

Zuzanna Czajkowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

<https://orcid.org/0009-0005-1042-4442>

Nad wymową *Matki Spartanki* Franciszka Dionizego Książnina

Pochodząca z XVIII wieku opera *Matka Spartanka* spotkała się z niejednoznacznym odbiorem widzów. Przebywający podczas jej premiery w Puławach Julian Ursyn Niemcewicz w *Pamiętnikach czasów moich* pisał z uznaniem dla przekazywanych w dziele idei patriotycznych: „Skomponował był poeta Książnin operę *Matkę Spartanę*, tchnącą miłością wolności i najgorętszym obywatelstwem. Z uniesieniem przyjętą była; grała ją sama księżna, jej dzieci i my wszyscy”¹. Nic w tym zresztą zaskakującego, bowiem temat państwowej suwerenności podejmowano – wraz z postępującymi ingerencjami carycy Katarzyny II w politykę Rzeczypospolitej – coraz częściej, czego przykładem jest entuzjastyczne przyjęcie przez królewską opozycję wystąpienia Stanisława Szczęsnego Potockiego na sejmie grodzieńskim w 1784 roku. Potocki, m.in. dzięki domaganiu się wzmocnienia obronności kraju i zabezpieczenia jego granic, zaskarbił sobie opinię wielkiego patrioty, co też przyczyniło się do dedykowania mu analizowanego niżej utworu².

¹ J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, wstęp i red. J. Dihm, Warszawa 1957, s. 241–242.

² J. Łojek, *Dzieje zdrajcy. Szczesny Potocki*, Warszawa 1995, s. 90.

Z kolei wśród krytyków dzieło Franciszka Dionizego Książnika stało się przedmiotem kpiny i pogardy, o czym świadczy sposób wypowiedzenia się o nim Jana Suchorzewskiego:

Czemuż w ten czas, gdy kraj rozbierano, gdy z tej izby senatorów i posłów brano, gdy do tej izby posłów jednych przez karabiny wpuszczano, a drugich niemi odpychano, gwałty czyniono; czemu nie było zachęcania do odporu gwałtów, do obrony Ojczyzny, do wskrzeszania męstwa dawnych Polaków; czemu nie znalazł się Autor komedii, i nie grano jej na teatrze warszawskim, to pod tytułem: *Ojczyzna z jednym synem*, to pod tytułem *Kasanoska*; nie³? Nie grano, nie dozwolano teatru, i owszem kiedyś pojechał do Puław, a pod moją bytność grana tam była *Matka Spartanka*, za powrotem moim Publiczność Warszawska śmiała się i żartowała, ze mnie mówiąc: jak się masz Spartańczyku, jużście tam Moskwę pobili i za morze wypędzili?⁴

Należy jednak zauważyć, iż obie uwagi nie odnoszą się do walorów estetycznych utworu, a jedynie nawiązują do interferujących z jego treścią różnych światopoglądów panujących w ówczesnym społeczeństwie. Tym bardziej więc uzasadnione wydaje się podjęcie próby udzielenia drogą refleksji literaturoznawczej – wszak muzyka do *Matki Spartanki* nie zachowała się⁵ – odpowiedzi na pytanie o kunsztowność realizacji zamysłu twórczego przez Książnika. Rozważania na temat trafności zastosowanych przez librecistę środków artystycznych będą dążyły do względnej rekonstrukcji rozumienia poszczególnych pojęć estetycznych, zwłaszcza interpretacji *Poetyki* oraz *Retoryki* Arystotelesa, których rezonans wśród twórców oper zbadała Katarzyna Lisiecka i podkreśliła przy tym ścisły związek gatunków dramatyczno-muzycznych z antyczną sztuką, a co za tym podąża, potrzebą objaśnienia jej przez pierwsze sformułowane traktaty i szkoły poetyckie⁶.

³ W tym fragmencie swojej wypowiedzi Suchorzewski przywołuje inne utwory o zbieżnej z *Matką Spartanką* tematyce, z których przesłaniem także się nie zgadza. Ich powszechność potwierdza równie zasługująca na przywołanie opera Józefa Wybickiego pt. *Samnitka*, którą – oprócz zbieżności tematycznej – łączy z dziełem Książnika adresat dedykacji utworu – Stanisław Szczęśny Potocki; por. *Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, Gdańsk 2013, s. 413.

⁴ *Diariusz sejmiku ordynacyjnego pod zwiazkiem konfederacji generalnej obojga narodów w podwójnym składzie zgromadzonego w Warszawie, od dnia 16 grudnia r. 1790, sesja XVIII, 18 stycznia 1791*, Warszawa 1791, s. 91, cyt. za: F.D. Książnik, *Utwory dramatyczne. Wybór*, oprac. i wstęp A. Jendrysik, Warszawa 1958, s. 42.

⁵ Zob. A. Jendrysik, *Wstęp*, w: F.D. Książnik, *Utwory dramatyczne...*, op. cit., s. 40.

⁶ K. Lisiecka, *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019, s. 38.

Dalsze wyznaczanie kryteriów wartościowania dzieła postępuje na podstawie m.in. stwierdzenia Filipa Neriusza Golańskiego, który w piśmie teoretyczno-literackim *O wymowie i poezji*, opublikowanym zaledwie dwa lata od premiery *Matki Spartanki*, uznał że: „[o]pera lubo chce zabawić, jednak nie odstepuje celu dramatyki, żeby nie miała zganić, co jest nagannego, a pochwalić i uwielbić, co chwały godnego”⁷. To wyrażone w sposób możliwie jednoznaczny stanowisko prowadzi do przekonania o mnogim potencjale oddziaływania opery na odbiorcę, m.in. estetycznym, polegającym na czerpaniu przyjemności z percypowania utworu o randze artystycznej, czy wpływie refleksyjnym, wynikającym z intelektualno-duchowego zainspirowania sztuką dramatyczną, zawierającą się w pojemnym instrumentarium sztuki operowej⁸.

Nie mniej ważna dla problemu krytyki utworu Książnika pozostaje dywagacja polskich twórców nad praktyką, m.in. teatrów szkolnych, wprowadzania szczęśliwego zakończenia w utworach tragicznych do celów religijno-wychowawczych⁹. Decyzję o kontynuowaniu jej także w oświeceniu, mimo klasycystycznych prób przywracania pierwotnego kształtu tragedii¹⁰, uzasadniła jednak Zofia Wołoszyńska, gdy stwierdziła, iż dydaktyczny aspekt fabuły, w której zachowanie cnoty zostaje adekwatnie wynagrodzone, wpisywał się w pozytywny program ideowy oświeconych¹¹. Potwierdzałyby to rozważania wspomnianego uprzednio Golańskiego wokół tragedii, która – zdaniem teoretyka – będzie tak samo dobra, jeśli podtrzymaniu żalu, co gdy na koniec przemieni ów żal w radość¹².

Ocena libretta *Matki Spartanki* na podstawie wymogów estetycznych tragedii – konsekwentnie przyjętych i zgodnych z poetyką ówczesnych dzieł dramatycznych i dramatyczno-muzycznych – wydaje się uzasadniona również w odniesieniu do spostrzeżeń Janiny Abramowskiej. W *Ładzie i fortunie* zwróciła ona szczególną uwagę na esencjalne cechy tragedii renesansowych, wśród

⁷ F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1788, s. 445–448.

⁸ Kwestię rozmaitych sposobów manifestowania afektów w sztuce operowej w okresie powstania *Matki Spartanki* przedstawiła Małgorzata Lisecka; zob. M. Lisecka, *Głos, ciało, scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–1826*, Toruń 2023.

⁹ Z. Wołoszyńska, hasło: *Tragedia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 638.

¹⁰ Przykłady reform w jezuickich teatrach szkolnych przedstawiła Irena Kadulską; zob. I. Kadulską, *Wobec oświecenia*, wstęp, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologią dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulską, Gdańsk 1997.

¹¹ Ibidem, s. 639.

¹² F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, op. cit., s. 438.

których, wzorem antycznego dopełnienia, za prymarną dystynkcję wcale nie uchodziło optymistyczne bądź pesymistyczne rozwiązanie akcji, lecz powaga tematu utworu¹³. Badaczka podkreśliła przy tym rangę strategii dramatycznej polegającej na konieczności uniknięcia sytuacji nie tyle budzącej pewien dyskomfort (co zostawia komedii), ale właśnie wywikłania się bohatera ze zdarzenia o potencjale wysoce dla niego destruktywnym. Stąd też bierze się przekonanie, że w taką koncepcję zakończenia tragedii wpisany jest heroizm, umożliwiający przewycięzenie zagrożeń zewnętrznych dzięki cnocie¹⁴.

Pora zatem przejść do kwestii bezpośrednio związanych z *Matką Spartaną* – operą poświęconą definiowaniu patriotyzmu oraz rozważaniu nad konfliktem dobra prywatnego z dobrem wspólnoty. Ku przypomnieniu: tematem utworu są Spartanie, którzy w dobie zagrożenia najazdem wojsk tebańskich doświadczają dezorganizacji życia społecznego. Podczas gdy młodzi mężczyźni wyprawiają się bronić ojczyzny, kobiety z determinacją zagrzewają obrońców do stawienia oporu wrogom. Najważniejszym przekazem utworu jest potwierdzenie, że pojawiające się w pierwszych kwestiach sceny ekspozycyjnej motto Spartan o treści: „Hasłem cnota, celem chwała!”¹⁵ jest prawdziwe i znajduje swoje poświadczenie w przedstawionych w ramach trzech aktów scenach. *Matka Spartan* jawi się zatem jako pewien typ przysłowia dramatycznego¹⁶ – jakże popularnej formy w ówczesnym teatrze – którego zwieńczeniem fabuły jest konwencjonalny triumf Spartan, wynagradzający ich dotychczasowy trud.

Pozornie prosta fabuła stanowczo przysporzyła Książninowi kilku problemów. Należy do nich zwłaszcza kwestia pogodzenia moralnego przesłania tragedii z ogarniającym bohaterów tymotejskim gniewem. Ta kategoria, choć jest koncepcją obecnie szczególnie eksplorowaną we współczesnych teoriach filozoficzno-politycznych, ma swoje źródło w *Państwie* Platona i to w tej perspektywie rozważań antycznego filozofa o władzach duszy znajduje obszar wspólnych odniesień z *Matką Spartaną*. Tymotejski gniew odpowiada bowiem za motywację bohaterów do wykazania się heroizmem, lecz – paradoksalnie – nie

¹³ J. Abramowska, *Ład i fortuna*, Wrocław 1974, s. 16.

¹⁴ Pojęcie cnoty zrekonstruował Alasdair MacIntyre, definiując ją jako umiejętność podejmowania „słusznych” – zgodnych z regułami i hierarchią wspólnoty – decyzji i działań; zob. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przekł., oprac. i wstęp A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 226–242.

¹⁵ F.D. Książnin, *Matka Spartan*. *Opera we trzech aktach*, w: idem, *Utwory dramatyczne...*, op. cit., s. 67.

¹⁶ Rzecz definiuje Allardyce Nicoll; zob. A. Nicoll, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilh*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975, s. 456.

w pełni realizuje się w patriotycznym przesłaniu utworu konceptualna zasada tej kategorii. Zainspirowany klasyczną tradycją europejskiej metafizyki ów tymotejski gniew zdefiniował w następujący sposób Francis Fukuyama na potrzeby współczesnej refleksji politologicznej:

Sklonność do przypisywania sobie wartości i żądania od innych jej akceptacji jest tym, co w języku potocznym nazywamy „poczuciem własnej godności” lub „ambicją”. Tendencja owa wypływa z części duszy określanej jako *thymos* i jest jak gdyby wrodzonym zmysłem sprawiedliwości. Istoty ludzkie wierzą, iż posiadają wewnętrzną wartość, a kiedy ktoś odmawia im tego lub ich wartość niżej wycenia, wtedy doświadczają uczucia gniewu. Z kolei życie niezgodne z poczuciem własnej wartości wywołuje wstyd, natomiast właściwa jej ocena – dumę. Pragnienie uznania wraz z towarzyszącymi mu uczuciami gniewu, wstydu oraz dumy są częścią osobowości człowieka i mocno przejawiają się w życiu politycznym¹⁷.

Choć gniew i patriotyzm wzajemnie nie wykluczają się, to w świecie przedstawionym *Matki Spartanki* *thymos* zdaje się przeważać nad cnotą, choć ta powinna występować jako najważniejszy, integrujący poszczególne elementy fabularne wątek utworu. Uzasadniają to ustalenia Alasdaira MacIntyre’a, który przeanalizował znaczenie cnoty w tzw. społeczeństwie bohaterskim¹⁸ i uznał cnotę za eksplikację dla poważania jednostki przez społeczność, a zarazem domagania się respektu w przypadku zniewagi¹⁹. Tak rozumianej cnoty – która uargumentowałaby dopisującą Spartanom pomyślność w walce, a także poświadczyłaby jej wymiar dydaktyczny – zabrakło w dziele Książnina. W utworze jednak, mimo faktycznego przekonania o słuszności walecznej obrony Sparty (dowiadujemy się tego za pośrednictwem Likanora, pełniącego częściowo funkcję figury reprezentatywnej dla młodych żołnierzy), czytelnik odnosi wrażenie, że to interes osobisty, a nie przekonanie o swojej powinności wobec społeczeństwa stanowi główną motywację wojowników. Wątek ten pojawia się wyraźnie w doniesieniach Helota, informujących mieszkańców Sparty o triumfie ich wojsk. Wynika z nich, że został on sprowokowany potrzebą wykazania

¹⁷ F. Fukuyama, *Koniec historii i ostatni człowiek*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, wstęp P. Kłodkowski, Kraków 2017, s. 34.

¹⁸ Pojęcie to zaproponował MacIntyre. Zdefiniował społeczeństwo bohaterskie jako grupę z odgórnie określonymi zasadami regulującymi pozycję obywatela w takiej wspólnocie oraz wynikającymi z tego faktu obowiązkami i prawami jednostki; por. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty...*, op. cit., s. 227.

¹⁹ Ibidem, s. 226–242.

się walecznością przed przybyłą z pomocą młodszym obywatelom²⁰ spartańską starszyzną. Wynika to ze słów:

Siwe ich [ojców – Z.C.] głowy szły w podobnym pędzie
Jak owe śnieżne ku wodom łabędzie.
Młodzi rycerze, tknięci tym widokiem,
Żwawszym ruszyli i sercem, i krokiem.
Tu w oczach Ojców zwyciężając sami,
Sławy ich swojej chcieli mieć świadkami²¹.

W niniejszym fragmencie wcześniejsze ogólne *megalothymskie*²² – a więc pyszne – przekonanie o tym, że waleczne usposobienie Spartan pomoże pokonać wroga, przeistoczyło się w przeciwny mu *izothymski*²³ indywidualny kompleks walczących, wyrażający się w potrzebie udowodnienia pozostałym Spartanom, iż armia jest silniejsza, niż ci zakładają. Innymi słowy: próba udowodnienia swej wyższości nad Tebańczykami przeobraża się w sytuację, w której to Spartanie muszą zasłużyć na szacunek własnej wspólnoty.

Dobro wspólne, domyślnie mieszczące się w pojęciu patriotyzmu, zostaje zakwestionowane także przy innej manifestacji tymotejskiego gniewu – okrutnie racjonalnym rachunku egzystencjalnym, w którym relacje międzyludzkie ustępują miejsca samej idei triumfu. Czytelnik widzi to wyraźniej w momencie, gdy Likanor powraca do Sparty celem powiadomienia o kłopotach na polu bitwy. Jego matka – Teona – uznaje przebywanie w mieście podczas boju za hańbę i momentalnie nazywa go przyczyną swojego wstydu. Znacznie dalej posunięte jest natomiast zachowanie Trzeciej z Matek, która zawiadomiona o śmierci Elpenora, mówi:

Żal mi go! Co mówię?
Niech zginął! Jeszcze są mi dwaj synowie.
Merop, brat jego, zemścić się wnet leci;
Niech i ten zginie! Zastąpi go trzeci²⁴.

²⁰ F.D. Książnin, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 90.

²¹ Ibidem.

²² Pojęcie przyjęte za Fukuyamą, który zdefiniował je jako „pragnienie bycia uznanym za kogoś lepszego od innych”; zob. F. Fukuyama, *Koniec historii...*, op. cit., s. 289.

²³ Pojęcie zapożyczone od Fukuyamy, rozumiane jako pragnienie równego uznania; zob. ibidem, s. 439.

²⁴ F.D. Książnin, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 79.

Wypowiedź Trzeciej z Matek świadczy o tym, że nie porusza jej los ojczyzny, która straciła żołnierza. Jej reakcja nie sięga także więzi emocjonalnej z synem. Najważniejsze okazują się zemsta i to, czy będzie miał kto jej dokonać, aby zadośćuczynić – by znów sięgnąć do Fukuyamy – zachwianej wewnętrznej wartości²⁵.

Nie oznacza to jednak, że zachowanie to jest zupełnie nieuzasadnione. By skorzystać ponownie z ustaleń MacIntyre’a, w spartańskim porządku społecznym Trzecia z Matek ma prawo żądać, by inni członkowie wspólnoty (w tym wypadku członkowie rodziny) wzięli na siebie odpowiedzialność za odzyskanie dobrego imienia, kojarzonego teraz z porażką w boju²⁶. Jest to jednak problematyczne, ponieważ to jedna z nielicznych scen tego dramatu, w której rzeczywiście bohater działa zgodnie z ogólnie narzuconymi zasadami społecznymi, a przecież takie zachowanie świadczy właśnie o jego godności. Krystalizuje się tu następna sprzeczność: w dramacie o charakterze moralizującym poprawnie rozumiana cnota zostaje – dosłownie – ukarana poprzez obowiązek pomsty.

Zaakcentowana w słowach Leucypy wielka miłość Spartan do ojczyzny (akt I, sc. I): „Serce moje któż otrzyma? / Oto temu jest otwarte, / Który w sobie zdrady nie ma, / A mnie kocha tak jak Spartę²⁷” zostaje w trakcie rozwoju akcji opery przyćmiona indywidualnymi rozterkami bohaterów, jednak niemającymi nic wspólnego z obawą przed ostatnim pożegnaniem wyruszających na wojnę obywateli. Uwnioślający lęk o bliskich powołanych do obrony państwa – rozumiany tu jako ofiarowanie dobra prywatnego w słusznej sprawie – zaczyna jawić się czytelnikowi jako walka o podtrzymanie dobrego imienia, na które bohaterowie dotychczas nie zapracowali żadnym uczynkiem. Jest to rzecz o tyle poważna, że – przypominając Stagirytę – cnota winna manifestować się przez działanie, a to zostaje podjęte dopiero przez postaci drugoplanowe. Walka o narodowego ducha przez wznoszenie modlitw o pomyślność dla żołnierzy (co czynią Spartanki w akcie drugim) nie powinna wystarczyć, aby przekonać publiczność, że działanie najważniejszych bohaterów jest oznaką heroizmu. I jest to – w moim przekonaniu – ważna i zastanawiająca wada koncepcji tragediowej utworu Książnina. Ów brak jawi się czytelnikowi paradoksalnie nad wyraz subtelnie, gdyż mimo zmieniających się motywacji bohaterów zakładany początkowo efekt – zwycięstwo – i tak zostaje osiągnięty. Jednakże absorbują-

²⁵ F. Fukuyama, *Koniec historii...*, op. cit., s. 34.

²⁶ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty...*, op. cit., s. 238.

²⁷ F.D. Książnin, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 67.

ca widza scena finałowa nie powinna przesądzać o wartości artystycznej utworu, zwłaszcza o tragediowym rodowodzie.

Widocznym, a zarazem najważniejszym momentem wyłamania się bohatera opery Książnina ze środowiskowej jednomyślności, jak również przykładem pewnej niekonsekwencji, jest charakterystyka Teony, która wątpi w cnotę swojego syna oraz biegłość w sztuce wojennej młodych Spartan, a także ich przyszłą wiktoryę. Ten fakt jest tym bardziej konfundujący, że już w następnej scenie ta sama bohaterka mówi młodym, strwożonym Spartankom, iż pokłada nadzieję w swym synu i że Sparta będzie istniała, póki ostatni z walczących o nią nie zginie. Takie poprowadzenie akcji ma swoje poważne konsekwencje ingerujące nie tylko w zacną opinię Spartan, ale także tożsamość głównej bohaterki.

Eksplikacja tego fabularnego problemu wymaga zwrócenia uwagi na chór występujący kilkakrotnie w operze i odpowiadający rozmaitym funkcjom, w tym także ważnemu wyrażaniu ogólnej myśli społecznej (*dianoï*)²⁸. Chór złożony z samych ojców jest formą ekspresji nie tymotejskiego, lecz sprawiedliwego gniewu²⁹, spowodowanego naruszeniem godności (granic) całej Sparty. Ów boży gniew z pieśni ojców przypomina, że życiowym powołaniem Spartanina jest bezwarunkowa odpowiedzialność za dobro wspólne, zwłaszcza gdy pojawia się zagrożenie konfliktem zbrojnym. Chór matek wykazuje korelację fabuły utworu z przebiegiem starcia Spartan z Tebańczykami, a także wyraża żalobny żal rodziców. Chór dziewcząt zarezerwowano dla wyrażania obawy o dalsze losy państwa. Wszystkie wymienione racje i afekty komentuje cały chór, stanowiący medium ogólnej myśli społecznej i wykazujący, zwłaszcza po scenie strapienia młodszych Spartanek, że spartańska siła zasadza się na nieustającej nadziei w pomyślne trwanie państwa. Ów chór wyraża ją choćby w taki sposób:

Nadziejo! Na twoje wsparcie
Trwoga w nas razem ustała.

²⁸ Arystoteles, *Poetyka*, w: idem, *Retoryka. Poetyka*, przekł., oprac. i wstęp H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 326.

²⁹ Arystoteles określa trzy ludzkie postawy wobec gniewu słowami: „Istnieje też w odniesieniu do gniewu nadmiar, niedostatek i umiar, a jakkolwiek są one [w języku greckim] niemalże bezimienne, to jednak nazywając tego, kto zachowuje tu właściwą miarę łagodnym, nadamy umiarowi miano łagodności; co się zaś tyczy skrajności, to niechaj kto grzeszy nadmiarem będzie «porywczy», a błąd jego «porywczością», kto zaś grzeszy niedostatkami – «niedostępny gniewowi», a błąd jego «niezdolnością do gniewu»”; por. Arystoteles, *Krytyka nikomachejska*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, przekł., oprac. i wstęp D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, t. 5, Warszawa 1996, s. 117.

Póki przy naszych męstwo i chwała,
Nie zginąć Sparcie!³⁰

Skoro nadzieja jest afirmowaniem mającym realny wpływ na rzeczywistość – w tym wypadku przekłada się na istnienie Sparty – zachodzi związek pomiędzy wiarą w przetrwanie państwa a byciem obywatelem. Parafrazując: tożsamość obywatelska jest uzależniona od istnienia ojczyzny, z kolei byt samej ojczyzny potwierdza się wiarą i wolitywnym zaangażowaniem obywatela. Podążając za tym stwierdzeniem, Teona, kiedy wątpi w los Sparty, przestaje być tytułową wielką Matką Spartanką, której gloryfikacja winna zostawać adekwatna do nobilitacji, jaką niesie za sobą uwzględnienie jej w tytule utworu. Odstępstwo od tego założenia powinno pociągać za sobą poważniejsze skutki niż w przypadku nieokrzesanych, choć szybko przekonanych do zmiany pesymistycznego nastawienia, młodych Spartanek.

Warto zwrócić także uwagę na zachowanie Teony, gdy Likanora okrzyknięto wojennym bohaterem i ten wraca powtórnie do Sparty. Teona, która jeszcze w piątej scenie drugiego aktu deprecjonująco poleciła swojemu synowi (młodszemu bratu Likanora) zastąpić brata w walce, nie zostaje właściwie skonfrontowana ze zmianą, która nastąpiła z momentem zwycięstwa Spartan. Zdaje się wręcz sprawczynią tego sukcesu, gdy wyczekuje z utęsknieniem powrotu syna. Zwłaszcza, że to po potępieniu Likanora ten śpiewał arie następującej treści:

Marsie, znasz serce moje!
Biorę za świadki tę spryskaną zbroję
I ten miecz, com go we krwi splukał,
Żem sławy szukał!
Sława me dobro jedyne,
Z tą ja i dla tej niech zginę!³¹

Paradoksalnie okazuje się, że nieczysta motywacja Likanora, jak również negatywna i emocjonalna reakcja matki stają się przyczynami ostatecznego triumfu. Wątpliwe wydaje się, czy dla dzieła o przesłaniu moralnym i dla wizerunku tytułowej bohaterki, jako pierwszoplanowej postaci tragedii, interes osobisty powinien być najbardziej wyeksponowanym elementem. Wszak tradycja pisania tragedii umożliwia rozważenie co najmniej dwóch potencjalnie wznioślejszych zakończeń, które uniknęłyby stawianego wyżej zarzutu. W pierwszym, z uwagi

³⁰ Ibidem, s. 85.

³¹ F.D. Książnik, *Matka Spartanka...*, op. cit., s. 84.

na rangę postaci w dramacie, to niezachwiana wiara Teony w powodzenie żołnierzy byłaby przyczyną wiktorii. W drugim właśnie jej niewiara i wstyd skutkowałyby upadkiem Sparty. Niemniej jednak warta zastanowienia wydaje się koncepcja, w której to, choć wbrew tytułowi, Likanor jest głównym bohaterem, a jego heroiczna walka, mimo zwątpienia innych, nawet jego własnej matki, doprowadziłaby go do zwycięstwa. Prawdopodobnie librecista *Matki Spartanki* realizował do pewnego stopnia pierwszy z wymienionych modeli, jednakże ze względu na niekonsekwencję w podkreślaniu cech charakteru postaci, nie jest to w warstwie tekstowej zupełnie widoczne.

Stawianie koniecznych pytań o sposób rozwiązania akcji uzasadnia fakt, iż zwycięstwo Spartan zostało nielogicznie uargumentowane. Libretto nie wyróżnia jego obiektywnych przyczyn, którymi mogłyby być, przykładowo, okoliczności zewnętrzne. Warto zwrócić na to uwagę choćby dlatego, że w przypadku innego fragmentu (gdy Spartanie zaczęli ponosić straty) w wypowiedzi Likanora już przyczynę wskazano, tzn. militarne wsparcie wojsk tebańskich. Z powodu niewprowadzenia takiego wątku, to porywczosć i niesprecyzowane uniesienie emocjonalne odpowiadają za zwycięstwo mniejszej armii walczącej z liczniejszą i przegrupowaną w połowie toczonych walk. Trzeba jednak nadmienić, iż fakt niewystępowania pewnych zabiegów w warstwie słownej nie wyklucza, że w dziele nie zastosowano innych, niosących „brakujące” dla niniejszych rozważań symboli i znaczeń, np. muzyczno-teatralnych elementów, które być może były obecne w wykonywanych partiach wokalnych lub instrumentalnej aranżacji. Partytura – podkreślmy raz jeszcze – niestety nie zachowała się.

Czy *Matka Spartanka* jest dziełem udanym? Zgodnie z tym, co zaznaczono na początku, nie da się dokonać kompleksowej oceny utworu. Jednakże libretto dostarcza czytelnikowi niemało problemów krytycznoliterackich. Należy podkreślić, iż najważniejsze zarzuty wcale nie dotyczą formy – wszak zasady poetyki sztuka operowa traktowała znacznie mniej rygorystycznie niż w przypadku innych sztuk i to stanowi jej dystynkcję – a treść, zwłaszcza w odniesieniu do jej aspektów retorycznych, nie jest zupełnie konsekwentna.

Widoczne są uchybienia w obszarze – najbliższych pod względem tematycznym *Matce Spartance* – elementów mowy popisowej, wyróżnianych przez Arystotelesa. Wynika to z pewnej nieadekwatności charakterystyki bohaterów z tematem sztuki, która miała stanowić pochwałę patriotów, patriotyzmu oraz wyróżniającej się szczególną wiernością wobec tej idei Matki Spartanki. Choć z tekstu nie wynika, by wojownikom brakowało woli wykazania się męstwem, a towarzysząca im duma znajduje swoje uzasadnienie w spektakularnym sukcesie, to zabrakło tego, co stanowi – zdaniem Stagiryty – główny przedmiot

mowy popisowej – piękna. Wykazanie się absolutnym dobrem, przykładowo dokonując czegoś pomimo braku własnych korzyści³², jest tym, co można spróbować odnaleźć w postawie bohaterów opery, jednak nie będą to przykłady godne poświęcenia im tak ważnego gatunku, jakim jest tragedia.

Następne (ważne w kontekście dzieła Książnina zalecenia autora *Retoryki* i *Poetyki*) uwagi odnoszą się do podstaw pisania pochwały oraz definiują postępowanie człowieka szlachetnego jako działanie świadome. By laudacja była przekonująca, winno się nadal, według pierwszej księgi *Retoryki*, wskazać tendencję owego szlachetnego człowieka do podejmowania się dobrych uczynków wcześniej. Wart powtórzenia jest tu postulat Arystotelesa, by o usposobieniu postaci świadczyły przede wszystkim jej czyny³³. Poszczególne elementy mowy pochwalnej mają jednoznacznie uzasadniać dzielność etyczną osoby, której dotyczy pochwała i podkreślać trud przewyższony, by czynu heroicznego dokonać³⁴. Akcja, w której znaleźli się bohaterowie *Matki Spartanki*, niezupełnie sprzyjała kreacji takich wizerunków. Ciągłe obecny w spartańskiej świadomości zbiorowej mit niezłomnego Spartanina sprawia, że nadciągająca ofensywa przestaje być okazją do wykazania się zaletami swej cnoty, a jest postępującym zagrożeniem dla resentymentalnego³⁵ przeświadczenia o ogólnej wyższości ze względu na spartańskie pochodzenie.

Reasumując, wpisany w ogólną myśl libretta czyn bohaterski wymagałby męstwa, a jednak nie może być podszyty obawą o utratę swego statusu, gdyż zaprzecza wtedy swej altruistycznej istocie. *Matka Spartanka*, mimo wywierania dobrego wrażenia (wszak opera ta została także pozytywnie zapamiętana przez świadków epoki oświecenia), ostatecznie nie zawsze podtrzymuje logiczne związki perypetii z docelowo przekazywaną ideą, która choć mogła świetnie funkcjonować w sprzyjającym jej politycznie środowisku puławskim, dla odbiorcy spoza tej społeczności mogła i nadal może być niedopowiedziana lub niespójna. Wątpliwość wobec jednoznacznego przekazu sztuki stwarza nową sytuację problemową i skłania do postawienia nowych pytań, zwłaszcza o pro-

³² Arystoteles, *Retoryka*, op. cit., s. 106.

³³ Ibidem, s. 325.

³⁴ Ibidem, s. 109.

³⁵ Posługuję się pojęciem Maxa Schelera, który – oprócz zdefiniowania resentymentu jako trwałej i dziedzicznej w kulturze społecznej urazy – podkreślił korelację owej urazy z utajoną w duszy niespełnioną ambicją jednostki. Analogiczną sytuację można zaobserwować w *Matce Spartance*, gdy żołnierze dążą do chwały, jednak realnie zagraża im perspektywa przegranej; por. M. Scheler, *Resentyment a moralność*, przeł. J. Garewicz, wstęp H. Burzyńska-Garewicz, Warszawa 1997, s. 41.

ces kształtowania się polskiej idealnej postawy patriotycznej: od tej kreowanej w literaturze, po tę sportretowaną po katastrofie trzeciego rozbioru.

Bibliografia

- Abramowska J., *Ład i fortuna*, Wrocław 1974.
- Arystoteles, *Krytyka nikomachejska*, w: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, przekł., oprac. i wstęp D. Gromska, L. Regner, W. Wróblewski, t. 5, Warszawa 1996.
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przekł., oprac. i wstęp H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Dramaty Józefa Wybickiego*, oprac. zespół pod kier. I. Kadulskiej, Gdańsk 2013.
- Fukuyama F., *Koniec historii i ostatni człowiek*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, wstęp P. Kłodkowski, Kraków 2017.
- Golański F.N., *O wymowie i poezji*, Wilno 1788.
- Kadulska I., *Wobec oświecenia*, wstęp, w: *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce. Z antologii dramatu*, wstęp i oprac. I. Kadulska, Gdańsk 1997.
- Kniaźnin F.D., *Matka Spartanka. Opera we trzech aktach*, w: F.D. Kniaźnin, *Utwory dramatyczne. Wybór*, oprac. i wstęp A. Jendrysik, Warszawa 1958.
- Kniaźnin F.D., *Utwory dramatyczne. Wybór*, oprac. i wstęp A. Jendrysik, Warszawa 1958.
- Lisecka M., *Głos, ciało, scena. Afektywność teatru operowego we francusko-włoskim dyskursie słownikowym 1768–1826*, Toruń 2023.
- Lisiecka K., *Fuzja sztuk i horyzontów. Arystotelesowski paradygmat opery*, Poznań 2019.
- Łojek J., *Dzieje zdrajcy. Szczęsny Potocki*, Warszawa 1995.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przekł., oprac. i wstęp A. Chmielewski, Warszawa 1996.
- Nicoll A., *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975.
- Niemcewicz J.U., *Pamiętniki czasów moich*, wstęp i red. J. Dihm, Warszawa 1957.
- Wołoszyńska Zofia, hasło: *Tragedia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996.

Zuzanna Czajkowska, On the Message of Franciszek Dionizy Kniaźnin's *The Spartan Mother*

Franciszek Dionizy Kniaźnin's *Matka Spartanka* met with an ambiguous reception. Regarded as a patriotic manifesto, the opera was also explicitly critiqued. The literary composition, written by a poet connected with Puławy, a political and artistic environment, was accused of presenting an unrealistic and unpragmatic model for fulfilling the obligation of civic duty in the face of the political conflicts in the Polish-Lithuanian Commonwealth at the time. The detailed analysis of the libretto of *Matka Spartanka* attempts to reconstruct the aesthetic terms and rhetorical schemes in order to assess this literary work independently of the based opinions of both supporters and opponents of the Czartoryski family.

Keywords: Enlightenment, Puławy, *Spartan Mother*, opera

Słowa kluczowe: oświecenie, Puławy, *Matka Spartanka*, opera

Zuzanna Czajkowska – studentka I roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na specjalności operologicznej. W obrębie jej zainteresowań badawczych znajdują się literatura oświeceniowa, jak również teatr epok dawnych. Uczestniczyła w dwóch projektach naukowych w ramach uczelnianego programu ID-UB Study@research: *Przepis na przepis. Językowe i gatunkowe wyznaczniki staropolskich recept* oraz *Pedagogiczny wymiar mody w twórczości Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*. Pracę licencjacką „*Ja*” – Niemcewicz, „*Ja*” – bard. Ekspresja podmiotowa w sentymentalnej „*Podróży w Krakowskie, Sandomierskie i Lubelskie w roku 1811*” Juliana Ursyna Niemcewicza przygotowała pod kierunkiem dr Patrycji Bąkowskiej.