną w przedstawieniach przez teatr⁴⁴. Uczestnictwo jako wartość przypisana do scenicznych występów z wolna kierowało uwagę księżnej na aktorskie sposoby prezentowania, na ekspresję, wspomagającą perswazyjność wygłaszanych treści. Łączyło się to z refleksją Czartoryskiej nad wyglądem, przekonującym do wypowiedzianych słów, z korygowaniem swojego realnego wizerunku w przygotowaniu do „roli w teatrze życia”, wynikało ze związków z teatrem, ale też z modelowania własnej osoby zgodnie ze sztuką portretową⁴⁵. Przygotowaniem do scenicznych ról i dobre-

³⁹ Zob. *Korespondencja rodzinna. Listy do Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej od matki Izabeli. 1784–1800*. Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona. Bibl. Czartoryskich, rkps 6137 II, k. nlb. (list pisany z Puław): „Tomatis i Pani Tomatis wraz z innymi domownikami bywali w Wilanowie u księcia wojewody, który lubił Włochów »gdzie pamiętam, że Tomatis dawał mi praliny«”.

⁴⁰ Cyt. za: Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 163.

⁴¹ Zob. *ibidem*.

⁴² Zob. Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega* (cBN Polona), s. 10. – Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, s. 163, 314. – *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa 1973, s. 108. Branicy, zainteresowani spektaklem, otrzymali listowne sprawozdanie od ks. Marii z Lubomirskich Radziwiłłowej. Zob. też P. Kaczyński, *Dwie na słońcach swych przeciwnych – boginie... Konflikt Izabeli Czartoryskiej z Elżbietą Lubomirską w ujęciu literackim po 1945 roku*. W zb.: *Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*. Red. A. Roćko, M. Górka. Warszawa 2017, s. 425–440.

⁴³ Zob. Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega* (cBN Polona). Heine tłumaczy rozmaite zachowania widzów przepelnieniem stojącego parteru.

⁴⁴ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Przyjemność w XVIII wieku, perspektywa leksykologii, semantyki, estetyki*. W zb.: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*. Red. T. Kostkiewiczowa. Warszawa 2011, s. 293–311. – B. Judkowiak, *Przyjemność w teoriach dramatyczno-teatralnych i jej osiemnastowieczne rewizje*. W zb.: *iw.*, s. 229–241. – Norkowska, *op. cit.*, s. 158–169.

⁴⁵ Zob. M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*. Wrocław 2000, s. 50–52.

go odbioru przez otoczenie była też praca nad opanowaniem zasad tańca, a także ćwiczenia pod kierunkiem maestra Dovinié, „pierwszego z najsłynniejszych metrów do tańca, zostającego u dworu księżnej generalowej Czartoryskiej”⁴⁶. Osiągniętą harmonię wyglądu i gestyki połączonej ze sposobem mówienia, objaśniania i wartościowania dostrzegali, również w czasach późniejszych, goście poznający w towarzystwie księżnej Świątynię Sybilli⁴⁷. Jako odbiorcy i słuchacze byli oni wzruszeni połączeniem patriotycznych treści z ekspresją mowy i ciała: „wdzięku słów, wyrazu twarzy i oczów, zawsze stosownie do przedmiotu... jeżeli mówiła o ojczyźnie”⁴⁸.

Debiut teatralno-towarzyski Czartoryskiej rozpoczął czas jej wpływu na literaturę, czas powstawania jej literackich wizerunków, czas dalszych okazjonalnych wierszy jej poświęconych, czas malowania jej portretu komplementująca poezją⁴⁹. Wobec obfitości takich utworów zdołamy tylko fragmentarycznie dopełnić listę wskazanych tu już tomów i edycji interpretujących dzieła poetów składających w ten sposób hołd księżnej⁵⁰, choć niewątpliwie istnieje potrzeba zebrania literatury przedmiotu, dokumentującej stan badań nad jej znaczeniem w dziele polskiego oświecenia⁵¹.

Jako spektator teatralny Czartoryska wkrótce znalazła się w tak rzadkiej roli „pierwszego widza”, szanowanego przez starożytnych, ważnego dla scentralizowania

⁴⁶ Magier, *op. cit.*, s. 136. Cyt. za: Zawadzki, *op. cit.*, s. 644–645. O sławnym w Europie „baletniku” Dovinié, znanym też jako Dovini (właśc. Louis d’Auvigny), pisał ze Stuttgartu do A. Tyzenhauza jego nadworny kapelmistrz L. Sitański – zob. B. Mamonowicz - Łojek, *Tancerze króla Stanisława Augusta 1774–1798. Początki polskiego baletu*. Warszawa 2005, s. 53. Zob. też A. Reglińska - Jemioł, *Droga do teatralnej formy tańca w XVIII wieku*. W: *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*. Poznań 2012.

⁴⁷ Problem wyznaczania i realizowania wartości, trwanie przy nich w postawach postaci literackich i twórców omawia T. Kostkiewiczowa w referacie: *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, wygłoszonym on-line podczas konferencji *Z warsztatów badaczy oświecenia* (26 XI 2020).

⁴⁸ F. Prek, *Czasy i ludzie*. Wrocław 1959, s. 184. Cyt. za: H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna. Praktyki pamięci w kręgu Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk i w Puławach Izabeli Czartoryskiej*. Warszawa 2016, s. 369.

⁴⁹ Zob. Libera, *op. cit.*, s. 219–220, 266. – T. Kostkiewiczowa, *Kobiety w liryce Książna*. W zb.: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red. I. Maciejewska, K. Stasiewicz. Olsztyn 2008, s. 75–88. – M. Patro, *Okolicznościowy bukiet poetycki dla mistrzyni wdzięków i cnoty: „Na urodziny księżny Izabeli Czartoryskiej”*. W zb.: *Czytanie Książna*. Red. B. Mazurkova, T. Chachulski. Warszawa 2010.

⁵⁰ Zob. E. Rabowicz, *Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*. Wrocław 1965. – J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*. Wrocław 1967. – T. Kostkiewiczowa, *Książna jako poeta liryczny*. Wrocław 1971. – M. Nesteruk, Z. Rejman, wstęp i komentarze w: J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*. Warszawa 1993. – A. Aleksandrowicz, *Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746–1835); Prawdziwie rycerskie igrzyska*. W zb.: *Rok 1809 w literaturze i sztuce*. Red. B. Czörnóg - Jadcza, M. Chachaj. Lublin 2011, s. 137–150. – Cieński, *op. cit.*, *passim*. Zob. też edycje – poprzedzone wstępami – w serii „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia” oraz interpretacje w tomach serii „Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia”.

⁵¹ Potrzebę badania twórczości literackiej Czartoryskiej dostrzegają G. Borkowska, M. Czermińska i U. Phillips, autorki monografii *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik* (Przeł. tekstów U. Phillips; M. Mosakowski. Gdańsk 2000, s. 37–38, 183). Zob. też J. Sowiński, *O uczonych Polkach*. Warszawa–Krzeszów 1821, s. 162–163. Cyt. za: J. Kowal, *Literackie oblicze „Dziennika Wileńskiego” (1805–1806 i 1815–1830)*. Rzeszów 2017, s. 156–157.

antycznej widowni. Sytuacja odbioru ułożyła się wszakże inaczej. W marcu 1767, gdy kończyła się antrepryza Stanisława Augusta, księżna po raz ostatni zasiadła w Operalni. Była jedynym widzom. Najpewniej zajęła miejsce w prosceniowej łoży ambasadora Nikołaja Repnina, „pierwszej od sceny, po stronie królewskiej”, którą cechowała agresywna kolorystyka i boczne usytuowanie⁵². Boczna perspektywa łoży powodowała pewną deformację obrazu scenicznego i zniekształcenie odbioru gry aktorskiej, co wynikało z obowiązujących reguł ustawienia artysty na scenie. Replin, świadom tych mankamentów utrudniających oglądanie spektaklu, podjął decyzję o przebudowie łoży, co zapisał w swej szyfrowanej depeszy rezydent saski – radca Ludwigo von Gablenz⁵³, oceniając to głównie jako część planu przejścia antrepryzy przez ambasadora⁵⁴. Ta wyjątkowa sytuacja, obok spostrzeżeń dotyczących skutków braku publiczności i jej ożywionych reakcji, stanie się elementem refleksji Czartoryskiej, zawsze nastawionej na sytuację odbioru⁵⁵. Spektakl, który tu przypominamy, miał też inne konteksty. W tymże marcu 1767, w środę popielcową, występ francuskiej trupy Josse Rousselois został opłacony przez Repnina, zapraszającego na przedstawienie tylko księżną i pracowników ambasady. Szpieg saski Heine szybko doniósł o politycznych intencjach Repnina i o złych opiniach na temat tej sytuacji, notował ów fakt także angielski dyplomata James Harris⁵⁶. Dla Czartoryskiej, ceniącej klasycystyczną paryską i „warszawską” Comédie Française, był to spektakl z wysokiego repertuaru, szanowany przez teatry europejskie, kształtujący gusty oświeconych elit⁵⁷.

Już wkrótce, w maju 1768, Czartoryscy rozpoczęli swą kolejną, blisko roczną, podróż do Francji i Anglii, będącą czasem i terenem doświadczeń kulturowych, kontynuowanych w wożazach lat późniejszych⁵⁸. Duże uznanie Izabeli Czartoryskiej dla francuskiego repertuaru zadecyduje o spędzaniu wieczorów wiosną owego roku, a następnie jesienią 1773 w Paryżu na przedstawieniach Comédie Française, która przeniosła swą siedzibę do Pałacu Tuileries, zachowując tradycyjnie narodowy klasycystyczny repertuar. Paryskie doświadczenia teatralne księżnej są udokumentowane imiennym biletem do małej łoży Comédie Française na dzień 16 X 1773. W rachunkach podróżnych księżnej zachowało się nadto rękopiśmienne pokwit-

⁵² Heine, *Teatr Narodowy 1765–1766. Raporty szpiega* (cBN Polona), s. 9.

⁵³ Zob. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*, il. 11, po s. 144.

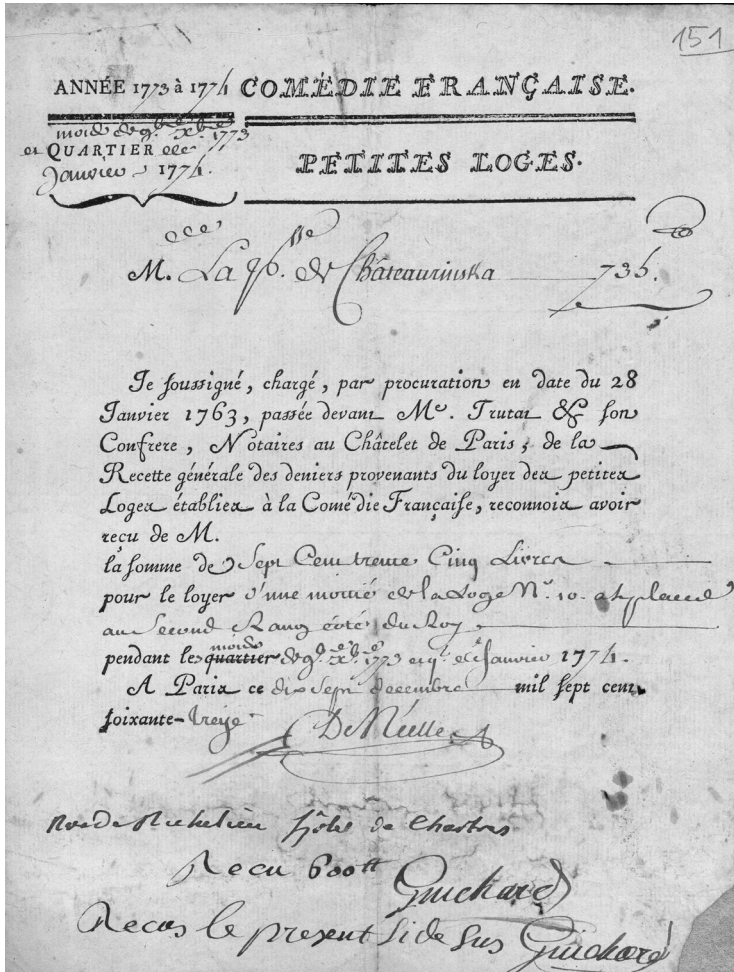
⁵⁴ Zob. *Gazety pisane z Warszawy r. 1767*, sygn. 583 I, k. 32. W: Jackl, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*, s. 485–486.

⁵⁵ Zob. wypowiedzi I. Czartoryskiej w: B. Zaleski, *Żywoť księcia Adama Jerzego Czartoryskiego*. Cyt. za: A. Whelan, *Izabela Czartoryska – fety, jarmarki i amour propre*. W zb.: *Słynne kobiety w Rzeczypospolitej XVIII wieku*, s. 261–274.

⁵⁶ Zob. streszczenie raportów szpiegowskich Heinego w: Jackl, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*, s. 485, przypis 2. Zob. też J. Harris, *Dziennik pobytu w Polsce (1767)*. W zb.: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. Oprac., wstęp W. Zawadzki. T. 1. Warszawa 1963, s. 303.

⁵⁷ Zob. *Teorie dramatyczne oświecenia francuskiego*. Przeł., oprac. E. Rządowska. Wrocław 1958, s. 17. – Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, s. 60–61.

⁵⁸ Zob. Aleksandrowicz, *Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746–1835)*, s. 610–614. – R. Dampc-Jarosz, *Wpływ włoskich podróży na działalność Anny Amalii von Sachsen-Weimar-Eisenach i Izabeli Czartoryskiej*. W zb.: *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*. Red. A. Roćko. Warszawa 2014, s. 201–214.



Izabela Czartoryska, Rachunki podrózne: rachunek za małą łożę w Comédie Française w Paryżu z 16 X 1773 (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK 17 - rkps - 6077 - IV t. 4, k. 151)

Foto Archiwum Fotograficzne MNK - Jarosław Cyganik

wanie do tegoż biletu za dostawienie czterech krzeseł, uzupełniających wyposażenie łoży. Spektakl oglądano więc w grupie towarzyskiej⁵⁹.

Bezpośredni odbiór i znajomość klasycystycznego repertuaru francuskiego dochodzi do głosu w późniejszych obszernych notatkach Czartoryskiej o dramatach i europejskich dramaturgach; wzbogaciło to także jej wiedzę warsztatową o aktorstwie scenicznym⁶⁰.

Zagraniczne podróże umożliwiły też księżnej wybory repertuarowe. „Wiadomo-

⁵⁹ Zob. Bibl. Czartoryskich, rkps 6077, t. 4.

⁶⁰ Notatki w: Bibl. Czartoryskich, rkps 3035 III; rkps 6070 III. Autorka niniejszego artykułu dziękuje Panu Profesorowi Januszowi Pezdzie z Uniwersytetu Jagiellońskiego za udostępnienie Inwentarza rękopisów Biblioteki XX Czartoryskich w Krakowie (Oprac. J. Nowak, J. Pezda).

ści Warszawskie” donosiły w 1768 r., iż w Brukseli stała się widzem indywidualnie ustalającym repertuar. Na osobistą prośbę Czartoryskiej, oczekującej przyjazdu małżonka, aktorzy brukselscy przygotowali, ciesząc się już od roku popularnością w Paryżu, angielską dramę mieszczańską Edwarda Moore’a *The Gamester*, w wersji francuskiej: *Beverley, ou le Joueur anglais*. Korespondent „Wiadomości” rejestrował w „Suplemencie” książeczą gratyfikację dla brukselskich aktorów⁶¹. Dodajmy, iż wystawiony w Warszawie blisko 10 lat później (lipiec 1777), promowany przez Czartoryską, *Bewerlej, czyli Gracz angielski* stał się jednym z największych sukcesów warszawskiego teatru; wznawiano go co parę lat⁶². Jak pisał w *Dziejach teatru* Wojciech Bogusławski, „po premierze cała Warszawa przez kilka tygodni tylko o tym rozmawiała”⁶³. Wybór i wystawienie tego repertuaru wiązały się z inicjatywą obojga Czartoryskich – Franciszek Barss dedykował swój przekład dramy Moore’a „staranną i piękną prozą” księciu Adamowi⁶⁴. W okresie przygotowań księżna Czartoryska wraz z marszałkową Lubomirską uczyły początkującą Agnieszkę Truskolaską, obsadzoną w roli pani Bewerlej, aktorstwa, wzorowanego na klasycystycznych przykładach gry Clairon (Claire-Josephine Légris de Latude) i Madeleine Arnould, najslawniejszych, zdaniem pamiętnikarki Anny Nakwaskiej, artystek paryskich. Styl gry Clairon był znany i akceptowany w Warszawie; wcześniej artystka, utraciwszy angaż w Paryżu, przesłała na ręce Stanisława Augusta (za pośrednictwem Repnina) wykaz swych ról, prosząc o zatrudnienie w Polsce⁶⁵. Ze względów finansowych prośba nie została zaaprobowana. Zarazem pod wpływem publiczności mieszczańskiej stopniowo odchodzono od deklamacyjnego stylu gry; w czasie pracy księżnej z Truskolaską nad kolejną główną rolą (w tragedii *Meropa* Woltera, wystawionej w r. 1792) przyjmowano model „gry naturalnie natchnionej”, charakteryzującej styl Marie Dumesnil – następczyni Clairon⁶⁶.

Spotkania z kulturą europejską owocowały w postawie Czartoryskiej refleksją nad samodzielnym precyzowaniem „nowych sposobów życia i organizacji kultury”, a także poszerzały obszary jej wiedzy⁶⁷. W Londynie księżna przeżyje fascynację

Kraków 2020) i za naukową pomoc w kwerendzie źródłowej w zbiorach Bibl. Czartoryskich w Krakowie.

⁶¹ „Wiadomości Warszawskie” 1768, nr 77, z 24 X, „Suplement”. Podajemy za: J a c k l, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*, s. 488–489.

⁶² Zob. J. K o t t, *Główne problemy teatru w dobie oświecenia*. W zb.: *Teatr Narodowy w dobie oświecenia*, s. 15.

⁶³ B o g u s ł a w s k i, *op. cit.*, cz. 1, s. 13.

⁶⁴ F. B a r s s, *Bewerlej, czyli Gracz angielski. Tragedia w pięciu aktach*. W zb.: *Drama mieszczańska*. Oprac. J. P a w ł o w i c z o w a. Warszawa 1955, s. 35–37, 127–228. (Jest to przekład dramy Moore’a z francuskiej przeróbki B. J. Saurina.)

⁶⁵ *Wykaz ról aktorki Clairon* (tu dwa wpisy ręką króla, koniec 1766 r.). Arch. Jabłońskie, rkps A/178b, chap. VI, nr 12. W: K. W i e r z b i c k a, *Źródła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*. Cz. 1: *Czasy stanisławowskie*. Wrocław 1951, s. 98.

⁶⁶ Zob. M. D e b o w s k i; wstęp w: E. M u r r a y, *O aktorach i grze teatralnej / Des acteurs et du jeu theatral*. Przeł., oprac. M. D e b o w s k i. Kraków 1991, s. 10–20; *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym w dobie oświecenia i klasycyzmu*. Kraków 1996, s. 70–72; *Francuskie konteksty teatru polskiego*. Kraków 2001, s. 145–146.

⁶⁷ Zob. A. A l e k s a n d r o w i c z, *Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746–1835)*, s. 610–611; *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin 1998, s. 165–298.

twórczością dramatyczną i koncepcją wielkiego teatru Williama Szekspira oraz osjanicznym kultem postaw rycerskich⁶⁸.

Jej podziw dla Szekspira wyzwolił potrzebę lektury dzieł wielkiego dramaturga i upamiętnienia, jako wizualnego przekazu, zawartych w nich treści uczuciowych o zakodowanej wartości emocjonalnej i znaczeniu symbolicznym⁶⁹. Dokumentuje więc księżna sferę swych przeżyć esejem stanowiącym własne odczytanie tragedii *Romeo i Julia*, gromadzeniem osobistych przedmiotów-pamiątek genialnego autora, subskrypcją jego dzieł i poznawaniem związanych z nim miejsc, takich jak nagrobek dramaturga, galeria poświęconych mu obrazów czy dom aktora szekspirowskiego Davida Garricka⁷⁰. Portret Szekspira i stojące obok krzesło, przywiezione do kraju, eksponowane w Puławach, budują jako całość niewerbalny komunikat wskazujący na czczonego artystę teatru. Pamiątka ma wielką siłę przekazywania treści ważnych dla Czarторыskiej, która w swych notatkach przytaczała myśli autora *Hamleta*, fragmenty jego dramatów, własne rozważania nad jego oceną postaw⁷¹. Tak powstawał zróżnicowany przekaz, łączący literaturę dramatyczną, miejsca pamięci oraz przedmioty kultowe – pamiątki, portrety, wydania utworów i obszernie osobiste komentarze interpretujące arcydzieła⁷². Zarazem można dodać, że Czarторыska zapisywała uwagi o innych autorach, takich jak Jean de La Fontaine, Jean-François Marmontel, Molière, Jean-Jacques Rousseau, a także o artystach malarzach; tu wyróżnia się notatka o słynnym obrazie Leonarda da Vinci *Portrait ou Tableau fait par Leonardo*, przywiezionym właśnie z Włoch przez syna księżnej Adama Jerzego⁷³.

Po zagranicznych wozajach, jak i w przerwach między nimi, księżna kontynuuje swój aktorski udział w przedstawieniach stołecznych teatrów prywatnych. W życiu kulturalnym socjety występuje co tydzień wraz z grupą arystokratycznych aktorów-amatorów we francuskim repertuarze prywatnego teatru Stanisława Augusta i w *théâtre de société* Magdaleny z Lubomirskich Sapieżyny. Rozwój prywatnych teatrów należących do arystokracji warszawskiej możemy datować na schyłek lat siedemdziesiątych. Na datowanie pozwala nam m.in. zachowana akwarela Norblina z 1778 r., przedstawiająca Czarторыską w roli ogrodniczki Marianne w operze komicznej Antonia M. Sacchiniego *La Colonie*, z librettem Pietra Metastasia; włoska wersja opery znana jest pod tytułem *L'isola d'amore*. Utwór należał do najnowszego, cenionego w Europie repertuaru; skomponowany zaledwie cztery lata

⁶⁸ Zob. Aleksandrowicz, *Izabela Czarторыska*, s. 165–299. – Z. Gołębiowska, *W kręgu Czarторыskich. Wpływy angielskie w Puławach na przełomie XVIII i XIX wieku*. Lublin 2000. – R. Butterwick, *Stanisław August a kultura angielska*. Przeł. M. Ugniewski. Warszawa 2000, s. 165–213.

⁶⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1996. – *Oświeceniowe zapisywanie pamięci*. Red. M. Chachaj, A. Timofiejew. Lublin 2019. Zob. też A. Cieński, *Pamiętnikarstwo polskie XVIII wieku*. Wrocław 1981, s. 10–12.

⁷⁰ Zob. Aleksandrowicz, *Izabela Czarторыska*, s. 261–278.

⁷¹ Zob. I. Czarторыska, *Extraits et Mélanges de différents genres pour La Maison Gothique à Puławy, 1809*. Bibl. Czarторыskich, rkps 6070 III, t. 3 (1782–1820), s. 22, 35–59 n.

⁷² Zob. A. Aleksandrowicz, *Kult Szekspira i Osjana na dworach Czarторыskich*. W: *Izabela Czarторыska*, s. 261–298.

⁷³ Bibl. Czarторыskich, rkps 3035 III, s. 90.



J. P. Norblin, Izabela Czartoryska w roli ogrodniczki Marianne (1779/80)
(akwarela ze zbiorów dawnych Gabinetu Rycin BUW, nr inw. zb.d. 7867)

wcześniej w Londynie, był wystawiany kolejno w Lizbonie, Paryżu, Mannheim, Brukseli, Wiedniu, Esterhaz, Kopenhadze i innych miastach⁷⁴. Warszawski spektakl *La Colonie* w pałacu księżnej Sapieżyny wspominał Adam Jerzy Czartoryski: partie śpiewane wykonywali „księżna Radziwiłłowa z domu Przeździecka, z bardzo pięknym głosem, moja matka [Izabela Czartoryska], pan Wojna, późniejszy ambasador w Rzymie, i generał artylerii Brühl”⁷⁵. Zarówno generała Alojzego Brühla, jak

⁷⁴ Zob. I. Mamczarz, *Les Intermedes comiques italiens au XVIII siècle, en France et en Italie*. Paris 1972, s. 555–572.

⁷⁵ A. J. Czartoryski, *Pamiętnik*. T. 1. Kraków 1904, s. 17–18. Cyt. za: Zawadzki, *op. cit.*, s. 647–648. Zob. też I. Kadulska, *Helena Radziwiłłowa – korespondentka z Arkadii*. W zb.: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*.

i szambelana Franciszka Wojnę ceniono jako znakomitych muzyków amatorów⁷⁶. Śpiew Czartoryskiej zachwycał brzmieniem czystym i silnym, połączonym z delikatną barwą. Jeden ze słuchających notował, że głos jej uznawano za dorównujący „pierwszym w Europie kastratom”. Zaraz też dodawał niechętnie: „Ale wiele do tego pomogło, że to księżna i Czartoryska, i Adamowa”⁷⁷.

Prezentowana akwarela Norblina mistrzowsko utrwala zarówno aktorski wdzięk księżnej w roli Marianny, jak i charakterystykę oraz odpowiedni do tej roli kostium, który przypomina zwyczajny, lecz powabny ubiór: całość zdobiona wstążkami, dopasowany staniczek, udrapowana baskinka w talii, tiulowy fartuszek, spódniczka na rogówce o długości powyżej kostki, odsłaniająca „nieporównaną nóżkę”⁷⁸, nieduży kapelusik na podwyższonej fryzurze, pantofelki z przesuniętym ku przodowi obcasem, co optycznie zmniejsza stopę, oraz adekwatny do roli makijaż sceniczny (róż na policzkach w kształcie serduszek). Jest to portret Czartoryskiej jako wykonawczynie pięknych ról, zarazem popularyzatorce sztuki teatralnej w kręgach warszawskiej elity. Pamięć o tej roli była wśród odbiorców entuzjastycznie długotrwała; w zbiorze puławskiej korespondencji z lat 1784–1800 zachował się ozdobiony purpurową pieczęcią francuski bilecik kwiatowy adresowany do Puław: „À Mademoiselle Marianne Czartoryska, Uwielbiana Ogrodniczka”⁷⁹.

Gazetki pisane z Warszawy z 1782 r. donoszą, iż „w zamku [królewskim – I. K.] co tydzień teraz grana bywa komedia”, i podkreślają udział „księżnej Adamowej”, zachwycającej urodą i piękną grą⁸⁰. Spośród licznych spektakli towarzyskich, w których księżna wystąpiła, wymienić możemy tylko, notowane w źródłach przykładowo, ponowne wystawienie wspomnianej opery *La Colonie* w lutym 1783, w wieczór inaugurujący prywatny teatr Stanisława Augusta na zamku⁸¹. Jednak udział Izabeli w tym spektaklu wydaje się wątpliwy, choćby z uwagi na ówczesne relacje Czartoryskich z królem⁸².

Więź z szerszą publicznością zapewniał teatr Pałacu pod Blachą. Budził on wielkie zainteresowanie widzów, którzy już od 1798 r. „nierz i dzień cały trawili na zdobywaniu miejsca”. Odstępne za krzesło kosztowało kilka dukatów⁸³. Ta sytuacja jest szczególnym przykładem oświeceniowej „komercjalizacji widowisk, odciągającej piętno na repertuarze teatralnym i przynoszącej zmianę zasad społecznego funkcjonowania teatru”⁸⁴. Tu właśnie aktorami byli arystokraci, wśród nich Czartoryska z córką Marią, także Konstancja Tyszkiewiczowa „z piękną córką

⁷⁶ Zob. A. Żurawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Warszawa 1995, s. 164.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ S. Trembecki, *Powązki. Idylla*, w. 204. W: M. Nalepa, *Koncept ogrodowy i poetycki. „Powązki. Idylla”*. W zb.: *Czytanie Trembeckiego*. Red. J. Snopek, W. Kaliszewski, B. Mazurkowska. T. 1. Warszawa 2016, s. 153–191.

⁷⁹ *Korespondencja rodzinna. Listy do Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej od matki Izabeli*.

⁸⁰ *Gazety pisane z Warszawy 1782*, sygn. 2037, s. 312. W: Jacki, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*, s. 538.

⁸¹ Zob. E. Szwanowski, *Teatry Warszawy w latach 1765–1918*. Do druku przygot. M. Wosiek. Pośl. M. M. Drozdowski. Warszawa 1979, s. 31.

⁸² Zob. Żurawska-Witkowska, *op. cit.*, s. 164 i 172, przypis 127.

⁸³ Z. Raszewski, *Bogustawski*. T. 2. Warszawa 1972, s. 92.

⁸⁴ Zob. Parkitny, *op. cit.*, s. 63.

Anetką”. W ich repertuarze podziwiano szczególnie wystawienie *Cyrylika sewilskiego* w języku francuskim, najpewniej z udziałem księżnej⁸⁵. Ważny był także rodzinno-towarzystwo pobyt w Siedlcach u hetmanowej Aleksandry z Czartoryskich i występ w 1786 r. w teatrze przy pałacu Ogińskich. Tu księżna mogła z satysfakcją wygłosić ze sceny moralne przesłanie, grając w *Cyganach* Książczyna⁸⁶. Egzotyczny temat życia taboru cygańskiego zaproponowała pociecie Czartoryska, podpowiadająca także nowatorską, folklorystyczną inscenizację⁸⁷. Scenicznym znakiem autentyczności roli starej Cyganki – wróżki Jawnuty – stał się kostium Izabeli: stylizowany czerwony szal na ramionach i nakrycie głowy. W cygańskim stroju sportretował ją Kazimierz Wojniakowski, wykształcony w Malarni Królewskiej przez Marcella Bacciarellego. Portrety Czartoryskiej-aktorki stanowią cenną i rzadką dokumentację teatralną oraz kulturową.

Około 1773 r. Czartoryska rozpoczęła realizację pomysłu gry-zabawy-maskarady przestrzennej, związanej z siedzibą w Powązkach⁸⁸. Powązki, podwarszawskie mokradła, które dzięki księżnej – oraz współautorowi projektu, Norblinowi – zyskały charakter wyrafinowanej magnackiej siedziby, ukostiumowanej w skromne szaty architektury rustykalnej, to przykład „odmiennej strategii nadawania”⁸⁹. Kompozycja przestrzeni, konstrukcja chatki, które grają swe role przypisane im przez szyldy, to sygnał nowego myślenia księżnej – myślenia kategoriami teatralizacji, upowszechniającej określony z góry sens tych emblematów⁹⁰. Znaczenie pańskiej siedziby, stylizowanej na pełną prostoty, ale i wyrafinowania, komunikowane jest przez struktury niewerbalne. Do zapraszanych gości przemawiają przestrzenie ogrodu, ukształtowanie krajobrazu, we wnętrzu zaś zaskakuje kontrast między oczekiwaniem a zastanym obrazem⁹¹. Nastrojowości wiejskich wieczorów

⁸⁵ Zob. *ibidem*. Zob. też S. Duchńska, *Wspomnienia z życia Marii z księżąt Czartoryskich Wirtemberskiej*. Warszawa 1886, s. 163. – J. Falkowski, *Księstwo Warszawskie. Obrazy z życia kilku ostatnich pokoleń w Polsce*. T. 1. Warszawa 1906, s. 58–61. – *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki, egzemplarze*. Informator. [T. 1:] A–K. Praca zesp. pod kier. J. Michalika. Red. tomu: S. Hałabuda. Kraków 2001, s. 64–65.

⁸⁶ Zob. Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 269–279. – U. Głowacka-Maksymiuk, *Aleksandra z księżąt Czartoryskich Ogińska*. Siedlce 2003. – A. Czyż, *Podlaska ojczyzna Tomasza Kajetana Węgierskiego*. W zb.: *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa, literatury i kultury*. Red. I. Kadulska, R. Grześkowiak. Gdańsk 2004, s. 221–237. – A. Ziontek, *Aleksandra Ogińska – życie i legenda literacka*. W zb.: *Aleksandra Ogińska i Siedlce w trzech pamiętnikach z XIX wieku*. Oprac., wstęp R. Dmowski, A. Ziontek. Siedlce 2007, s. 9–44. – K. Stasiewicz, *Kobiece przyjemności w XVIII wieku*. W zb.: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*.

⁸⁷ Zob. M. Klimowicz, *Oświecenie*. Warszawa 1972, s. 286–287.

⁸⁸ Zob. Aleksandrowicz, *Izabela z Flenningów Czartoryska (1746–1835)*, s. 611–612. – Ryba, *op. cit.*

⁸⁹ M. Cieński, *Przyjemności parkowe i ogrodowe w życiu i literaturze polskich oświeconych*. W zb.: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, s. 56–57. Zob. też D. Kowalewska, *Sentymentalne chaty i rokokowe chatki*. W zb.: *Rzeczpospolita domów*. [T.] 2: *Chaty*. Red. K. Krawiec-Złotkowska. Słupsk 2010, s. 142–152. – J. Sawicka-Jurek, *Chata wiejska tematem architektury i imprez maskaradowo-teatralnych na dworach magnackich w XVIII wieku*. W zb.: *juw.*, s. 175–184.

⁹⁰ Zob. Braun, *op. cit.*, s. 47. – J. Ciechowicz, *Myślenie teatrem*. Gdańsk 2000.

⁹¹ Zob. S. Trembecki: *Powązki I; Powązki. Epigramma*. Zob. też A. Nasiłowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*. Wrocław 1990, s. 71–114. – Kowalewska, *op. cit.*, s. 142–153. – Sawicka-Jurek, *op. cit.*, s. 175–183. – Nalepa, *op. cit.*, s. 153–191.

towarzyszyły koncerty ukrytej orkiestry oraz iluminacje, urzekające sztuką wielobarwnych świateł, zapraszających do świata innej akcji, tysiącami lamp, odbijających się w nurcie wody. Zanotował to podróżujący po Polsce William Coxe, angielski historyk i wydawca⁹². Swój zachwył relacjonował w kategoriach percepcji teatralnej: oglądania i słuchania⁹³.

W powązkowskim projekcie niewątpliwie zwraca uwagę przygotowana przez Czartoryską, wspólnie z grupą wykonawców, jedna z pierwszych prób żywych obrazów. Przedstawione w scenerii ogrodu *Podpisanie pokoju chocimskiego* było przykładem teatralizacji historycznej, wzorowanej na obrazie Bacciariego *Pokój chocimski*, która wprowadzała postaci quasi-rzeczywiste z tamtego czasu. Uczestnicy grupy ustawionej w obrazie byli bowiem autentycznymi reprezentantami rodów zwycięzców spod Chocimia, którzy wystąpili z odziedziczonymi sztandarami i nałożyli historyczne zbroje⁹⁴. To powązkowskie doświadczenie rozwinie się w kulturowanie ojczystych dziejów w szeregu inicjatyw kulturalnych Puław i Sieniawy.

Bywająca w Powązkach liczna grupa towarzyska miłośniczek i miłośników teatru przygotowywała występy mające sprawiać przyjemność właścicielce siedziby. Połączona wewnętrznymi więziami i wzajemnym oddziaływaniem, grupa ta rozwijała niekonwencjonalne formy, nadając im niekiedy sens podwójnej gry⁹⁵. Adam Jerzy Czartoryski wspomina m.in. przedstawienie *Piętnastoletni kochanek* w powązkowskiej owczarni, reżyserowane przez Marię Teresę z Poniatowskich Tyszkiewiczową – efektowną i ekscentryczną siostrę księcia Józefa Poniatowskiego. Przyjęła ona w spektaklu rolę kochanka i przebrana po męsku wjechała do owczarni konno, realizując metateatralną koncepcję bycia kimś innym w „teatrze”, który był tu przestrzenią innych przeznaczeń. Swój talent inscenizacyjny wykorzystała adaptując komedię *L'Amant anonyme* pani de Genlis⁹⁶.

Warto też zwrócić uwagę na inną formę teatralną – na świąteczne jasełka wystawiane w przenośnym teatrze lalek. Zachowane dwa obrazy Norblina (powązkowski olej na desce dębowej i późniejszy puławski gwasz) dokumentują ten typ tradycyjnych przedstawień łączących w jedną postać wykonawcę-animatora z teatralną lalką. Powązkowski spektakl lalkowy posiadał zasadnicze cechy teatru: widownie z zasiadającą publicznością oraz scenę wypełnioną „aktorami” i wyposażoną w dekorację – blejtram w funkcji tylnego prospektu z rysunkiem budynków w stylu orientalnym. Perspektywiczną „głębę” tworzyły proporcjonalnie malejące figurki umieszczone po bokach. Były to widowiska dla dziecięcego odbiorcy, jednak z udziałem również publiczności dorosłej – rodziców. Datowany na przełom 1779 i 1780 r. obraz olejny przedstawia księżną Izabelę siedzącą wraz z księżniczką Marią tuż przed kurtyną, która osłania animatorów grających lalkami. Izabela odwraca się do stojącej za nią księżniczki Teresy i coś objaśnia, gestykulując. Wyprostowana Teresa

⁹² W. Coxe, *Podróż po Polsce 1778*. W zb.: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, s. 663–664.

⁹³ Zob. H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987, s. 9–89. – Kadulską, *Magia ogni kunsztownych w spektaklach plenerowych XVIII wieku*, s. 99–100.

⁹⁴ Zob. Whelan, *op. cit.*, s. 273.

⁹⁵ Zob. Dmitruk, *op. cit.*, s. 10–15.

⁹⁶ Zob. A. J. Czartoryski, *op. cit.*, s. 17–18.

w błękitnym kapelusiku, patrząca w górę, jest usytuowana idealnie – odpowiednio do wysokości sceny lalkowej⁹⁷ (wzidowie siedzący mieli utrudniony odbiór; Norblin utrwalił kłopotliwość tej relacji przestrzennej). Powstały kilka lat później puławski gwasz dokumentuje korektę i refleksję księżnej nad sposobem rozmieszczenia publiczności i rozwiązaniem proksemiki teatralnej. Proporcja wysokości sceny względem odległości usytuowania oglądających jest tu odpowiednia.

O włączeniu medium teatralnego w kształtowanie osobowości dzieci pisała Maria Wirtemberska i pamiętał to z czasów dzieciństwa Władysław – wnuk Izabeli. Jego wspomnienia obejmują także aktywność księżnej – animatorki wielu form życia teatralnego w siedzibie rodowej w Puławach⁹⁸.

Jak już powiedziano, po powrocie z Anglii w 1791 r., podczas trwających jeszcze obrad Sejmu Wielkiego, księżna manifestacyjnie wyrażała swą postawę polityczną. Prowadziła intensywną agitację wśród dam, organizując ich zbiorowy protest na galerii sejmowej w dni, gdy miano omawiać politykę rosyjską⁹⁹. O wyrazistości tych zaplanowanych manifestacji pisze Niemcewicz. Przypomina zwłaszcza gesty, ruchy, okrzyki księżnej, klaszczącej w dłonie, wymachującej energicznie szalem na znak protestu¹⁰⁰. Ten rodzaj widowiskowej manifestacji miał charakter sytuacyjny i zarazem materialny. Wymagał obecności odbiorców-obszerników: posłów patriotów, którym księżna przekazywała stanowisko grupy kobiet i swoje, wręczając niekiedy kwiaty¹⁰¹. Ta forma teatralizacji zaprezentowana w miejscu publicznym nadawała protestowi wymiar polityczny¹⁰².

Do kategorii widowisk kulturowych inscenizowanych przez księżną w okresie obrad Sejmu należała teatralizacja, którą można by nazwać: „powrót do sarmackich ubiorów i wyglądnów”. W przestrzeni prywatnej, podczas śniadania, zaproszeni goście obserwowali scenę w wykonaniu Czartoryskiej. Jako osoba o wysokim znaczeniu, przyjęła ona funkcję medium rozstrzygającego racje sporu między frakiem a kontuszem – po sarmacku przycięła ufryzowane francuskie loki księcia Kazimierza Nestora Sapielny¹⁰³. Akcja zmiany wyglądu, wzmocniona efektami fonicznymi,

⁹⁷ Obraz olejny Norblina przedstawiający spektakl teatru lalek został namalowany na prośbę króla w 1779/80 roku. Oryginał znajduje się w Muzeum Narodowym. Możliwe, że jest to ostatni wizerunek księżniczki Teresy – przed tragicznym wypadkiem. Reprodukcje obu obrazów w: H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od antyku do romantyzmu*. Warszawa 1970, il. 32, 33, po s. 72. Zob. też P. Kaczyński, *Rodzina w literaturze stanisławowskiej. Motywy – konwencje – poglądy*. Wrocław 2009, s. 198–199. – A. Szmuc, *Czartoryscy w poezji, prozie wspomnieniowej i korespondencji Franciszka Karpińskiego*. W zb.: *Wirydarz staropolski i oświeceniowy*. Red. R. Magryś, J. Kowal, G. Trościński. M. Nalepa. Rzeszów 2020, s. 450–451. *Podkarpacie literackie*. T. 1.

⁹⁸ W. Czartoryski, *Losy zbiorów Czartoryskich*. W: Pezda, *op. cit.*

⁹⁹ Zob. W. Kalinka, *Sejm Czteroletni*. T. 1, cz. 1. Kraków 1895, s. 148–284.

¹⁰⁰ J. U. Niemcewicz, *Mowy sejmowe 1788–1792*. Wybór. oprac., koment. A. Czaja. Warszawa 2011, s. 224.

¹⁰¹ Zob. Kalinka, *op. cit.* – Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, s. 21.

¹⁰² Zob. Braun, *op. cit.*, s. 47.

¹⁰³ Zob. Aleksandrowicz, *Izabela z Flemmingów Czartoryska (1746–1835)*, s. 615. – K. Maksimowicz, *Poezja polityczna a Sejm Czteroletni*. Gdańsk 2000, s. 17–18. – A. Roćko, *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*. Warszawa 2015, s. 60–70. Zob. też *Zagadki Sejmu Czteroletniego*. Teksty zebrał i ustalił E. Rabowicz. Koment. B. Krakowski, E. Rabowicz. Do druku przygot. J. Kowcecki. Warszawa 1996, s. 163–165.

służyła przywróceniu narodowego wizerunku, a poezja polityczna jako medium słowne dopisała komentarze literackie¹⁰⁴. Przedstawiona tu teatralizacja „w życiu społecznym ma zadanie zakomunikowania danej wspólnotie [...] w sposób dobitny i wyrazisty jakiegoś zdarzenia, jego szczególnego znaczenia, przemian, [...] wywarcie doraźnego skutku na uczestnikach, widzach”¹⁰⁵.

Miejscem manifestacji postaw narodowych i utrwalania tożsamości kulturowej stała się od r. 1783 siedziba Czartoryskich w Puławach¹⁰⁶. Teatr w posiadłości rodu cechuje dynamiczny rytm przedstawień, przygotowywanych z profesjonalną starannością i wiedzą¹⁰⁷ – w nowoczesnej wspólnotie twórców, wykonawców i odbiorców. Tę aktywną wspólnotę konstytuują księżna – inspiratorka i reżyser, autorzy-literaci: Adam Kazimierz Czartoryski, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Maria Wirtemberska, jak też grono wykonawców, składające się z powiązanych rodzinnie domowników, a także przyjaciół, przy obecności prestiżowych gości, niekiedy zaś okolicznych mieszkańców, i w połączeniu z możliwościami scenograficznymi oraz sytuacją przestrzenną dworu. Rozwijają się tu również pozasłowne formy teatru: widowiska-masakarady plenerowe¹⁰⁸, uporządkowane teatralizowane pochody i żywe obrazy. Zarazem w atmosferze teatralnej Puław, pod patronatem księcia Czartoryskiego, powstał w latach 1808–1811 pionierski podręcznik estetyki gry aktorskiej, przeznaczony do kształcenia adeptów Szkoły Teatralnej Wojciecha Bogusławskiego¹⁰⁹.

Żywe obrazy mieszczą się w formule teatru, aczkolwiek chodzi tu wyłącznie o ikoniczne przekazywanie treści, oparte na „rozumiejącym” oglądaniu grup osób odtwarzających znany obraz. Odbiór żywego obrazu wymaga rozpoznania historycznego oryginału i znaczenia dzieła sztuki malarskiej¹¹⁰. Wykonawcy nie mają statusu artystów; występ polega na mimetycznym ustawieniu, ukostiumowaniu, wyposażeniu w rekwizyty – nierzadko przedmioty autentyczne, świadectwa historii. Funkcją żywych obrazów jest przypomnienie, utrwalenie oraz upowszechnianie wiedzy i postaw¹¹¹. Odbiór ma często charakter patriotycznej refleksji, odpowiednio do treści zakodowanych woryginalie.

Do najświetniejszych ówczesnych puławskich żywych obrazów należały prezentacje na cześć księcia Józefa Poniatowskiego¹¹². W niekompletnie zachowanych

¹⁰⁴ Zob. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego. Z papierów E. Rabowicza* oprac. K. Maksimowicz. Cz. 1: 1788–1789. Warszawa 1998, s. 65.

¹⁰⁵ Zob. Braun, *op. cit.*, s. 48.

¹⁰⁶ Zob. A. Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przelomie XVIII i XIX wieku*. Puławy 2011. – Jurkowska, *op. cit.*, s. 282–315.

¹⁰⁷ Zob. Aleksandrowicz, *Różne drogi do wolności*, s. 11–227.

¹⁰⁸ Zob. J. Ryba, *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*. Katowice 1998.

¹⁰⁹ Zob. Dębowski, wstęp w: Murray, *op. cit.*, s. 11–16.

¹¹⁰ Ł. Gołębiowski (*Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach [...]*. Warszawa 1831 (przedruk techniką fotooffsetową: Warszawa 1983), s. 96–98) porównał ten sposób odgadywania treści żywych obrazów do szarad. Zob. też Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych*, s. 279–283.

¹¹¹ Zob. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 32–34. – M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*. Wrocław 1995, s. 112–123. – Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych*, s. 279–280.

¹¹² Zob. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska*, s. 109–110. – Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych*, s. 283.

odręcznych notatkach księcia Adama Kazimierza, zatytułowanych *Opisanie Tableau w niedzielę dnia 31 stycznia 1819 w Sieniawie*, czytamy o sześciu *tableaux vivants* zaprezentowanych w karnawałową niedzielę „po balu migdałowym”¹¹³. Jest to informacja zarówno o znakomitych osobach w grupach obrazowych, jak i o artystach malarzach, których dzieła odtwarzano. Ich autorami byli Pierre Guérin, Annibale Carracci i Rafael Santi. W najpiękniejszym z owych żywych obrazów wystąpiła Izabela – „jako Jutrzenka”¹¹⁴, przepasana girlandą róż. Tematyka narodowa została utrwalona w obrazie trzecim, replikującym ilustrację okładkową *Śpiewów historycznych* Niemcewicza.

Funkcję edukacyjną żywych obrazów wspomina też wnuk Izabeli – Władysław Czartoryski:

urządzała moja babka częste zabawy, złożone nie tylko z tańców i gier, ale i z przedstawień teatralnych, z żywych obrazów itp., do których zawsze przedmioty z życia narodowego wybierano [...].

I dalej relacjonuje:

Pewnego razu miano dać żywy obraz przedstawiający wjazd Marii Ludwiki do Gdańska. Ustawiono właśnie figurantów na scenie. W tej chwili wchodzi do pokojów stary szlachcic, przybyły z głębokiej Rusi za ważnym prywatnym interesem. Spotyka go księżna Wirtemberska, a widząc postać w odświętnym stroju, bierze go za jednego z aktorów i posuwając go mówi: „Prędeży, prędeży, idź W[ac] Pan do sali, gdzie już wszyscy czekają”. O niczym naturalnie nie wiedząc, oszołomiony przybysz znajduje się niechcący w grupie ustawionej. Co chce przemówić lub poruszyć się, wszyscy wołają: „cicho, cicho”. Skończyło się przedstawienie. Szlachcic nie szukając nawet wytłumaczenia, co to wszystko ma znaczyć, co tchu uciekł i dopiero z pierwszego popasu napisał, o co mu chodziło¹¹⁵.

Wspomnienie wnuka księżnej rejestruje ważną cechę żywych obrazów, jaką jest możliwość przechodzenia ze wspólnoty nieprofesjonalnych widzów do grupy niekoniernie profesjonalnych wykonawców. Stary szlachcic w obu grupach pozostał sobą i z perspektywy tej postaci żywy obraz staje się teatralizacją, zachowującą funkcję przekazywania i upowszechniania treści o charakterze patriotycznym.

Izabela Czartoryska stworzyła w Puławach multimedialny ośrodek pamięci narodowej, w intencji udostępnienia oraz upowszechnienia treści wolnościowych i patriotycznych. O wielogłosowości projektu stanowiła suma mediów kumulujących owe treści: Świątynia Sybilli, Domek Gotycki, teatr, park-ogród, biblioteka, galeria obrazów, zacisza poetów. Każdy z tych elementów funkcjonuje także jako odrębna platforma historycznego i patriotycznego przekazu. Zarazem po wystawieniu opery Książnina *Matka Spartanka* prywatny teatr dworski w Puławach przeszedł do sfery publicznej¹¹⁶. Wcześniejsze formy teatru dworskiego, którego przykładem może być teatr poprzedniczki Izabeli Czartoryskiej – księżnej Franciszki Urszuli Radziwiłłowej w Nieświeżu – zostają w Puławach zastąpione programem otwartym. Puławskie realizacje multimedialne, budujące historyczną rangę tego ośrodka kultu-

¹¹³ A. K. Czartoryski, *Opisanie Tableau w niedzielę dnia 31 stycznia 1819 w Sieniawie*. Bibl. Czartoryskich, rkps 6011 IV t. 7: 1776–1819, k. 9.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ W. Czartoryski, *Losy zbiorów Czartoryskich*. Cyt. za: Pezda, *op. cit.*, s. 112–127.

¹¹⁶ Zob. B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*. Poznań 2007, s. 214–220.

ry rodzinnej, były rezultatem przedstawionego w tym artykule procesu rozwoju osobowości artystyczno-teatralno-patriotycznej księżnej Czartoryskiej i utrwalone zostały przez kontynuatorów tych tradycji¹¹⁷. Izabela Czartoryska swą biografią i osiągnięciami stworzyła w Wieku Światał nowy i nowoczesny obraz kobiety z kręgów kultury wysokiej¹¹⁸.

Abstract

IRENA KADULSKA University of Gdańsk

GRAND LADY OF THE ENLIGHTENMENT PRINCESS IZABELA CZARTORYSKA IN THE LIGHT OF THEATRE, THEATRICALISATION, AND MEDIA

The article discusses the theatre, acting, and educational activity of Izabela Czartoryska, *née* Flemming, the wife of Adam Kazimierz Czartoryski—a dramatist of the Enlightenment and a theorist. A panegyric dedicated to her on November 19th, 1765, during The National Theatre opening ceremony, made her the patroness of the Polish stage. As based on authoritative sources, the paper depicts her acting on stage, presence among the Polish and foreign theatre audience, planning of the programme, inspiration of dramatists, education of actors of School of Chivalry and of The National Theatre. The text also focuses of Izabela's stage acting profile and traces her relation with the audience. In conclusion it is stated that all forms of Czartoryska's early acting experience formed a basis for her creation in the family residence of Puławy a centre of national culture.

¹¹⁷ Zob. wybrane przykłady poetyckiej kontynuacji *Matki Spartanki* przedstawione w pracy P. Matuszewskiej *Twierdze i oazy. Obraz Kresów w poezji polskiego oświecenia* (w zb.: *W kręgu oświecenia i teatru. Profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70 rocznicę urodzin*. Red. A. Cieński. Wrocław 1989). Zob. też M. Chachaj, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*. Lublin 2007, s. 106–108. Pochwałę deklamacyjnego aktorstwa Czartoryskiej w *Matce Spartance* znajdujemy w wierszach J. U. Niemcewicza, J. Kobańskiego i poetów anonimowych, zamieszczonych bezpośrednio po tekście opery w tomie F. D. Książnika *Utwory dramatyczne. Wybór* (Oprac. A. Jendrysik. Warszawa 1958, s. 96–99).

¹¹⁸ Zob. G. Borkowska, *...mówienie o literaturze*. W zb.: *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*. Red. G. Borkowska, L. Wiśniewska. Gdańsk 2010, s. 6. – Kostkiewiczowa, *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*.