

Barbara Judkowiak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-5528-7235>

Józefa Wybickiego „opera oryginalna”, acz nieudana: *Samnitka*. Rekonesans*

Contes moraux Jeana-François Marmontela, nawiązujące do tradycji z końca poprzedniego, XVII stulecia (reprezentowanej głównie przez François Fénelona), publikowane od roku 1755 w „Mercure Galant”¹, miały następnie wiele wydań i osiągnęły ogromną popularność w wielu krajach. Marmontel w latach sześćdziesiątych XVIII wieku odnowił jeszcze tę niewielką i przystępną formę sprzyjającą propagowaniu nowej oświeceniowej wrażliwości (Ewa Rzadkowska łączyła z nią w librettach Marmontela humanitaryzm, dążenie do przełamania barier stanowych, tkliwość, czułość²). Józef Wybicki w 1788 roku wykorzystał motyw spopularyzowany przez jedną z tych powiastek, zatytułowaną *Les mariages des Samnites*, którą z czasem publikowano

* Pierwszy raz operze tej poświęciłam nieco uwagi zachęcona przez prof. Bożenę Mazurkową, gdy przygotowywałam wystąpienie pt. *Sklonność obywatelska: „Opera oryginalna «Samnitka» w trzech aktach r. 1787”* na konferencję „Czytanie Wybickiego” (w Szymbarku w dniach 22–25.05.2023 roku). Celem było wówczas wstępne rozpoznanie przede wszystkim zawartości ideowej dzieła w kontekście biografii i twórczości autora oraz jego osadzenie w ramie modalnej widowiska kulturowego.

¹ Od 1759 roku pt. „Mercure de France”.

² E. Rzadkowska, *Francuskie wzorce polskich oświeconych. Studia o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.*, Warszawa 1989.

Judkowiak B., Józefa Wybickiego „opera oryginalna”, acz nieudana: *Samnitka. Rekonesans*, w: *Dzieło nieudane (?) i jego konteksty*, red. E. Nowicka, N. Kaminiczna, Poznań 2026, s. 75–94. © Author(s), 2026. <https://doi.org/10.14746/amup.9788323245193.6>. Open Access chapter, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

ze znamienym rozszerzeniem informacji genologicznej: *anecdote ancienne*³. Treść jej nawiązuje do okresu w dziejach Półwyspu Apenińskiego, kiedy to w IV wieku p.n.e. Związek Samnicki w środkowo-południowej jego części zapanował nad większym obszarem niż Związek Latyński, z którym musiał toczyć walki o utrzymanie niezależności. Marmontel przyczynił się dwukrotnie do powstania przeznaczonych dla teatru adaptacji owego *conte* o samnickim obyczaju nagradzania bohaterów walk o wolność ojczyzny ręką wybranej piękności. Przeróbki te oscylowały raczej w kierunku dramatyzowanych wariacji na temat spopularyzowany w formie narracyjnej. Powiastka o zaślubinach samnickich w pierwotnej uteatralizowanej została anonimowo przez jej autora jako sztuka bohatera w trzech aktach prozą i wydrukowana w Lyonie u Aimé Delaroché'a w 1763 roku⁴. Druga publikacja francuska wyjawiała nazwisko twórcy nowej przeróbki, jako *Les mariages samnites*, dramatu lirycznego w trzech aktach prozą, wystawianego po raz pierwszy przez królewskich Komediantów Włoskich 12 czerwca 1776 roku⁵. Tym razem dla kompozytora (współpracującego zresztą od 1768 roku z Marmontelem jako librecistą) André Ernesta M. Grétry'ego słowa ułożył akademik z Tuluzy Barnaba Formion Derosoi⁶. Druk oznaczony jako nowa edycja wydany został w Paryżu u wdowy Duchesne przy ul. św. Jacka (w oficynie zwanej Świątynią Smaku) z aprobatą Claude'a-Prospéra Jolyota de Crébillona syna i obszerną przedmową objaśniającą zmiany wprowadzone po pierwszym spektaklu⁷.

Jeśli Marmontel zainspirował Wybickiego jako autor librett, który znakomicie godził język francuski z melodyjnymi partyturami Grétry'ego, mógł rów-

³ Od pierwszej edycji zbiorowej – J.F. Marmontel, *Les mariages des Samnites, anecdote ancienne*, w: idem, *Contes moraux*, Paris 1761, t. 2 (i Avignon 1761, t. 2, s. 72–89). Powiastki, co warto tu zauważyć, wydane zostały z autorską *Apologią teatru*.

⁴ Na karcie tytułowej adaptacja oznaczona: par M.****. O współpracy Marmontela z teatrem muzycznym i recepcji librett informuje E. Rządowska, *Francuskie wzorce...*, op. cit., s. 121–131, 136–138, 167–168, 184, 204, 238–244, 266–267. Monografista twórczości kompozytorskiej Grétry'ego poświęcił niewielkie wzmianki muzyce do *Les mariages samnites* próbowanej bez powodzenia w 1767 i 1768 roku w teatrach prywatnych; D. Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge 1986, 2 wyd. 2010, s. 17, 27, 30.

⁵ Zob. też partytura rytowana przez J. Dezauché'a: *Les mariages samnites. Drame lyrique en trois actes et en prose, représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi le 12 Juin 1776*, dédié a son Altesse Celssissime Monseigneur l'Evêque et Prince de Liège [François-Charles de Velbrück] par M. Grétry, son Conseiller Intime [...]. À Paris chez M. Houbaut rue Mauconseil [...]. À Lion chez Castaud vis-à-vis la Comédie [s.d.].

⁶ Pisane też: de Rosoy.

⁷ Dostępna on line (BNF: Gallica).

niez go zachęcić do wysuwania na plan pierwszy szlachetnych uczuć w walce z przeciwnościami stanowymi i przesądami. Przyjąć możemy, że Wybicki, kształcony w szkole jezuickiej w Gdańsku (w Starych Szkotach z teatrem i burzą muzyczną⁸), bywały na dworach magnackich i w Warszawie, po krótkich pobytach w Wiedniu, Berlinie, Lejdzie (gdzie czytywał m.in. i Jeana-Jacques’a Rousseau, i Marmontela), musiał nabyć jakiegoś wyobrażenia o kulturze teatralno-muzycznej Europy, jej przemianach ostatnich dekad i nurtujących tendencjach rozwojowych.

W największym skrócie przypominając, w końcu lat siedemdziesiątych, w czasie drugiej fazy sporów o styl muzyczny w teatrze (po *querelle des bouffons* z połowy stulecia⁹), Marmontel, podjąwszy współpracę z Piccinnim, stanął po stronie muzyki włoskiej. Motywacje znajdował w estetyce klasycznej, która wciążyła z powołaniem na autorytet Charles’a Batteaux głosiła, iż naśladowanie w sztuce upiększa naturę¹⁰. W swym *Essai sur les revolutions de la musique en France* (Paryż 1777) szukał kompromisów. Potrafił przyznać zasługi także oponentowi piccinnistów i kolejnemu reformatorowi opery, Gluckowi¹¹. Ćwierćwiecze przekształceń muzyczno-teatralnych marmontelowskiej *conte* o Samnitach w szkicowym ujęciu brytyjskiego profesora historii muzyki Davida Charltona charakteryzują wpływy neoklasycyzmu muzycznego Glucka i... szekspirowski, jakie dają się zauważyć w serii wystawień paryskich z lat 1776–1777, następnie w Rouen i w nowej wersji paryskiej uznanej za komedię heroiczną w trzech aktach wierszem w roku 1782. Zamyka je symbolicznie parodia z 1794 roku pióra dramaturga i poety, bratanka kompozytora André Josepha Grétry’ego (1774–1826)¹².

⁸ Zob. S. Kościelak, *Jezuici w Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2003.

⁹ W sporach między lożą arystokratyczną zw. kącikiem króla, gdzie broniono tradycji muzyki francuskiej uosabianej przez Jeana-Philippe’a Rameau, a lożą królowej (Marii Leszczyńskiej), której poplecznicy skłaniali się ku muzyce włoskiej pod wodzą Rousseau. Za sprawą tego ostatniego i jego *Wróżka wiejskiego* (*Le devin du village*) ukonstytuował się w roku 1752 – po latach oddziaływania formy przejściowej reprezentowanej przez popularną *Służącą panią* (*La serva padrona*) Giovaniego Battisty Pergolesiego z 1733 roku – nowy gatunek muzyczny: francuska opera komiczna (z odpowiednikiem w Austrii i Niemczech zw. *Singspiel*). Wpływowy filozof i encyklopedysta Jean Le Rond d’Alembert, wypośrodkowując skrajne opinie, nie chciał jednak uznać muzyki za język uczuć.

¹⁰ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 185–186.

¹¹ E. Rzadkowska (*Francuskie wzorce...*, op. cit., s. 131) cytuje opinię Marmontela na temat Glucka.

¹² D. Charlton, *Grétry and the Growth...*, op. cit., s. 139–147.

Docenić warto impulsy wzmacniające zainteresowanie najpierw powiastką o obyczaju samnickim. Twierdzenie, iż popularność powiastek moralnych od połowy lat pięćdziesiątych wieku światła z Francji promieniowała na niemal wszystkie kraje europejskie (w tym i Niemcy¹³), odnosi się także do Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Ich recepcję polskojęzyczną rozpoczęła już w 1763 roku pierwsza publikacja – w odcinkach jeszcze, czasopiśmiennicza, właśnie owej „anegdoty starożytnej” *O małżeństwie samnickim*¹⁴. Cztery lata później, gdy Stanisław August korespondował z interesującym się sprawami polskimi francuskim autorem tej powiastki, Mitzler de Koloff opublikował kolejny jej przekład¹⁵. Zapewne nie

¹³ Z obszerniejszej literatury przedmiotu wskazać należy przynajmniej książkę K. Astbury, *The Moral Tale in France and Germany 1750–1789*, Oxford 2002. Tu zaś warto przypomnieć nadto rosyjską recepcję już tylko operowej wersji powiastki Marmontela o Samnitach: w 1785 roku w Ostankino pod Moskwą w teatrze pałacowym Nikołaja Szeremietiewa w efektywnej inscenizacji i z młodzieńką, słynną potem przez wiele lat w roli Eliane, córką kowala Praskowią Kowaliową, zw. Żemczugową, tj. Perłą (1768–1803). Śpiewała ona główną partię, tej właśnie Samnitki, jeszcze w 1797 roku dla Pawła I i ekskróla polskiego Stanisława Augusta Poniatowskiego. Rosyjskie wykonania tej opery z 1997 i 2016 roku dostępne są w sieci (You Tube). Można je tamże skonfrontować z fragmentami nagranyymi przez zachodnie śpiewaczki operowe: arii Eliane otwierającej akt drugi „O sort par tes noires fureurs...” przez Marion Harousseau (2005) czy Sophie Karthäuser (2019). Trzy inne pozycje zawiera album *Music en Vallonie* (2011) Ignatius Vitzthumb [1724–1816]. *Il vous souvient de cette fête – Ariettes de Fridzeri, Gluck, Gossec, Grétry, Monsigny, Philidor et Vachon* z sopranistką Elise Gäbele, która wykonuje tu dwa numery zaczerpnięte z *Les mariages samnites* Grétry’ego: z aktu pierwszego „D’une nymphe elle a le corsage...” i aktu trzeciego „L’amour folâtre alors qu’il blesse” (nr 14), ale także arietkę poświadczającą popularność motywów samnickiego wesela w kolejnych przeróbkach (nr 5: „Que ma petite voix à vous se fasse entendre”). Rzecz pochodzi z *Céphalide ou les nouveaux mariages samnites*, komedii muzycznej z roku 1777 z librettem księcia Karola Józefa de Ligne – un charmeur ou enchanteur de l’Europe, écrivain libre, jak zwali go jego monografiści. Vitzthumb, dyrektor Teatru de la Monnaie w Brukseli, współtworzył muzykę do wspomnianej *Céphalide* z włoskim mandolinistą i w latach 1770–1774 autorem librett dla paryskiej Komedii Włoskiej Giovannim Cifollellim. Na Brukselę czy Liège warto o tyle zwrócić uwagę, że Wybicki mógł interesować się recepcją sztuki w kraju pochodzenia Grétry’ego tym bardziej, że studiował w Niderlandach (w Lejdzie w roku 1770/1771), gdy w południowej części kraju budziła się odrębna świadomość narodowa i dążenia niepodległościowe, co wydaje się ważne w przypadku aluzyjnego traktowania antycznej „anegdoty” samnickiej.

¹⁴ J.F. Marmontel, *O samnickim małżeństwie. Dzieje starego wieku*, [przekł. anonimowy], „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1763, nr 6–9; zob. Z. Staniszewski, *Tematyka literacka na łamach „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomości”*, „Roczniki Biblioteczne” 1959, z. 1–2, s. 95–115, a także Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982 oraz E. Rzadkowska, *Francuskie wzorce...*, op. cit., s. 139, 182–183, 194.

¹⁵ J.F. Marmontel, *Małżeństwo Samnitów*, Warszawa 1767.

uszło to uwagi wówczas dwudziestoletniego Wybickiego, pilnie uzupełniającego swoje zaległości lekturowe w warszawskiej Bibliotece Załuskich, będącej ośrodkiem środowiska literacko- i kulturotwórczego, do którego wówczas należał wydawca. Wreszcie w 1778 roku przypomni omawiany *conte* edycja nowej jego translacji dokonanej przez literata, którego Wybicki dwa lata wcześniej bronił przed falą krytyki¹⁶.

Liczba przekładów powiastki, jak i francuskich przetworzeń motywu dla teatru nie ułatwia śledzenia zależności Wybickiego ani oceny stopnia oryginalności jego dzieła (widocznej już w przekształceniu tytułu na eksponujący bohaterkę główną¹⁷). Badanie samodzielności autora *Samnitki. Opery oryginalnej* jako twórcy teatralnego inspirowanego popularnym wątkiem ogranicza ponadto dostępność jedynie tekstu słownego jego pióra (przeznaczonego do wykonania z nieznaną dziś muzyką)¹⁸. Pobieżny ogląd tekstu utworu w zestawieniu z francuskimi ewentualnymi pierwowzorami pozwala podtrzymywać opinię historyków dramatu: „oryginalność roboty literackiej Wybickiego polegała na osnuciu samodzielnie skonstruowanej fabuły wokół motywu zapożyczonego z Marmontela”¹⁹, w przetworzeniu, które unicestwia „jakąkolwiek poważniejszą filologiczną zależność formalną” od wzoru francuskiego i/czy przekładów polskich²⁰. Opracowanie muzyczne dzieła Wybickiego było zapewne równie odległe od muzycznego kształtu francuskiego pierwowzoru²¹.

¹⁶ Idem, *Wesele Samnitów*, [przeł. T.K. Węgierski], w: idem, *Powieści moralne*, t. 3, Warszawa 1778. O udziale Wybickiego w roku 1776 w polemice o paszkwilu Węgierskiego zob. E. Rabowicz, *Z Będmina*, w: J. Wybicki, *Wiersze i arietki*, oprac. E. Rabowicz, T. Swat, Gdańsk 1973, s. 18–20. Wiersz *Do Kajetana Węgierskiego* był debiutem poetyckim Wybickiego (E. Rabowicz, *Z Będmina...*, op. cit., s. 20–21).

¹⁷ Kwestii, która z dwu pierwszoplanowych postaci kobiecych – pasterka Eliza czy córka archonta Faustyna – miałyby pretendować do reprezentatywnej wyłączności w tytule, przyjdzie jeszcze poświęcić uwagę.

¹⁸ [J. Wybicki], *Opera oryginalna Samnitka w trzech aktach r. 1787*, Poznań [1787]; edycja współczesna: J. Wybicki, *Samnitka. Opera oryginalna w trzech aktach*, do druku przygotowała i przypisami opatrzyła A. Krokosz, w: *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, t. 1, Gdańsk 2013, s. 411–496.

¹⁹ R. Kaleta, *Wstęp*, w: J. Wybicki, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1963, s. 41; por. W. Hahn, „*Samnitka*” i „*Warro na wsi*”. Dwa utwory dramatyczne Józefa Wybickiego, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, komitet redakcyjny, t. 1, Lwów 1925, s. 459.

²⁰ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 42 – tutejsza opinia o nonsensownej w tym wypadku robocie filologicznej wydaje się warta weryfikacji w świetle nowszych teorii translatologicznych.

²¹ Urodzony w walońskim Liège Grétry jako kompozytor pracował we Francji i zdobył sławę twórcy francuskiego.

Czekająca na szczegółowe studia operologiczne trzyaktowa opera przyszłego autora *Mazurka Dąbrowskiego* (o objętości tekstu libretta, bez powtórzeń częstych w partiach muzycznych, niemal 1300 wersów: dialogów obejmujących splecione w zwrotach akcji losy ośmiorga bohaterów i ponad dwadzieścia numerów muzycznych) nie zdobyła w swoim czasie ani uznania, ani dobrej opinii potomnych. Zdzisław Staniszewski pisał o nieporadności dramaturgicznej autora, „martwych, szablonowych w każdym geście i słowie figurach”²². Także wedle Romana Kaleta tekst jest literacką ramotą o funkcjach broszury publicystycznej, której „[r]ażących niedomogów nie mogła przesłonić oczywiście oprawa muzyczna”²³. Badacz ów *Samnitkę*, reprezentatywną tematycznie dla swego czasu (podkreślającą konieczność przestrzegania praworządności), ocenił surowo pod względem artystycznym („płód poroniony”); zarzucił jej gadulstwo, deklamatorstwo, błędy w konstrukcji postaci. Teksty mdłych arii ani (nieznana dziś, dodajmy) oprawa muzyczna nie ratują, jego zdaniem, słabego utworu dramatycznego. Oto w Polsce umuzyczniona adaptacja dramatyczno-sceniczna powiastki – przetwarzanej na dzieło operowe najpierw w Liège (1768) i Paryżu (1776) – okazuje się dziełem nieudanym z powodu błędów i niedostatków libretta, wynikających, jak można się domyślać, z braku talentu i doświadczenia autora²⁴. Co więcej, jako gwóźdź do trumny dzieła nieudanego cytowany badacz wy dobył z wiersza do Franciszka Dionizego Książnina krytyczną samoocenę autorską Wybickiego: „Tak ja, dość śmiały dać na świat Samnity, / Poprawiłem się drugą operetką” – dziś zaginioną – *Ojczyznę z jednym synem*²⁵ (jeśli nie utożsamiać jej z *Polką* z roku 1788. Tej ostatniej Wybicki,

²² Z. Staniszewski, *Tematyka literacka...*, op. cit., s. 99.

²³ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 40. Dodać tu warto, że na publicystyczny potencjał libretta Derosy’ego dla Grétry’ego wskazuje Charlton, wiążąc go z przekonaniem o możliwości filozofowania i prowadzenia dialogu z publicznością o wolności oraz przeciwstawieniu społecznego i narodowego ideału egoistycznym ambicjom stulecia; D. Charlton, *Grétry and the Growth...*, op. cit., s. 140–141.

²⁴ Wprawdzie niektóre z jego sztuk dramatycznych (jak *Kulig* w 1783 roku z czterema przedstawieniami, w 1790 z pięcioma spektaklami i z dwoma w 1791 roku) zdobyły uznanie publiczności stołecznej, a do tragedii *Zygmunt August* przyłożył rękę nawet Ignacy Krasicki, proponując kilkanaście wersów.

²⁵ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 56–57. Poseł z Wielkopolski Jan Suchorzewski sugerował w sejmie w 1791 roku, że kiedy „kraj rozbierano [...] gwałty czyniono” nie została dopuszczona do wystawienia w teatrze warszawskim sztuka ani pod tytułem *Ojczyzna z jednym synem*, ani pod tytułem *Kazano[w]ska*; cyt. za: K.M. Dmitruk, *Józef Wybicki (1747–1822)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 22. Otóż, główną bohaterką opery *Polka* Wybickiego drukowanej w 1788 roku u pijarów w Warszawie jest, nazwana Kazanowską, żona komendanta Trembowli. Autor równolegle ogłoszonej opery (też w trzech

namawiany na początku 1789 roku przez Celestyna Sokolnickiego, „by te ariety śpiewano w Warszawie”, nie chciał całej posyłać jednak do stolicy²⁶). Zdaje się, że to jednak ta „operetka”, publikowana jako *Polka*, „grana była” – jak świadczył w trzecim roku Sejmu Wielkiego poseł kaliski Jan Suchorzewski – siłami amatorów *théâtre de société* „w Wielkopolsce w domu JW. Dąbskiej, wojewodziny brzesko-kujawskiej i JW. Gorzeńskich”, co wywołało zainteresowanie poza regionem: „przysyłano zaraz z Warszawy, czy nie robimy konfederacji”²⁷.

Wobec miażdżących ocen walorów literackich *Samnitki* należy zauważyć, iż przyjęcie przez Wybickiego ram gatunkowych wypowiedzi teatralno-muzycznej stanowić winno ostrzeżenie przed formułowaniem pochopnych ocen tekstu jego utworu w kategoriach czysto literaturoznawczych. Postępowaniu zmierzającemu do rehabilitacji potencjalnego widowiska muzycznego opartego na takim tekście słownym nie sprzyja oczywiście brak partytury czy też notatek reżyserskich²⁸. Rekonstrukcyjne zabiegi można opierać w takim przy-

aktach) poświęconej temu samemu epizodowi wojny z Turcją w 1675 roku, dworzanin Adama Kazimierza Czartoryskiego, sięgnął po postać historycznej żony dowódcy wojsk, które przysłałno do twierdzy; dedykował tę sztukę także żonie Szczęsnego Potockiego Józefie z Mniszchów; S. Kublicki, *Obrona Trembowli, czyli Męstwo Chrzanowskiej*, Warszawa 1788.

²⁶ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 57; por. E. Rabowicz, *Z Będmina*, op. cit., s. 38: „Matki Ojczyzny arietkę nucę” w liście do Augustyna Gorzeńskiego z tego samego dnia 30 stycznia [identyfikacja arietki nieustalona]. Oba listy w *Archiwum Wybickiego*, t. 1, wyd. A.M. Skałkowski, Gdańsk 1948, s. 139. Rabowicz ustalił, że piosnki z opery *Polka* znalazły się trzy lata później w zbioru wydanym jako wolant *Aria patriotyczna stosowna do okoliczności wojny polskiej w roku 1792*.

²⁷ Cyt. za: R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 58. Nie ustalono, w której z wielkopolskich rezydencji Marianny z Sapiehów, wdowy po Ludwiku Karolu Dąbskim, mogło dojść do realizacji przedstawienia: zapewne w Żerkowie koło Jarocina (ewentualnie pałacu w Lewkowie koło Kalisza albo we Wschowie), co miałoby znaczenie dla rekonstrukcji warunków przestrzenno-akustycznych dla spektakli muzycznych. Odniesienie dla kosmopolitycznych inicjatyw kulturowych tego typu w kręgu polskich elit zob. P. Olkusz, *Théâtres de société we Francji: salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 67, z. 4, s. 34–54.

²⁸ Kaleta zwracał uwagę, że realizacji scenicznej nie podjął się żaden zespół aktorski publiczny ani prywatny, nawet sam autor w swoim domowym teatrze (R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 44). Dobrze jednak pamiętać, że w roku 1787 Wybicki przygotowywał na pożegnanie wyjeżdżających z Dobrzycy do Warszawy chorążego poznańskiego Augustyna Gorzeńskiego z małżonką Aleksandrą spektakl amatorski „ulubionego im *Kmiotka*” – opery, której sam był autorem. Do scenografii zamówił „malarczyka”, amatorską obsadę dostosowywał do partii. Na przykład Dobrodzkiemu, na którego odtwórcę upatrzył sobie Ksawerego Chłapowskiego, daje mało do śpiewana, by go to zadanie „nie odraziło”, a w razie oporów podczaszego wschowskiego „to może kto śpiewać za niego”; wskazywany z kolei na odtwórcę roli Adama „zna muzykę”, zapewniał Wybicki adresatkę listu, Ludwikę Turno. Co do samej muzyki do opery, donosił: „już ja tu po większej części sam ją ułożyłem” i dodawał, że sprowadzić zamierza kogoś z miasta Świąciechowej, „który tu przy mnie dość dobrze muzykę ułoży” – co oznacza, że Wybicki, amator „układający

padku jedynie na analogiach. Podczas prób tworzenia hipotez odtworzeniowych tak wielowymiarowej i wielotworzywowej formy teatralnej łatwo o zbieg kilku uchybień wobec różnych wymogów dzieła, które powinno potwierdzać swą wartość w percepcji bezpośredniej wykonania teatralno-muzycznego, jak i w recepcji w dłuższym okresie (głównie już lekturowej, acz odwołującej się do znajomości konwencji teatralnych i... wyobraźni). Badacz musi uwzględnić walory i skojarzenia wnoszone przez niejęzykowe elementy projektu wykonawczego, które mogą modyfikować znacznie ostateczny kształt dzieła, jego semantykę i finalny odbiór przekazu słownego.

Jeśli słusznie podejrzewał Kaleta, że „muzyczne wzory” czerpał Wybicki „od samego Grétry’ego”, a „[o]słuchaniu się w muzyce skomponowanej przez Grétry’ego w r. 1767 do opery *Les mariages Samnites* [...] zawdzięczał niewątpliwie [...] pomysł przyswojenia [...] dzieła francuskiego, głośnego już w Europie, pod postacią opery”²⁹, rzecz wymaga rozważenia i niewątpliwie także pogłębionych badań porównawczych, trudnych wobec braku zapisu nutowego do dzieła Wybickiego. Wspomniany uczony argumentował, że do popularnych melodii łatwiej było dopasowywać nowe słowa, a melodie podbijały słuchaczy bardziej niż tekst. Jedną z wielu kwestii nadal otwartych w tym dochodzeniu pozostaje, gdzie Wybicki mógł zetknąć się z wykonaniami tej opery Grétry’ego, czy mógł rekonstruować w pamięci zasłyszane fragmenty, melodie, posługując się ewentualnie jakimiś zapisami nutowymi (rękopiśmiennymi kopiami lub drukami)?³⁰ Zapewne stosował kontrafakturę, co komplikuje zestaw odniesień do gotowych czy znanych wzorców melodycznych, ale może sprzyjać rozpoznaniu „podkładów” zastosowanych do wierszy³¹. W tekście mówionych

muzykę”, wiedział, czego oczekuje, gdy pod presją czasu sięgał po pomocników biegłych w sztuce komponowania. Operę wystawiono dwa razy w dworze w Radomicku u Korduli z Gorzeńskich (siostry Augustyna) i Jana Turnów (cytowany list był kierowany do ich córki, ur. 1759; cyt. za: ibidem, s. 73–74). *Kmiatek* wydrukowany został w 1788 roku w Poznaniu. Wybicki z Gorzeńskimi był związany od kilku lat, szczególnie gdy „w nagrodę cnoty” dla konfederata barskiego została mu oddana za żonę Kunegunda Drwęska (w roku 1774), cioteczna siostra Aleksandry.

²⁹ Ibidem, s. 40–41.

³⁰ W Bibliotece Narodowej w Paryżu katalog zbiorczy w kolekcji partytur XVIII i XIX wieku wskazuje po 1783 roku *Douze numéros extraits des „Mariages Samnites” d’ André Grétry, livret de Barnabé Farmian Durosoy. Première représentation en 1776*, a także jedenaście z tychże numerów w luźnych wolantach.

³¹ Przekonują o tym rekonstrukcyjne próby muzykologów podjęte wobec repertuaru Puław za książąt Czarotoryskich, np. Jana Prosnaka w stosunku do *Trzech godów* Książnina (1965) czy Anny Szałygi *Pielgrzymia z Dobromila*, libretta A. Kłodzińskiego według powieści I. Czarotorskiej (2004).

dialogów wierszem trzynastozgłoskowym rymowanym parzyście dwukrotnie zdarzy się wyodrębniony – ale niedookreślony co do typu – recytatyw. Numery muzyczne oznaczane są nie jako piosnki czy pieśni (choć ich teksty uprawniałyby do takiej kwalifikacji), a aria, *aria duo* lub tylko *duo*, *aria trio*, *arietta* ze wskazaniem „śpiewają razem”, niekiedy podwójnym lub potrójnym: „powtarza się”, *chorus*; zbudowane są z wersów zdecydowanie krótszych, na ogół pięcio- i sześćozgłoskowych, choć w marszu zwraca uwagę przeplot wierszy dziesięcio- i jedenastosylabowych. Drukarz przyjął za autorem dodatkowe oznaczenia graficzne: obok częstego myślnika (w funkcji bodaj pauzowania) regularnie stosuje się znaki = oraz X. Niekiedy brak sygnałów delimitacyjnych (np. aria Faustyny z dziesięciu wersów ośmiozgłoskowcem przechodzi płynnie w monolog w rozmiarze trzynastozgłoskowym). Niektóre ze wskazówek wykonawczych (na boku lub na stronie oraz głośno, czy też dyktujących wyraz emocjonalny: w zapale, z czułością, z pobożnością, rozrzewniony, w furii, w rozpaczach) odnoszą się do partii muzycznych: „aria w rozpaczach”, „razem śpiewają, Dorymont z groźbą, Korydon w zalęknieniu”, „śpiewa i gra na flecie”. W scenie przedostatniej wprowadzono „baletnice”, które „wesołe czynią tańce”. W początkowej sielskiej partii usłyszymy duet z echem.

Wątpliwe, by numery muzyczne sygnalizowane w tekście Wybickiego były wzorowane wyłącznie na Grétrym, tym bardziej, że w kreacji świata pastersko-rolniczego *Samnitki* odezwać mogły się echem doświadczenia teatralne z okresu pobytu autora w stolicy w latach 1776–1781. Wszak wówczas, w roku 1779, *Nędza uszczęśliwiona* z muzyką Jana Nepomucena Kamieńskiego wyznaczyła rozwój polskiej opery wiejskiej sięgającej do rodzimego folkloru, a Wojciech Bogusławski eksperymentował z przekładami oper włoskich³². Spora część arii i ansambli stylizowanych ludowo z *Samnitki* Wybickiego mogła być brzmieć melodiami znanych pieśni ludowych lub do rytmu tańców polskich, inna (czy mniejsza?) byłaby czymś w rodzaju „pioseneczki neapolitańskiej” z *Frascatanki* przystosowanej przez ojca teatru polskiego: „Już od dwóch godzin czekam cię w oborze [...]. Matusia w lasek pognała jagnięta. Pognała jagnięta. Da, da, da, da, da”!³³

³² Rozdziały monografii Zbigniewa Raszewskiego *Bogusławski*, Warszawa 1982 (zwłaszcza *Nędza uszczęśliwiona* i *Rondo alla polacca*, s. 72–120) modelować pozwalają analogiczne zabiegi rekonstrukcyjne, które rozszerzają obraz próbnych inicjatyw u początku opery polskiej podejmowanych poza warszawskim publicznym teatrem narodowym.

³³ Ibidem, s. 104. Takie mechanizmy adaptacji słowno-muzycznych wzorów arii i pieśni europejskich w hybrydycznej otwartej formule gatunkowej opery komicznej XVIII wieku, zwracając uwagę na modę na *pasticcios* osadzane w nowych librettach i wariabilność melodyczną

Jeśli można w *Samnitce* doszukiwać się odbłyску marmontelowskich kompromisów estetycznych i hybrydyzacji formalnej, będących odpowiednikiem zacierania przez Grétry'ego sztywnych granic między gatunkami XVIII-wiecznej opery francuskiej: tragedią liryczną i operą komiczną, to trzeba pamiętać, że atrakcyjność twórczości librettowej francuskiego autora polegała na silnym związku muzyki z tekstem, na pisaniu nie muzyki pod słowa, lecz „razem ze słowami”. A Wybicki z lekkością chciał pomieszać powagę, a nawet wpleść nutę tragizmu...

Samnitka pochodzi z tzw. okresu heroicznego twórczości i patriotycznej działalności Wybickiego – Cyncynata (jak chciał Krzysztof Dmitruk³⁴), jest wyrazem popierania utworami własnej działalności pozaliterackiej oraz konsekwencją zainteresowań prawno-politycznych i lokowania nadziei co do przyszłości ojczyzny w reformach świadomości społecznej i prawa. Wydana w Poznaniu w 1787 roku – w roku poprzedzającym sejm nazwany później wielkim i dedykowana reprezentującemu wówczas jeszcze stronnictwo patriotyczne wojewodzie ruskiemu Szczęsnemu Potockiemu – nie została wystawiona (jeśli nie miała, jak inne jego próby dramatyczne tego czasu, amatorskiej realizacji w kręgu samego autora w Wielkopolsce³⁵). Ewentualne dążenie do warszawskiej prezentacji tej teatralnej adaptacji powiastki Marmontela *Wesele Samni-*

znanego tematu muzycznego w kontrafakturach, zaprezentowała ostatnio szczegółowo Lidia Ignaczak, *Tak zwana „Wenecjanka”. Hipotezy dotyczące atrybucji i kulturowego obiegu włoskiej melodii popularnej w dobie oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 137–170. Inspiracji do tego typu badań (owocnych mimo hipotetyczności, często wymuszonej brakiem partytury) dostarczają też prace Jakuba Chachulskiego (np. „*Echo w lesie*” Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos intermezza włoskiego na warszawskiej scenie narodowej, „Muzyka” 2020, z. 2, s. 105–145 i Valentino Fioravanti i duet z opery „*Echo w lesie*” Wojciecha Pękalskiego i Józefa Elsnera, „Muzyka” 2022, z. 1, s. 151–163) czy Ireny Bieńkowskiej (np. *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, z. 2, s. 72–93).

³⁴ K.M. Dmitruk, *Józef Wybicki...*, op. cit., s. 6. Autor sylwetki pisarza wskazuje dalej w jego biografii powroty od służby publicznej, do wiejskiego gospodarowania w rodzinnym Będominie po konfederacji barskiej i pierwszym rozbiórze czy do Manieczek zakupionych po upadku projektu reformy prawa, w którego spisanie był – już jako autor *Listów patriotycznych* – zaangażowany przy Andrzeju Zamoyskim (1780). Sprawdzany doświadczeniem życiowym tradycyjny motyw wiejskiej Arkadii jest ważny dla wykreowania obrazu państwa Samnitów jako kraju pasterzy (w konwencji sielankowej) i rolników odwoływanych do obrony ojczyzny. Wybicki komplikuje marmontelowską wizję sielanki miłosnej, dramatyzowanej już nie tylko kwestiami posłuszeństwa wobec rodziców, lecz i osobistej odpowiedzialności za losy szerszej zbiorowości obywateli wyrażanej przez stosunek do prawa i ustroju państwa.

³⁵ Informują o nich cytowani Kaleta oraz Polakowska, *Z działalności teatralnej Józefa Wybickiego*, w: *Józef Wybicki*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1975, s. 233–239.

tów – spopularyzowanej w Polsce przez wcześniejsze ćwierćwiecze trzema wspomnianymi edycjami przekładów (1763, 1767, 1776), a w domniemaniu raczej przeróbki „komedii muzycznej” tegoż autora francuskiego, który na własnej *conte* oparł w 1767 roku libretto dla Grétry’ego – nie powiodło się. Opera Wybickiego o Samnitach przegrała z osnutym na tym samym motywie baletem heroicznym Daniela Curza, wystawionym rok później, we wrześniu 1789 roku, przy odsłonięciu pomnika łazienkowskiego Jana III i na deskach sceny narodowej. *Samnitka* nie zmieściła się też w pierwszym XX-wiecznym wyborze utworów dramatycznych Wybickiego (w opracowaniu Kalety). Niewydana z pomniejszych jego dziełami teatralnymi, jak planował redaktor tomu trzeciego *Archiwum Wybickiego* z 1978 roku Adam Lewak, funkcjonuje głównie w historycznoliterackiej panoramie naszej literatury, należąc do dzieł recepcji Marmontela w Polsce. Dopiero nieco ponad dekadę temu zespół edytorów pod kierunkiem Ireny Kadulskiej udostępnił ją w opracowaniu Anny Krokosz³⁶.

W omówieniu *Samnitki* we wstępie do wyboru utworów dramatycznych Wybickiego z 1963 roku podkreślone zostało rozpoczęcie akcji konwencjonalnymi scenami w stylu sielankowym z kochankami pasterzami. Jednak nie o satyrę na dworskie przebieranki, na maskaradę i grę pozorów oraz udawania chodzi autorowi – ta kreacja odwołująca się do modelu świata natury, pierwotnej szczęśliwości („złoty wiek”) nawiązuje ze szlacheckim odbiorcą dialog o postawie pomiarkowania, samowystarczalności jako źródle szczęścia (po nabyciu majątku ziemskiego w Manieczkach w 1781 roku Wybicki sam sprawdzał: „jak człek szczęśliwym być może, gdy zechce, mając żoneczkę, ogródek i wioskę”³⁷). Ale równocześnie stwarza podstawy refleksji o konieczności uzupełnienia prawa naturalnego stanowionym w interesie „towarzystwa” (społecznej wspólnoty, zbiorowości narodowej)³⁸.

Wydaje się, że reinterpretacji *Samnitki* rozpatrywanej jako opera może posłużyć spostrzeżenie, że muzyka wzmacnia tu swą siłą pozasłownego oddziaływania na odbiorców niewyrażone w librecie, względnie tylko sygnalizowane, diagnozy i przesłania. *Théâtre de société*, czyli towarzyski, w istocie amatorski, widziany w ramie metodologicznej widowisk kulturowych odsłania, jak elity społeczne przepracowują zmiany społeczno-kulturowe, w których uczestni-

³⁶ Tekst utworu cytowany tu będzie wedle tej najnowszej edycji: J. Wybicki, *Samnitka. Opera oryginalna...*, op. cit.

³⁷ Idem, *Do ogródka z podziękowaniem*, w. 10–11, w: idem, *Wiersze i arietki...*, s. 95.

³⁸ Refleksje te czytamy jako echo studiów Wybickiego nad prawem w Lejdzie (u mistrza Fryderyka Wilhelma Pestela) oraz jego działania na przełomie siódmej i ósmej dekady stulecia w roli sekretarza wspomnianej już komisji przygotowującej tzw. Kodeks Zamoyskiego.

czą i które usiłują ukierunkowywać czy nawet kreować³⁹. Ziemiańskie tradycje w zapleczu szlacheckiego (a również arystokratycznego) etosu reformatorów pierwszej Rzeczypospolitej, kraju o agrarnym charakterze i ograniczonej sile zbrojnej wspomaganej pospolitym ruszeniem, wyrażają się w języku kultury europejskiej: grecko-rzymskiej idylliczności oraz rycersko-republikańskiego motywu przekuwania w razie potrzeby lemiesza na miecz. Do kraju docierają koncepcje francuskie (np. fizjokratyczne), ale i sygnały przedrewolucyjnej radykalizacji nastrojów. Obok kwestii rozwoju ekonomicznego (znaczenia handlu i rozwoju rzemiosła, czynszowania chłopów⁴⁰), sprawiedliwości społecznej (dążenia do likwidacji poddaństwa), w nurcie reformatorskim wychodzą na plan główny pilniejsze po wstrząsie, jakim był pierwszy rozbiór, problemy sprawności państwa i jego obronności. Idee obywatelstwa oraz zaangażowania patriotycznego (i to nie tylko wolnych, ale i – póki co – poddanych) podlegają dyskusjom publicznie, w wotach sejmikowych i testowane są w literackich projekcjach prezentowanych w zgromadzeniach o charakterze bardziej lub mniej towarzyskim (pamiętajmy, że towarzyskość znaczy wówczas „społeczne obcowanie”). W społeczności przedstawionej w operze Wybickiego poza pasterzami pojawiają się urzędnicy, częściowo o wyższym pochodzeniu, jak można wnosić z charakterystyki postaci Archonta – rządcy kraju. Nierówności społeczne po stronie męskich obrońców kraju odpowiadają zróżnicowaniu kobiecych bohatererek: rolnik-oracz nie wydaje się godny ręki córki Archonta.

Dyskusyjne, bodaj czy nie źle postawione, byłoby pytanie analityczno-interpretacyjne, która z dwu kobiet przeznaczonych dla zwycięzców, Eliza czy Faustyna, miałaby prawo do uznania jej za tytułową Samnitkę. Nazwa narodowościowa każe raczej upatrywać tu autorskiej intencji uogólnienia bohatererek kobiecych, jak w określeniu Polka, do której to identyfikacji (kraju Samnitów z Polską i odpowiednio ich mieszkańców obu płci) aluzyjnie miała zresztą Samnitka skłaniać, akcentując – jak w *Spartance* Książnina – rolę kobiet w życiu narodu. Żeńska forma sprowadzona do liczby pojedynczej (gdy Marmontelowe *Wesela Samnitów* wyewoluowały w *Samnitkę*) miałaby ułatwiać

³⁹ Ten typ teatru o genezie dworskiej traci znaczenie w dobie kształtowania relacji w społeczeństwie mieszczańskim; zob. G. Simmel, *Socjologia towarzyskości*, w: idem, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 185–197; A. Ziolkowicz, *Uwagi o towarzyskości*, w: *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013, s. 9–28.

⁴⁰ Wybicki był obserwatorem takich przedsięwzięć (np. w dobrach bieżuńskich Zamoyskiego) i realizatorem (*Projekt dopuszczenia ludzi na czynsz i uwalniania od poddaństwa* i czynszowanie w Olszewnicy Stanisława Poniatowskiego, bratanka królewskiego).

rekonstrukcję modelowego wizerunku, z którym mogłyby się utożsamiać czytelniczki czy słuchaczki opery, a zaakceptować i podziwiać mieli ich życiowi partnerzy, ojcowie, mężowie, synowie.

„Nie masz obywatelki, masz skłonność kobiety” (akt III, sc. 4, w. 1034, s. 473) – tak Archont⁴¹ upomina swą córkę, która gardzi Orgonem, okaleczonym na polu bitwy i wynędzniałym w walce wybawicielem ojczyzny. Chwilę później jej reakcja: „uczynię jak prawo kreśli [...]. Ten, co mnie z prawa zechce, mym jest oblubieńcem” zyskuje pochwałę ojca: „tak się należy myśleć Samnitce”⁴². Przebieg akcji dramatycznej osadzonej w kraju opierającym się z trudem zakusom potężnego sąsiada, Rzymu, ma potwierdzać w sztuce Wybickiego treści prawno-ustrojowe i patriotyczno-moralistyczne eksponowane w partiach dyskursywnych wplatanych w dialogi i monologi. Wyznacza ich zakres następująca grupa słów: rząd, władza, wolność, prawo (raz w konflikcie ze sprawiedliwością, akt I, sc. 4, w. 251, s. 429), obywatelskie cnoty i zasługi, miłość ojczyzny, ofiara, obyczaje, prywatna, lud, naród, zgoda, urząd, nakaz i posłuszeństwo, sąd, sejm, kara, niewola, gwałt, tyran, bunt, natura, a w związku z nią także: serce, kochanie/miłość, czułość, tklliwość, słabość, smutek, rozpacz, trwoga, żal. Wyczucie dramaturgicznego potencjału konfliktu praw: natury (ujętego jako „prawo serca” czy „w sercu pisane”⁴³) i stanowionego (a przez jednostkę odczuwanego jako narzucane, naruszające wolności osobiste) nie dziwi u niegdysiejszego palestranta, który wszedł w ślady ojca prawnika, korzystał z jego biblioteki, praktykował w sądach, a niespełna dekadę po studiach prawno-ekonomicznych w niderlandzkiej wszechnicy zwanej Bastionem Wolności uczestniczył w reformowaniu polskiego prawodawstwa.

Zauważano już perswazyjność naiwnie zawiązanej intrygi: oto bowiem nieświadomość nie usprawiedliwia nieprzestrzegania prawa, czego dopuścili się pasterze, lekceważąc obowiązek uczestnictwa w święcie narodowym. Odbiorcy śledzący rozwój wydarzeń otrzymywali metaforę swego kraju, jakim być powinien, obraz prawych i światłych uczestników zgromadzenia prawodawczego oraz cnót żołnierskich. Nagradzanie bohaterów walk w obronie ojczyzny prowadzi do rozdzielenia pary kochanków z pierwszych scen. Eliza i Korydon

⁴¹ Najwyższy urzędnik w państwie Samnitów nie nosi u Wybickiego własnego imienia.

⁴² Akt III, sc. 4, w. 1041, s. 473. Refleksję nad rozumieniem prawa przez autora *Samnitki* ułatwia rozprawa poświęcona wcześniejszej wobec niej prozie (1777–1778); zob. I. Szczepankowska, *Konceptualizacja pojęcia ‘prawo’ w dobie oświecenia (na materiale ‘Listów patriotycznych’ Józefa Wybickiego)*, „Poradnik Językowy” 2000, z. 2, s. 3–16.

⁴³ Z arii Elizy: „Prawo [...] to nie tak pisze, / Jak to, które w sercu słyszę” (akt I, sc. 4, s. 432).

muszą zgodzić się z wyrokiem, który przyznaje jej rękę bohaterowi obrony granic ojczyzny, Dorymontowi.

Kaleta przyjął, że „tendencja patriotyczna najbardziej zaważyła na oryginalnym wyodrębnieniu *Samnitki* od podstawowego źródła francuskiego i innych jego zagranicznych kopii”, a „słodkie omamienie” operowe Wybicki starał się utrzymać w harmonii z elementami publicystycznymi dzieła. Badacz ten wy dobył z opery projekt aktualizującego odbioru wpisanego w tę adaptację wątku starożytnego. Przypomnił oznaki oziębienia i rozluźnienia związków pisarza z królem i „zapatrzenie” Wybickiego na Puławy oraz zbliżenie do nich *Samnitki* typem patriotyzmu⁴⁴. Jako „szczególny wyraz przejęcia się patriotyczną i artystyczną propagandą Puław” powstała ona, wedle Kalety, „pod wyraźnym wpływem” kniaźninowskiej *Matki Spartanki*⁴⁵. Wybicki 9 sierpnia 1787 roku wysłał z Poznania do Tulczyna egzemplarz drukowanej sztuki Szczęsnemu Potockiemu, adresatowi dedykacji (była mu też przypisana *Matka Spartanka!*) – wówczas jeszcze wielbionemu w stronnictwie patriotycznym i przewidywanemu na wodza polskiej armii. Dziś jedynie odnaleziony pośród autografów Wybickiego przez Adama M. Skałkowskiego, a cytowany tu już wiersz *Do Kniażnina*, będący odpowiedzią na niezachowany list poety z Puław, poświadcza nawiązanie kontaktów z autorem *Matki Spartanki*, w której główna rola przeznaczona była dla Izabeli Czartoryskiej⁴⁶.

Konflikt dramatyczny *Samnitki* obejmuje kwestie wolności i państwa prawa, które wiążą się u Wybickiego z sentymentalną (przyjmując za K. Dmitrukiem) utopią komunikacyjno-społeczną⁴⁷. W jej ramach stwierdzeniu egzystencjalnej równości bohaterów z różnych warstw społecznych towarzyszy społeczna doktryna solidarystyczna. Tyranii przeciwstawione zostały ideały demokracji. Taki sposób myślenia oraz przywiązanie do tradycji obywatelskich (które docenił u Wybickiego Stanisław August) znalazły się teraz – w okresie pesymizmu i goryczy, krytycyzmu wobec polityki królewskiej i diagnozy polskiego deficytu charakteru, powszechnej degradacji wartości i zdrady ideałów – pod wpływem puławskiej Teony. Sylwio przekonuje (w. 1255–1256): „nasz prawodawca wie-dział, iż kobiety / Rządzą sercami ludzi i kształcą swym wzorem”. Toteż Eliza, deklarując chęć pójścia z ukochanym („z tobą [...] żyć albo umierać”) do walki,

⁴⁴ R. Kaleta, *Wstęp*, op. cit., s. 35 i 55.

⁴⁵ Ibidem, s. 36 (Ustęp o *Samnitce* do s. 44).

⁴⁶ *Archiwum Wybickiego*, t. 1, op. cit., s. 133.

⁴⁷ K. Dmitruk, *Józef Wybicki...*, s. 14 (przy okazji omawiania *Wiadomości z Olszewnicy*) przekonuje, iż „Reakcja emocjonalna – wzruszenie jest w utworach Wybickiego elementem niemal równie ważnym jak logiczny tok rozumowania”.

pyta: „...czyliż to żelazem / Płeć ma władać nie może?” (w. 824–825). Uwagi te obok męskiego dyskursu o słabości niewieściej wskazują na namysł Wybickiego nad kwestiami podejmowanymi w epoce – definiowania kobiecości i męskości⁴⁸.

Utwór Wybickiego nie rozstrzyga przekonująco, biorąc pod uwagę głos obu kobiet, które stają się zakładniczkami prawa samnickiego o nagradzaniu żołnierzy wybranką, że to prawo jest dobre. Można raczej sens zakończenia streścić w zawieszeniu nad nim zasady: *dura lex, sed lex*, gdy kobiet, obiektów owego przywileju zwycięzców, nie pyta się już o zdanie, a rozpaczającego kochanka, Korydona, który nie chce patrzeć na swe nieszczęście, ojciec przymusza: „Patrz, gdy prawo każe” (w. 1269). Finałowy chór „Wolności złota, słodkie swobody / [...] wzorem wolnego Samnity [...] Tu są nadgrody Za męstwa swobody” (w. 1288, 1291 i 1294–1295) nabiera w konsekwencji uprzedniej gorzko-ironicznej diagnozy sytuacji wymiaru tragicznego. Obywatelskie „skłonności”, do których przyjęcia i rozwijania zobowiązuje się kobiety, bywają źródłem nieszczęścia tak dla kobiet (i Eliza, i Faustyna, która nie chce pokochać Orgona, zmuszona przez ojca Archonta nakazującego posłuszeństwo prawu), jak i mężczyzn (Korydon). Archont zarzuca córce, prócz dumy stanowej i ulegania „chuci” (namiętnościom i uczuciom, bo podoba się jej Dorymont, w. 867–880, a „brzydzi się” Orgonem), brak patriotyzmu, bezbożność i brak posłuszeństwa rodzicom („zapomniawszy na kraj, na bogi i na mię”, w. 1032).

Dlatego nie sądzę, by trafna mogła być interpretacja w kluczu krytyki feministycznej, na zasadzie przyjmowania racji postaci, które nie są jednak rezonerami, ni *porte parole* autora: zarówno kochanków pasterskich, jak i dobrze urodzonej córki Archonta, która formułuje ocenę obowiązującego u Samnitów prawa jako osobliwego i „dzikiego” dla kobiet: „Osobliweć to prawo [...] / U nas tylko tak dzikie dla «nas» płci niewieściej” (w. 857–858). Sara Kusz słusznie wskazała niedawno na zaprzeczenie przez rozwój dramatycznej akcji ostatniemu zdaniu z *Rzeczy opery*⁴⁹.

Werbalnie utwór proponuje przeżycie statusu obywatelskiego jako uczestnictwa w życiu zbiorowym ujętym w porządek państwowoprawny. Dramatycz-

⁴⁸ Zob. np. D. Outram, *Panorama oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008, s. 300. Szerzej o znaczeniu wpływu francuskiego i o badaniach w tym zakresie D. Kowalewska, *Wypełnianie szczeliny? O perspektywie feministycznej w refleksji literaturoznawczej nad polskim oświeceniem*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. 67, z. 1, s. 9–23.

⁴⁹ „Każda by chciała zostać połowicą zbawcy ojczyzny...”; zob. S.A. Kusz, *Serce nie służy. Refleksja nad kształtowaniem patriotycznych postaw kobiet w „Samnitce” (1787) Józefa Wybickiego*, „Meluzyna” 2020, nr 2 (13), s. 25–37.

ne zderzenie z tym ostatnim kwestii wolnościowych rozwiązywać miałyby patriotyzm w formule wywodzącej się z tradycji szlachecko-republikańskiej. Ale wątek uświadomienia obowiązków obywatelskich stanom niższym (rolnicy, pasterze) ujawnia tu poniekąd „rewolucyjną” aurę okresu przed Konstytucją 3 maja oraz wyprzedza niezwykle awans słowa obywatel w roku insurekcji 1794. Bohaterki utworu wnoszą z kolei dążenie do weryfikacji braku praw i wolności osobistych (uczuciowych, wyboru). Ostatecznie przyjmą jednak alternatywną propozycję realizacji *communitas*⁵⁰ na innym poziomie, czyli możliwość usensownienia ofiary wymaganej od nich w sytuacji zagrożenia państwa.

Próbę odczytania intencji autorskich – uwzględniającą modę na stosowanie swoistego katalizatora estetycznego teatru muzycznego – umieścić warto zatem w antropologii teatru i teorii widowisk kulturowych. Teatr Wybickiego jest tu rejestratorem nie tylko sytuacji politycznej Polski i publicystyczną próbą zachęcania do bezpośredniej walki o reformy oraz kształtowania determinacji do obrony granic Ojczyzny. Tej warstwie znaczeń odpowiadają nauki Liktora i Sylwia dla syna, Korydona, by wyszedł z zacisza izolacji świata pasterskiego, jak jeden z dwu fetowanych bohaterów, rolnik, Orgon. Odnoszą się do niej także deklaracje sięgnięcia obydwu, ojca i syna, po broń. Korydon pyta, gdzie i kiedy miałyby sposobność okazać cnotę (w. 789–790)? Ostatecznie decyduje znamiennie: „kiedy tak ojciec i prawo kazało / Spokojny w posłuszeństwie [wcześniej gniewem szalony] wróć się do chaty” (w. 1259–1260)⁵¹. „Chcąc być wolnym, trzeba poddanym być prawa” (po wyjściu towarzystwa ze stanu pierwotności), lecz prawo (zmierzające do realizacji sprawiedliwości) bywa też weryfikowane i to ze strony urzędników (Likurg, dopełniwszy zlecone obowiązki, porzuca „służbę”, składając swoje miecze pod stopy Sylwia).

Na oświeceniowym progu polskiej nowoczesności ujawniają się w dramacie i teatrze nie tylko kwestie aktualizacji etosu patriotycznego w kontekście zagrożenia całości i suwerenności państwa, a następnie utraty niepodległości.

⁵⁰ Termin dotyczący przebiegu dramatów społecznych [ogólne sugestie wyprowadzam z opracowań z nurtu antropologii interpretatywnej i symbolicznej, zwłaszcza Victora Turnera, któremu zawdzięczamy rozwinięcie badań nad fazą liminalną rytuałów i spontaniczną *communitas* w obliczu katastrof (*Gry społeczne, pola, metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005; *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005 oraz *Antropologia widowiska*, Warszawa 2008)]. Do antropologicznych ujęć widowisk kulturowych powrócić wypadnie niżej.

⁵¹ Odpowiedź kształtuje poniekąd w zgodzie z wcześniejszymi deklaracjami jego ojca na temat współzależności obojga praw: „duchowość z cywilnością” (w. 578–580) i „kościół z rządem gdyby się rozdzielały / Krwawą by się posoką narody zalały” (w. 732–733).

Warto także wydobyć głębiej osadzone w wielowarstwowej strukturze sensów widowiska przeczucia szerszej zmiany stosunków kulturowo-społecznych. Nowoczesny podmiot świadomy siebie i jakości relacji międzyludzkich poniekąd przyczynia się jednocześnie do jej projektowania. Czynnikiem zmian nadchodzących, nieśmiało zapoczątkowywanych, jest oczywiście polityka, regulująca stosunki wewnątrz- i zewnątrzpaństwowe, a widowisko kulturowe ujawnia (często nieintencjonalnie) napięcia i kierunki zmian – „dramaty społeczne” swej epoki.

Samnitka, jak i inne „ramoty teatralne” Wybickiego zainteresowanego prawem, a także planami reform ustrojowych, nieuchronnie prowadzących do zmian w rzeczywistości społeczno-politycznej Rzeczypospolitej (agrarno-feudalnej, zapóźnionej względem krajów zachodnich w preindustrialnej fazie rozwoju), wskazują na znaczenie czynnego udziału podmiotu w kreowaniu estetyczno-kulturowego „lustra”, w którym społeczność osiąga pewien poziom refleksji nad samą sobą⁵².

W *Samnitce* jako widowisku kulturowym rozpatrywanym w historycznych kontekstach, społecznym i politycznym, istotne jest wskazanie na autorskie poszukiwanie nie tylko form wyrazu dla świadomości zagrożenia bezpieczeństwa kraju czy dla pojawiających się ówczesnie przedrewolucyjnych tendencji egalitarystycznych. Opera miałaby przede wszystkim udzielić kulturowo skutecznej odpowiedzi na wyzwania czasu. Badanie związków słowno-muzyczno-scenicznych powinno pozwolić na uwypuklenie widowiskowo-rytualnego potwierdzania bądź odnawiania porządku, które jest tak istotne dla wspólnoty próbującej ratować swą tożsamość i niezależny byt pośród dynamicznych przemian progowej fazy nowoczesności w Polsce lat osiemdziesiątych XVIII wieku.

Wydaje się, iż nową lekturę opery Wybickiego ułatwiłaby taka właśnie uniwersalizująca rama badawcza: należy zmierzać do odczytania wskazanego wymiaru społecznej autorefleksyjności w rozpoznawanych elementach formy muzycznej wspierającej wraz z oprawą widowiskową przekaz słowny. Estetyczno-muzyczna sublimacja lub uwypuklenie ukrytych, sugerowanych poza librettem odniesień do ówczesnych lęków i nadziei, a także jawnie przezeń zwerbalizowanych treści pozostają interesującym wyzwaniem dla komparatystyki wewnątrz specjalizacji operologicznych. Motywować do takich działań badawczych powinna perspektywa możliwej

⁵² Zob. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Kanabrodzki, L. Kolkiewicz i in., Warszawa 2005 oraz *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.

zmiany oceny *Samnitki*, która należy do wciąż stosunkowo słabo rozpoznanego okresu początków ewolucji polskiej odmiany gatunku. Opery atrakcyjnej poprzez stawianie problemów raczej niż ich rozwiązywanie, otwartej na rozmaitość punktów widzenia i zawieszającej oceny na temat ich wartości⁵³. Opery oryginalnej, acz uchodzącej, póki co, za nieudaną.

Bibliografia

Podmiotowa

- Archiwum Wybickiego*, t. 1, wyd. A.M. Skałkowski, Gdańsk 1948.
- Les mariages samnites. Drame lyrique en trois actes et en prose, représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi le 12 Juin 1776*, Paris 1776.
- Marmontel J.F., *Les mariages des Samnites, anegdote ancienne*, w: J.F. Marmontel, *Contes moraux*, t. 2, Paris 1761.
- Marmontel J.F., *Małżeństwo Samnitów*, Warszawa 1767.
- Marmontel J.F., *O samnickim małżeństwie. Dzieje starego wieku*, [przekł. anonimowy], „Warszawskie Ekstraordynaryjne Tygodniowe Wiadomości” 1763, nr 6–9.
- Marmontel J.F., *Wesele Samnitów*, [przeł. T.K. Węgierski], w: J.F. Marmontel, *Powieści moralne*, t. 2, Warszawa 1777.
- [Wybicki J.], *Opera oryginalna Samnitka w trzech aktach r. 1787*, Poznań [1787]; edycja współczesna: J. Wybicki, *Samnitka. Opera oryginalna w trzech aktach*, do druku przygotowała i przypisami opatrzyła A. Krokosz, w: *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, t. 1, Gdańsk 2013.

Przedmiotowa

- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz i in., Warszawa 2005.
- Astbury K., *The Moral Tale in France and Germany 1750–1789*, Oxford 2002.
- Bieńkowska I., *Opera „Filozof zmieniony” Michała Kazimierza Ogińskiego w świetle nowych badań*, „Muzyka” 2023, z. 2, s. 72–93.
- Chachulski J., „Echo w lesie” Józefa Elsnera i Wojciecha Pękalskiego – późny pogłos intermezza włoskiego na warszawskiej scenie narodowej, „Muzyka” 2020, z. 2, s. 105–145.
- Chachulski J., *Valentino Fioravanti i duet z opery „Echo w lesie” Wojciecha Pękalskiego i Józefa Elsnera*, „Muzyka” 2022, z. 1, s. 151–163.
- Charlton D., *Grétry and the Growth of Opéra-comique*, Cambridge 1986, 2 wyd. 2010.
- Dmitruk K.M., *Józef Wybicki (1747–1822)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994.

⁵³ Mocno akcentuje to jako największą wartość *Samnitki* S.A. Kusz, „*Serce nie sługa*”..., op. cit., s. 34.

- Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Hahn W., „Samnitka” i „Warro na wsi”. Dwa utwory dramatyczne Józefa Wybickiego, w: *Księga pamiątkowa ku czci Oswalda Balzera*, komitet red., t. 1, Lwów 1925.
- Ignaczak L., *Tak zwana „Wenecjanka”. Hipotezy dotyczące atrybucji i kulturowego obiegu włoskiej melodii popularnej w dobie oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 137–170.
- Kaleta R., *Wstęp*, w: J. Wybicki, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1963.
- Kościelak S., *Jezuici w Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2003.
- Kowalewska D., *Wypełnianie szczeliny? O perspektywie feministycznej w refleksji literaturoznawczej nad polskim oświeceniem*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. 67, z. 1, s. 9–23.
- Kusz S.A., *Serce nie służy. Refleksja nad kształtowaniem patriotycznych postaw kobiet w „Samnitce” (1787) Józefa Wybickiego*, „Meluzyna” 2020, nr 2 (13), s. 25–37.
- Olkusz P., *Théâtres de société we Francji: salonowy eksperyment i laboratorium nowych reguł*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, nr 67, z. 4, s. 34–54.
- Outram D., *Panorama oświecenia*, przeł. J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
- Polakowska A., *Z działalności teatralnej Józefa Wybickiego*, w: *Józef Wybicki*, red. A. Bukowski, Gdańsk 1975.
- Prosnak J., *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, z. 1, s. 46–70.
- Rabowicz E., *Z Będolina*, w: J. Wybicki, *Wiersze i arietki*, oprac. E. Rabowicz, T. Swat, Gdańsk 1973.
- Raszewski Z., *Bogusławski*, Warszawa 1982.
- Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.
- Rzadkowska E., *Francuskie wzorce polskich oświeconych. Studia o recepcji J.F. Marmontela w XVIII w.*, Warszawa 1989.
- Simmel G., *Socjologia towarzyskości*, w: G. Simmel, *Filozofia kultury. Wybór esejów*, przeł. W. Kunicki, Kraków 2007.
- Sinko Z., *Powiatka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982.
- Staniszewski Z., *Tematyka literacka na łamach „Warszawskich Ekstraordynaryjnych Tygodniowych Wiadomości”*, „Roczniki Biblioteczne” 1959, z. 1–2, s. 95–115.
- Szałyga A., *Uwagi o librecie śpiewogry „Pielgrzym z Dobromila” Izabeli księżnej Czartoryskiej / Marii Wirtemberskiej*, w: *Poezja okolicznościowa w Polsce 1730–1830*, t. 2: *W kręgu spraw prywatnych i środowiskowych*, red. M. Nalepa, G. Trościński, R. Magryś, Rzeszów 2014.
- Szczepankowska I., *Konceptualizacja pojęcia ‘prawo’ w dobie oświecenia (na materiale „Listów patriotycznych” Józefa Wybickiego)*, „Poradnik Językowy” 2000, z. 2, s. 3–16.
- Turner V., *Antropologia widowiska*, przeł. M., J. Dziekanowie, Warszawa 2008.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005.
- Turner V., *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. J. Dziekan, Warszawa 2005.
- Ziołowicz A., *Uwagi o towarzyskości*, w: *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013.

Barbara Judkowiak, Józef Wybicki's "original" yet failed opera: *Samnitka*

This exploratory study focuses on the meaning-generating potential of the 'operatic' form adopted by Józef Wybicki. Beneath the obvious political relevance of this adaptation of J.F. Marmontel's novella, one should seek to uncover deeper socio-anthropological experiences on the threshold of modernity. Verbally, the work proposes experiencing civic status as participating in collective life framed within the state-legal order. The dramatic clash between the latter and issues of freedom is to be resolved by patriotism in a form derived from the noble-republican tradition. However, the motif of making the lower classes aware of their civic duties reveals, in a sense, the 'revolutionary' atmosphere of the period. The female protagonists, in turn, introduce a drive to challenge the lack of personal rights and freedoms (emotional liberty and freedom of choice). Yet an anthropological analysis of the performances reveals that they will accept an alternative proposal for the realisation of *communitas* on a different level, namely the possibility of giving meaning to the sacrifice demanded of them in a situation where the state is in peril.

Keywords: short story, Jean-Francois Marmontel, André Ernest Modeste Grétry, Józef Wybicki, adaptation, libretto, Polish opera, social dramas, cultural performances

Słowa kluczowe: powiastka, Jean-Francois Marmontel, André Ernest Modeste Grétry, Józef Wybicki, adaptacja, libretto, opera polska, dramaty społeczne, widowiska kulturowe

Barbara Judkowiak – absolwentka poznańskiej polonistyki, uczennica prof. Alojzego Sajkowskiego, badacza m.in. teatru staropolskiego i jego europejskich powiązań; od rozprawy doktorskiej o Franciszce Urszuli Radziwiłłowej kontynuuje ten nurt zainteresowań swego Mistrza. Przez kilka lat prowadziła zajęcia z literatury dawnej dla studentów wiedzy o teatrze na UAM, okazjonalnie także wspierała organizację i dydaktykę specjalizacji operologicznej. Pracuje w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia, poświęca uwagę m.in. teatraliom radziwiłłowskim i jezuickim, dramatom dawnym i kulturze teatralnej do XVIII wieku, należy do PTPN, Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekami Osiemnastym i Société d'Histoire Compar   du Th   tre, Opera et Ballet.