

Patryk Kencki

**„ZABAWA ZŁOŻONA ZE WSZYSTKICH,
JAKICH TEATR DOSTARCZYĆ MOŻE”**

Les Amants magnifiques – Miłość wspaniała

1.

Metateatralność wyduje się immanentnym wymiarem teatru. Jakkolwiek systematyczna refleksja nad nią rozwinęła się dopiero w XX wieku, to zarówno jej obecność w praktykach widowiskowych, jak i jej świadomość u teatralnych twórców możemy dostrzec już w zamierzonych epokach.¹ W czym zatem kryje się tajemnica tego fenomenu? Lista propozycji mających go objaśnić jest już naprawdę długa.² Jeśli chodzi o refleksję polską, to najbardziej udane próby zostały podję-

¹ T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI siècle*, Paris 2006. W pierwszym rozdziale (*Survol historique*) autor omówił zjawisko metateatralności w kontekście historycznym. W rozdziale drugim (*Dix auteurs du XXème siècle en quête de métathéâtre*) skupia się na twórczości autorów dwudziestowiecznych.

² M.in.: L. Abel, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York 1963; J. Baltrušaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le miroir. Révelation, science-fiction et fallacies*, Paris 1978; R. Egan, *Drama within Drama*, New York – London 1972; G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Genève 1981 (2 wyd.: 1996); idem, *Les catégories des „comedies des comédiens” au XVIIe siècle*, „Information Littéraire” 1982 nr 3; idem, *Le Théâtre dans le théâtre ou la conjunction de deux dramaturgies à la fin de la Renaissance*, „Revue d'Histoire du Théâtre” 1983 n° 2; S. Homan, *When the Theater Turns to Itself*, East Brunswick 1981; R. Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, London 1986; A. Mersmann, *Das „Schauspiel im Schauspiel” im französischen Drama des XVII. Jahrhunderts*, Münster 1925; R. J. Nelson, *Play within a Play. The Dramatist's Conception of His Art. Shakespeare to Anouilh*, New Haven 1958; M. Schmeling, *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, Gütersloh 1977; idem, *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris 1982; K. Schöpflin, *Theater in Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*, Frankfurt am Main 1993; H. Schwab, *Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shaksperes*, Wien – Leipzig 1896; K. Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwarts-drama*, Frankfurt am Main – Bern 1989; J. Voigt, *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Göttingen 1954.

te przez Sławomira Świontkę i Tadeusza Kowzana.³ Pierwszy z nich postanowił istotę metateatru wyprowadzić z teorii komunikacji.⁴ Drugi skupił się na dokładnym przebadaniu metateatralnych form.⁵

Świontek, interesując się relacjami pomiędzy dialogiem, dramatem, teatrem i metateatrem, określa dialog dramatyczny jako „tekst oparty na współlistnieniu i dialektyce cech właściwych dwóm sposobom mówienia: komunikacji ustnej i pisemnej”. Zapisana wypowiedź nie jest już tylko wypowiedzią „do kogoś”, ale „staje się tekstem tego rodzaju, w którym wypowiedź taka zostaje stematyzowana, co czyni z niego jednocześnie wypowiedź «dla kogoś»”.⁶ Ustalenia te prowadzą do przyjęcia, że metateatralność to „szczególny przypadek metawypowiedzeniowości”, pojawiającej się wówczas,

kiedy dochodzi do ujawnienia (różnymi sposobami i środkami) lub do uczynienia przedmiotem dyskursu dwukierunkowości adresu i przeznaczenia wypowiedzi składających się na dialog dramatyczny.⁷

Tak pojmowana metateatralność może według Świontkę funkcjonować na trzy sposoby. Pierwszą z nich jest zasygnalizowanie zmiany adresata wypowiedzi z postaci na czytelnika bądź widza. Druga to stematyzowanie w dialogu problematyki teatru jako sztuki. Wreszcie trzecia to fabularyzacja zjawiska teatru.⁸

Koncepcja Świontkę wydaje się spójna i interesująca, a szczególną uwagę musi budzić owa swoista hierarchizacja metateatralnych zjawisk. Do pierwszej grupy moglibyśmy przypisać na przykład wypowiedzi na stronie, do drugiej aluzje do teatralnej rzeczywistości, do trzeciej konstrukcję teatru w teatrze. Nie sposób jednak nie dostrzec i pewnych słabości Świontkowego systemu. Przede wszystkim niepokoić musi jego zależność od konkretnej teorii komunikacji, co czyni go właściwie niesamodzielnym. Aby go zrozumieć, trzeba przyjąć związane z ową teorią pojęcia. Oprócz tego uzależnienie to skutkuje pojmowaniem metateatralności jedynie w kontekście dramatycznym (rozumiana jest przecież jako

³ Interesujące rozważania na temat metateatralności, metadramatyczności i metatekstualności znaleźć też można w książce Krystyny Ruty Rutkowskiej: *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2012.

⁴ S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999.

⁵ T. Kowzan, op. cit. Książka ta stanowi wszelako podsumowanie wieloletnich badań. Wcześniejsze prace Kowzana na ten temat: idem, „*Hamlet*” *ou le miroir du monde*, Paris 1991; idem, *L'art en abyme*, „*Diogenes*” 1976 n° 96 (octobre-décembre); idem, *Les Trois „Impromptus”*: Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques, „*Revue d'Histoire du Théâtre*” 1980 n° 3; idem, „*Le Théâtre comique*” de Goldoni. *Entre Molière et Pirandello*, [w:] *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève 1981, t. 2; idem, *Les comedies d'Aristophane, véhicule de la critique dramatique*, „*Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico*” 1983 vol. 54; idem, *Mise en abyme et théâtralisation dans „Impromptu d'Ohio” et „catastrophe” de Samuel Beckett*, [w:] *Phénoménologie et littérature. L'Origine de l'œuvre d'art*, éd. M. E. Kronegger, Sherbrook 1987; idem, *Théâtre dans le théâtre. Signe des temps?*, „*Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*” 1994 n° 46.

⁶ S. Świontek, op. cit., s. 26.

⁷ Ibidem, s. 148.

⁸ Ibidem, s. 148–149.

metawypowiedzeniowość). A przecież rzeczywistość spektaklu teatralnego opiera się nie tylko na tekście dramatycznym, a przecież metateatralne elementy mogą być realizowane w sposób pozawerbalny.

Zupełnie odmienną propozycję przedstawił Kowzan. W jego rozprawie punktem wyjścia są same zjawiska metateatralne. Przeprowadziwszy rozległe badania źródłowe, zdołał ukazać ich rozległą skalę i ułożył je zarówno w porządku historycznym, jak i jakościowym. W pierwszej grupie fenomenów wydzielił te, które stanowią sztukę w sztuce, czyli intradramaty.⁹ Obok nich zwrócił wszakże uwagę na dramatyczne cytaty w tekście innej sztuki czy na wprowadzone do utworów próby teatralne.¹⁰ Druga grupa wiąże się z różnego rodzaju oddaleniami¹¹, wśród których Kowzan wymienił obecność chóru komentującego sceniczne zdarzenia, użycie paratekstów, wprowadzenie postaci narratora czy komentatora, a wreszcie zwroty do publiczności. Trzeci typ zjawisk określił jako „gry zwierciadeł”¹², omawiając wśród nich odniesienia do własnej twórczości (np. w Molierowskim *Le Malade imaginaire* jedna z postaci przywołuje sztukę Molière’a) czy przypadki wprowadzenia do dramatu własnej osoby (na przykład w *Impromptu de Versailles*). Wreszcie na koniec Kowzan poddał analizie zjawisko czynienia z ludzi teatru postaci dramatycznych.

Ogromnym walorem *Théâtre miroir* jest bez wątpienia oparcie się na badaniach historycznoteatralnych. Każdą z przywołanych form Kowzan egzemplifikował przykładami ze sztuk teatralnych, stworzonych w rozmaitych językach i we wszystkim epokach. Dużą zaletą jest również podkreślane już uchwycenie zjawisk samych w sobie, bez uzależniania ich od konkretnej koncepcji teatru. A jednak i to dzieło może pozostawić pewien niedosyt. Podobnie przecież jak opracowanie Świontka ogranicza metateatralność do samych sztuk teatralnych. Tymczasem w spektaklu teatralnym możemy dostrzec także inne wymiary.

Spróbujmy się zatem przyjrzeć, jakie jeszcze dałoby się nakreślić kierunki związane z metateatralnością. Rzecz jasna, w tak ograniczonej tematyce i objętościowo pracy trudno dokładnie przedstawić alternatywną koncepcję metateatru, można jednak naszkicować jej zarys.¹³ Przede wszystkim wydaje się, że rozważania należy zacząć od spojrzenia na teatr jako na rodzaj sztucznej rzeczywistości.

⁹ Pojęcie to stosuję jako odpowiednik używanego przez Kowzana terminu „intra-pièce” odpowiadającemu sformułowaniu „pièce dans la pièce”. W języku angielskim występuje termin „play within a play”, w niemieckim „Spiel im Spiel”, a we włoskim „commedia in commedia”.

¹⁰ Omawia tu również modele intradramatów i ich rozmaite multiplikacje, a także miejsca, w których autorzy dramatyczni lokują ich wystawienia (teatr, więzienie, miejsce odosobnienia).

¹¹ Kowzan stosuje pojęcie „distanciation”.

¹² „Jeux de miroirs”.

¹³ Tematykę metateatralną poruszałem już w innych opracowaniach: P. Kencki, „Wszyscy razem grać będziemy”, „Aspiracje” 2014 nr 4 (przedruk w: *Uniwersalność komizmu. Aleksander Fredro w dwieście dwudziestą rocznicę urodzin*, red. W. Rzońca, K. Samsel, Warszawa 2015); idem, *Pustakówka – przestrzeń performatywna*, „Dialog” 2014 nr 5 (przedruk w: *Nikt mnie nie zna, czyli Fredro niekanoniczny*, red. A. Adamiecka-Sitek, Warszawa 2015); idem, *Metateatralna rola kostiumu*, „Aspiracje” 2015 nr 2.

W tym porządku rzeczywistość stanowi zbiór, z którego wydzielić można podzbiór teatralnego spektaklu. Przywołany model ukazuje nam świat przedstawiany¹⁴ spektaklu jako wydzielony z rzeczywistości, ale jednocześnie stanowiący jej część. Z owym wydzieleniem wydaje się wiązać wymiar teatralny. Oto przed oczami widzów umieszczona zostaje przeznaczona do oglądania symulacja. Z kolei z przynależnością owej iluzji do rzeczywistości związana jest właśnie metateatralność. Widz ogląda bowiem grę, ale przecież rozgrywającą się rzeczywiście. Aktorzy wcielający się w postaci są jednocześnie realnymi ludźmi, a wszelkie przedmioty obdarzone w spektaklu umownymi znaczeniami rzeczywiście istnieją. W teatralnym twórcy, a także w widzu świadomym tej konwencji, musi powstawać napięcie pomiędzy realnością a teatralnością. Podejmując grę w teatr, jej uczestnicy zawierają pewną umowę. Uświadomienie zaś sobie owej umowności wydaje się mieć wiele istotnych konsekwencji, z których cztery interesują nas w tym miejscu w sposób szczególny.

Pierwsza z nich to odkrycie możliwości wydzielenia sztucznej rzeczywistości. Potencja ta pozwala na budowanie efektu głębi, czy inaczej mówiąc: *mise en abyme*. Przecież nie tylko z rzeczywistości można wydzielić przedstawienie teatralne, ale z tegoż widowiska można wydzielić kolejny intraspektakl¹⁵, z niego następny i – teoretycznie – działanie to można powtarzać bez końca.¹⁶ Najbardziej rozpoznawalną konstrukcją służącą budowie intraspektaklu jest tak zwany teatr w teatrze. Obok niej mogą wszakże występować inne. Podobieństwo do intraspektakli wykazują przecież rozmaite falsyfikacje. Wśród nich szczególnie efektowne pod względem teatralnym wydaje się *déguisement*, czyli przebranie się aktora, grającego jakąś postać, mające służyć zmyleniu innych postaci. Wszystkie te konstrukcje i zabiegi opierają się na wydzieleniu sztucznej rzeczywistości, czyli na *separacji*.

Druga konsekwencja to uświadomienie sobie przezroczywości i elastyczności granicy pomiędzy rzeczywistością a światem przedstawianym. Korzystając z jej transparentności, aktorzy mogą wygłaszać *aparty*, czyli wypowiedzi na stronie, podobne w pewien sposób do wychylania się przez okno z ograniczonej przestrzeni. Twórcy spektaklu mogą również zrealizować w nim dramatyczne *parateksty*, które lokują się na pograniczu pomiędzy sferą rzeczywistości i przedstawienia. Aktor wygłaszający na przykład prolog wydaje się należeć zarówno do sfery, w której znajdują się widzowie, jak i do tej, w której ma się toczyć przedstawienie. Z elastycznością granicy będzie się z kolei wiązać możliwość rozszerzania świata przedstawianego na widownię, a więc swoistego rozciągania granicy. Jako

¹⁴ W przypadku spektaklu pojęcie „świat przedstawiany” wydaje się bardziej odpowiednie od „świata przedstawionego”. Wiąże się to z iterownością widowisk. Na temat iterowności: J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 287–296.

¹⁵ Pojęcia tego używam na określenie widowiska w widowisku.

¹⁶ W praktyce działanie to jednak ogranicza nieunikniona delimitacja widowiska. Na temat delimitacji: J. Wachowski, op. cit., s. 279–286.

przykłady można tu wskazać przenoszenie działań scenicznych na widownię, wciąganie widzów do akcji bądź też nadawanie widowni znaczeń z nią związanych. Tak na przykład w scenie, w której aktor odgrywa rolę wykładowcy, może starać się zbudować iluzję, iż widzowie są jego studentami. Wszystkie te działania stanowią swoiste gry z granicą pomiędzy sferą przedstawienia, a otaczającym ją zewnętrznym światem. Innymi słowy jest to *t r a n s g r e s j a*.

Trzecia konsekwencja wiąże się z realnością osób i przedmiotów w świetle przedstawianym. Widz może zapomnieć, że ogląda nie tyle sceniczną postać, co symulującego ją aktora, ale nie zmienia to faktu, że obserwuje nie postać, ale wykonawcę. Nierzadkim jednak zjawiskiem zarówno w historii teatru, jak i dzisiaj, jest przychodzenie na spektakl ze względu na grającego w nim aktora. W fenomenie tym dostrzec możemy interesujący, dwustronny proces wzajemnego uatrakcyjniania. Ceniony aktor jest w stanie dodać uroku odtwarzanej postaci, ale jednocześnie grana przez niego rola może dodać mu walorów. W interesujący sposób zjawisko to musiało przebiegać w *théâtre de société*. Oto osoby wysokiego stanu mogły niejako udzielać swego dostojęstwa postaciom, kiedy wcielały się w wymagające tego role. Ale i tu rzecz mogła działać w drugą stronę. Ludwik XIV występujący w roli bóstwa zyskiwał dodatkowy prestiż. Dostrzegamy tu zatem gry związane z tożsamością aktora, jego relacje wobec odtwarzanej postaci. *Metateatralność* w tym wypadku wiąże się z *i d e n t y f i k a c j ą*.

Czwarta wreszcie konsekwencja jest taka, że uczestnicy przedstawienia, uświadamiając sobie napięcie pomiędzy symulacją a realnością, nie mogą nie dostrzec umownego wymiaru samej rzeczywistości. Spektakl staje się zwierciadłem odbijającym to, co znajduje się na zewnątrz od niego. Odbicia realności należą zaś do sfery fikcyjnej. Czy spostrzeżenie to nie skłania widza do podejrzenia, że cała rzeczywistość, w której funkcjonuje, jest rodzajem mirażu? Obawa ta doprowadzić musiała do ukonstytuowania się toposu *theatrum mundi*. Jest on wszakże najbardziej rozpoznawalną realizacją zjawiska, polegającego na odbijaniu w spektaklu widma rzeczywistości. Obok niej mogą występować i inne, związane z aluzjami do zewnętrznej realności, polegające na dosłownym ich wszczepianiu do przedstawienia. Zjawisko to jest w praktyce widowiska nie tylko powszechne, ale wręcz nieuniknione. Idąc do teatru, za każdym razem mamy do czynienia z próbą wchłaniania makrokosmosu świata przez mikrokosmos spektaklu. Próbą zresztą specyficzną. Rzeczywistość nie ulega przecież zużyciu przez teatr, który zadawała się pochłonięciem jej odbicia. Innymi słowy: jego wizji. Spostrzeżenie to jest dość istotne. Widowisko teatralne przejmuje przecież, jak rzadko które simulacrum, współczesne sobie wyobrażenie o otaczającym go świecie. Cały ten proces kojarzy się z niezwykle zdolnością wchłaniania rzeczywistości, innymi słowy z *a b s o r p c j ą*.

Co istotnego wynika z naszkicowanych powyżej zagadnień? Zapewne to, że każdy spektakl teatralny ze swej natury obdarzony jest metateatralnym potencjałem.

2.

Przedstawione rozważania mają posłużyć odczytaniu Molierowskich *Les Amants magnifiques* i ich polskiej, osiemnastowiecznej parafrazy dokonanej przez Franciszkę Urszulę Radziwiłłową. Jakkolwiek – zgodnie z powyższym stwierdzeniem – poszukiwanego metateatralnego wymiaru możemy doszukiwać się w każdym z tekstów dramatycznych, a zatem i w każdej napisanej przez Molière’a komedii, farsie czy komediobalecie, spróbujemy badania przeprowadzić w odniesieniu do tekstu programowo metateatralnego.

Les Amants magnifiques zostali po raz pierwszy pokazani 4 lutego 1670 w Saint-Germain-en-Laye. W tej położonej na zachód od Paryża miejscowości znajdują się bowiem pałace królewskie (średniowieczny – Châteaux Vieux i renesansowy – Château Neuf). W nowszej rezydencji urodził się Ludwik XIV, który później jako władca lubił odwiedzać to miejsce. W 1670 bawił się tam w czasie karnawału, a wśród jego rozrywek znalazło się interesujące wydarzenie teatralne. Było nim *Divertissement royal*, w ramach którego wystawiono właśnie *Les Amants magnifiques*.

Sam autor w krótkim wstępie tak opisał kontekst wydarzenia:

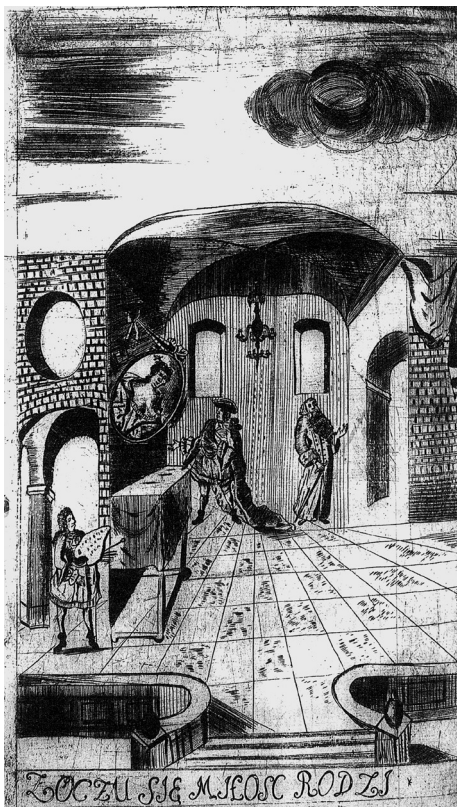
Król, który pragnie jedynie rzeczy niezwykłych w tym wszystkim, co przedsięwzięcie, postanowił urządzić swemu dworowi zabawę, która została złożona ze wszystkich, jakich teatr dostarczyć może, a dla uściślenia tego rozległego pomysłu i powiązania razem tak wielu rozmaitych rzeczy Jego Wysokość wybrał temat dwóch książąt, rywali, którzy w czas wiejskiego pobytu w dolinie Tempe, gdzie winno się obchodzić święto zabaw pytyjskich, zabawiają, na wyścigi, pewną młodą księżniczkę i jej matkę wszelkimi rozrywkami, jakie wymyślić mogą.¹⁷

Muzykę do owej „comédie mêlée” (czyli komedii mieszanej) skomponował Jean Baptiste Lully. Utwór wzbogacono również o elementy baletowe. Istotną rolę w tej złożonej strukturze odegrały intermedia. Molière wprowadził ich sześć. Jedno z nich otwiera komedię, cztery pojawiają się pomiędzy aktami, ostatnie zamyka sztukę. O ile w kolejnych aktach toczy się właściwa akcja ulokowana w dolinie Tempe, o tyle w intermediach ukazane są widowiska oglądane przez postaci komedii.

24 czerwca 1749 w Nieświeżu wystawiono spolszczenie *Les Amants magnifiques*, którego autorką była Franciszka Urszula Radziwiłłowa. W rękopisie parafraza zatytułowana jest jako *Miłość wspaniała*¹⁸, co stanowi pewne przesunięcie znaczenia wobec oryginalnego tytułu. W zamieszczonym wszakże w odpisie wykazie

¹⁷ Molière, *Les Amants magnifiques*, [w:] idem, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, s. 946: „LE ROI, qui ne veut que des choses extraordinaires dans tout ce qu’il entreprend, s’est propose de donner à sa Cour un Divertissement qui fût compose de tous ceux que le Théâtre peut fournir; et pour embrasser cette vaste Idée, et enchaîner ensemble tant de choses diverses, SA MAJESTÉ a choisi pour sujet deux Princes Rivaux, qui dans le champêtre séjour de la Vallée de Tempé, où l’on doit célébrer la Fête des Jeux Pythiens, régalent à l’envi une jeune Princesse et sa Mère, de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser”. Cytaty w przekładzie P. K.

¹⁸ Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłowskie, VII 114, t. 1.



postaci wyakcentowano określenie odnoszące się do tytułowych bohaterów i do francuskiego tytułu. Wypisany tam epitet „Wspaniali kawalerowie” to jego wierny odpowiednik.¹⁹ W wersjach drukowanych sztukę zatytułowano *Przejrzane nie mija*.²⁰ Jako że „przejrzane” w tym miejscu oznacza tyle, co predestynowane czy przepowiedziane, tytuł wskazuje na nieuniknioną tego, co ma nastąpić. Jakkolwiek jest zupełnie odmienny od tytułu oryginalnego, to jednak dobrze odpowiada przesłaniu komedii, a zatem wyznacza pewien kierunek interpretacji.

Okazją do wystawienia spolonizowanej sztuki były imieniny goszczącego na radziwiłłowskim dworze księcia Jana Fryderyka Sapiehy (1680–1751). Kanclerz Wielkiego Księstwa Litewskiego zasługiwał zresztą na takie uhonorowanie nie tylko z powodu sprawowanej funkcji, ale i bliskich więzi rodzinnych z nieświe-

¹⁹ Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłowskie, VII 114, t. 2., s. 46. Zob. też: B. Judkowiak, *Franciszka Urszula Radziwiłłowa – w poszukiwaniu własnego głosu. Propozycje interpretacyjne, dokumentacyjne i edytorskie*, Poznań 2013, s. 94.

²⁰ F. U. Radziwiłłowa, *Przejrzane nie mija*, [w:] eadem, [Komedie i tragedie, Nieśwież 1751]; eadem, *Przejrzane nie mija*, [w:] eadem, *Komedye i tragedie przednio-dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite*, [Zółkiew] 1754.

skimi Radziwiłłami. Jego żona Konstancja była siostrą Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeński”, czyli męża komediopisarki.

Porównanie obu wersji utworu – francuskiego oryginału i jego spolszczenia – zdaje się prowadzić do wyobrażenia sposobu postrzegania metateatralności w siedemnastowiecznym Paryżu i w osiemnastowiecznym Nieświeżu. Interesować nas powinno zwłaszcza to drugie zagadnienie, jako że dotąd nie zostało wystarczająco przebadane. Jest ono zresztą interesujące także dlatego, że odpowiedź na nie daje wskazówki, jaki w ogóle był staropolski metateatr.

Spróbujmy zatem porównać oryginalne intermedia, umieszczone w *Les Amants magnifiques* z tymi, które Radziwiłłowa umieściła w swojej parafrazie.

Pierwszy z Moliеровskich międzyaktów ukazuje spektakl morski urządony przez księcia Ifikratesa:

Scena otwiera się z przyjemnym odgłosem instrumentów i przede wszystkim przedstawia oczom rozległe morze, otoczone z każdej strony czterema wielkimi skałami, których wierzchołki dźwigają po jednej z rzek opartych na atrybutach przynależnych bóstwom. U podnóża tych skał jest dwanaście trytonów po każdej stronie, w środku morza cztery amory wspinające się na delfinach, a w tyle bóg Eol wzniesiony powyżej fal na chmurce. Eol rozkazuje wiatrom, by się wycofały i podczas gdy cztery amory, dwanaście trytonów i cztery rzeki mu odpowiadają, morze się uspokaja i widać, jak ze środka fal wynurza się wyspa. Ośmiu poławiaczy wychodzi z głębi morza z masą perłową i z gałęziami koralowymi, a po przyjemnym tańcu przemieszczają się wszyscy na skały poniżej rzek. Chór obwieszcza przybycie Neptuna i podczas, gdy ów bóg tańczy wraz ze swym orszakiem, poławiacze, trytony i rzeki towarzyszą jego krokom rozmaitymi gestami i odgłosem perłowych muszli. Cały ten spektakl stanowi wspaniałą rozrywkę, którą jeden z książąt urządził w czas przejażdżki księżniczki wraz z księżną po morzu.²¹

W ramach intermedium występują więc dwie grupy baletowe. Pierwsza z nich składa się z Neptuna i sześciu bóstw morskich, druga z poławiaczy muszli i koralu. W roli Neptuna występował Ludwik XIV, a wśród odtwórców bóstw morskich można było dostrzec wielkiego koniuszego czyli Louis de Lorraine hrabiego d’Armagnac, a także markiza François de Neufville de Villeroy (przyszłego marszałka Francji), markiza de Rassent oraz panów Beauchamps, Favier, La Pierre.²² Cała ta scena służy apoteozie Ludwika XIV. Zgromadzone postaci nie mogą się

²¹ Ibidem, s. 947: „Le Théâtre s’ouvre à l’agréable bruit de quantité d’Instruments, et d’abord il offre aux yeux une vaste Mer, bordée de chaque côté de quatre grands Rochers, dont le sommet porte chacun un Fleuve, accoudé sur les marques de ces sortes de Déités. Au pied de ces Rochers sont douze Tritons de chaque côté, et dans le milieu de la Mer quatre Amours montés sur des Dauphins, et derrière eux le Dieu Éole élève au-dessus des Ondes sur un petit nuage. Éole commande aux Vents de se retirer, et tandis que quatre Amours, douze Tritons, et huit Fleuves lui répondent, la Mer se calme, et du milieu des Ondes on voit s’élever une Île. Huit Pêcheurs sortent du fond de la Mer avec des naces de Perles, et des branches de Corail, et après une Danse agréable vont se placer chacun sur un Rocher au-dessous d’un Fleuve. Le Chœur de la Musique annonce la venue de Neptune, et tandis que ce Dieu danse avec sa suite, les Pêcheurs, les Tritons, et les Fleuves accompagnent ses pas de gestes differents, et de bruit de conques de Perles. Tout ce Spectacle est une Magnifique Galanterie, dont l’un des Princes regale sur la Mer la promenade des Princesses”.

²² Molière, *Œuvres de Molière avec de notes de divers comentateurs*, à Paris 1833, s. 518.

nadziwić wspaniałości morskiego boga, francuski władca kończy swą kwestię zapewnieniem: „A u mnie cnota nigdy nie zatonie”²³, zaś bóstwa morskie wychwalają jego (Neptuna, więc pośrednio Ludwika) łaskę i stałość. Scenę zamyka dwuwiersz wygłoszony przez markiza de Rassent:

Płyńcie po morzu z gorliwością stałą,
Aby Neptuna łaskę zyskać całą.²⁴

Po tych rozrywkach urządzonych przez księcia Ifikratesa, w kolejnym intermedium Kleonice,

powiernica młodej księżniczki przedstawia jej trzech tancerzy, zwanych mimami; oznacza to tych, którzy wyrażają przez swe gesty wszelkiego rodzaju rzeczy. Księżniczka ogląda ich taniec i przyjmuje ich do swej służby.²⁵

Międzyakt trzeci to dzieło księcia Tymoklesa. Kiedy księżniczka Eryfila wraz ze swą matką udadzą się do lasku Diany, będą miały okazję obejrzeć sielanekę.

Scena jest lasem, do którego zaproszono Księżniczkę. Nimfa, śpiewając, czyni jej honory, a dla rozrywki odgrywa się dla niej komedyjkę muzyczną, której przedmiot jest następujący: pewien pasterz skarży się dwóm pasterzom, swoim przyjaciółom na oziębłość tej, którą kocha. Dwaj przyjaciele pocieszają go, a gdy przybywa ukochana pasterka, wszyscy trzej się usuwają, aby móc ją obserwować. Po kilku miłosnych westchnieniach kładzie się ona na trawniku i oddaje słodyczom spania. Zakochany zbiera swych przyjaciół, aby podziwiali wdzięk jego pasterki i nawołuje wszystkie rzeczy, by przyczyniły się do jej spokoju. Pasterka, gdy się budzi, widzi swojego pasterza u swych stóp i narzeka, że ją prześladuje, ale przekonawszy się o jego stałości, w obecności obydwu pasterzy-przyjaciół przystaje na jego prośbę, by mógł ją kochać. Dwaj satyrowie, przybywszy, narzekają na tę odmianę i dotknięci tą niełaską, szukają pocieszenia w winie.²⁶

Intermedium jest zatem rozbudowane. Obok Nimfy z doliny Tempe występują w nim czworo pasterzy (Tyrsis i Kaliste oraz Lykast z Menandrem, a także dwaj

²³ Idem, *Les Amants magnifiques*, op. cit., s. 949.

²⁴ Ibidem, s. 950: „Voguez sur cette Mer d’un zèle inébranlable, / C’est le moyen d’avoir Neptune favorable”.

²⁵ Ibidem, s. 962: „La Confidente de la jeune Princesse lui produit trois danseurs, sous le nom de Pantomimes; c’est-à-dire wui experiment par leurs gestes toutes sortes de choses. La Princesse les voit danser, et les reçoit à son service”.

²⁶ Ibidem, s. 968: „Le Théâtre est une Forêt, où la Princesse est invitée d’aller, une Nymphe lui en fait les honneurs en chantant, et pour la divertir on lui joue une petite Comédie en Musique, dont voici le sujet; un Berger se plaint à deux Bergers ses amis, des froideurs de celle qu’il aime, les deux amis le consolent; et comme la Bergère aimée arrive, tous trois se retirent pour l’observer: après quelque plainte amoureuse elle se repose sur un gazon, et s’abandonne aux douceurs du sommeil; l’Amant fait approcher ses amis pour contempler les graces de sa Bergère, et invite toutes choses à contribuer à son repos. La Bergère en s’éveillant, voit son Berger à ses pieds, se plaint de sa poursuite: Mais considérant sa constance elle lui accorde sa demande, et consent d’en être aimée en présence des deux Bergers amis: Deux Satyres arrivant se plaignent de son chargement, et étant touchés de cette disgrâce, cherchent leur consolation dans le vin”.

satyrowie, których Molière nie obdarzył imionami. Kiedy się zakończy przytoczona powyżej historia,

w tym samym czasie sześć driad i sześciu faunów wychodzi ze swoich schronień i wspólnie wykonują taniec przyjemny, który nagle się przerywając, pozwala zobaczyć pasterza i pasterkę wykonujących muzyczną scenę miłosnej zwady.²⁷

Kochankowie w tej grupie baletowej noszą imiona Klimena i Filint. Pomimo zaznaczonego w tytule (*Dépit amoureux*²⁸) konfliktu, ostatecznie dochodzą do pojednania, aby wszyscy aktorzy komedii mogli zaśpiewać:

Kochankowie, wasze spory
Są miłosne i przepiękne.²⁹

Drugie wejście baletu ukazuje, jak

faunowie i driady na nowo zaczynają swój taniec, który pasterze i muzycy przeplatają swymi pieśniami, podczas gdy w zagłębieniu sceny trzy małe driady i trzech mali faunowie naśladują wszystko, co się dzieje z przodu.³⁰

Pod koniec trzeciego aktu Księżna wraz z Księżniczką wchodzi do pieczary, w której rozegra się kolejne intermedium:

Scena przedstawia grotę, do której spacerem dotarły księżniczki, a w czasie, gdy tam wchodzi, osiem posągów, z których każdy trzyma w rękach po dwie pochodnie, występuje ze swoich nisz i czyni taniec urozmaicony poprzez liczne figury i liczne piękne pozycje, w których pozostają przez chwilę.³¹

Piąte intermedium ukazuje sprowadzonych dla Eryfili przez Kleonice utalentowanych tancerzy, którzy mają poprawić nastrój smutnej księżniczki.

Czterej mimowie, dla ukazania swej zręczności, dopasowują swe gesty i swe kroki do trosk młodej księżniczki Eryfili.³²

Bardzo rozbudowany ostatni międzyakt „jest uroczystością igrzysk pytyjskich”:

²⁷ Ibidem, s. 974–975: „En même temps six Dryades et six Faunes sortent de leurs demeures, et font ensemble une danse agréable, qui s’ouvrant tout d’un coup, laisse voir un Berger et une Bergère, qui font en Musique une petite Scène d’un dépit amoureux”.

²⁸ Miłosna zwada.

²⁹ Ibidem, s. 976: „Amants, que vos querelles / Sont aimable et belles”.

³⁰ Ibidem: „Les Faunes et les Dryades recommencent leur danse, que les Bergères et Bergers Musicien entremêlent de leurs Chansons, tandis que trios petites Dryades, et trois petits Faunes, font paraître dans l’enfoncement du Théâtre tous ce qui se passé sur le devant”.

³¹ Ibidem, s. 982–983: „Le Théâtre représente une grotte, où les Princesses vont se promener, et dans le temps qu’elles y entrent, huit Statues portant chacune deux flambeaux à leurs mains, sortent de leurs Niches, et font une danse variée de plusieurs Figures, et de plusieurs belles attitudes, où elles demeurent par intervalles”.

³² Ibidem, s. 988: „Quatre Pantomimes, pour épreuve de leur adresse, ajustent leurs gestes et leurs pas aux inquiétudes de la jeune Princesse Ériphile”.

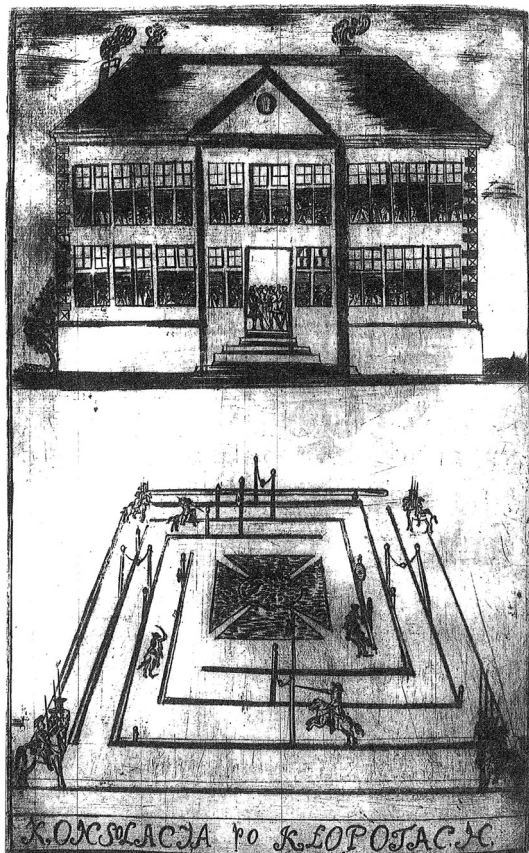
Scena stanowi wielką salę na kształt amfiteatru, otwierającego się w głębi wielkim łukiem, nad którym jest trybuna zasłonięta kotarą, w oddali zaś ukazuje się ołtarz ofiarny. Sześciu ludzi przyodzianych tak, jakby nieomal byli nadzy, niosąc każdy po jednym toporze na ramieniu jak pomocnicy ofiarników, wchodzi przez portyk przy dźwięku skrzypiec. Następnie zaś postępują dwaj śpiewacy jako ofiarnicy i jedna śpiewaczka jako kapłanka oraz ich orszak.³³

Widzimy zatem, że rozliczne dodatki umieszczone w *Les Amants magnifiques* ukazują różne formy widowisk, znanych w ówczesnej Francji. Jako że sceny te są oglądane przez postaci komedii, Molière osiąga efekt metateatralnej głębi. Stając się widzami tych wewnętrznych spektakli wraz z fikcyjnymi postaciami, wchodzimy głębiej w świat przedstawienia. W jednym przypadku dostrzec możemy nawet głębsze wyseparowanie widowisk. Drugie wejście baletu w trzecim intermedium ukazuje przecież nie tylko taniec faunów i driad, ale również naśladowanie tego tańca przez fauników i driadki. Metateatralny układ stworzony przez Molière’a wygląda zatem następująco: widz ogląda wystawienie *Les Amants magnifiques*, a wraz z jego personami intradramatyczną sielankę, której częścią jest taniec w wykonaniu mitologicznych postaci i dziecięcych postaci mitologicznych, które powtarzają działania tych pierwszych. Skomplikowany układ, który wskazuje, że metateatralne pogłębianie opiera się nie tylko na separacji kolejnych intrapoziomów, ale również na ich powielaniu – taniec dorosłych i taniec dzieci występują obok siebie, przy czym ten drugi zależny jest od pierwszego. Obserwacja ta pozwala nam uświadomić sobie, jak „mise en abyme” może rozrastać się zarówno w głąb, jak i wszere.

Budowaniu głębi towarzyszyć muszą – i to z natury rzeczy – gry związane z granicami. Oto kiedy wraz z księżniczką Arystioną i Eryfilą zaczynamy oglądać wewnętrzne spektakle, spektakl zewnętrzny niejako wciąga nas w głąb siebie. Granica pomiędzy widownią *Les Amants magnifiques* a widownią zawartych w niej intermediów zaciera się. Stajemy się przecież widzami widowisk organizowanych przez postaci sceniczne.

We francuskiej prapremierze bez trudu możemy dostrzec interesujące gry tożsamościowe. Wcielenie się w mitologiczne postaci prologu przez arystokratów i samego króla zadziałać musiało w kilku kierunkach. Obecność monarchy na przedstawieniu dodaje spektaklowi dodatkowych walorów. O ileż bardziej wzrastają one w przypadku, gdy władca obecny jest nie tylko na, ale i w samym przedstawieniu. Jak już wcześniej zaznaczono, trudno nie zwrócić uwagi, że możliwość ukazania się Ludwika XIV w boskiej postaci działa także na jego korzyść. To jednak nie koniec. Pojawienie się na scenie wielkich panów to także splendor, przydający blasku

³³ Ibidem, s. 992–993: „Le Théâtre est une Grande Salle en manière d’Amphithéâtre, ouvert d’une grande arcade, dans le fond, au-dessus de laquelle est une Tribune fermée d’un rideau: et dans l’éloignement paraît un Autel pour le Sacrifice. Six hommes habillés comme s’ils étaient presque nus, portant chacun une hache sur l’épaule, comme Ministres du Sacrifice, entrent par le portique, au son des Violons, et sont suivis de deux Sacrificateurs Musiciens, d’une Prêtresse Musicienne, et leur suite”.



samemu przedstawieniu, ale i im samym. Tym razem nawet w dwójnasób, z jednej bowiem strony uroku przydały im zaprojektowane przez Molière'a role, z drugiej powodem do chwały musiało być występowanie u boku monarchy.

Jak z kolei intermedia wyglądają w adaptacji dokonanej przez Radziwiłłową? W *Miłości wspaniałej* tylko część Molierowskich intermedii ma swoje odpowiedniki. Nie znajdziemy otwierającego sztukę widowiska morskiego. Dość lakonicznie autorka zaznaczyła międzyakt drugi. Eryfila woła: „Dość tych wykrętów, niech tańczą”³⁴ i tu pojawia się prosty didaskalion: „(Taniec)”.³⁵ Tym samym jednym słowem opisane zostały intermedia czwarte, piąte i szóste. W przypadku ostatniego dodano wszakże zgodną z oryginałem informację: „Igrzyska”.

Trudno w tym miejscu orzec, czy księżnej nie były znane formy widowiskowe ukazane przez Molière'a, ale można zakładać, że tak właśnie było. Najwyraźniej

³⁴ Edycja *Miłości wspaniałej* w niniejszym zeszycie. Por. Molière, op. cit., s. 961: „ÉRIPHILE: Point de préambule, Cléonice, qu'ils dansent” – Bez wstępów, Kleonice, niech tańczą!.

³⁵ Tak samo opisane jest wejście baletowe w międzyakcie trzecim. Radziwiłłowa zresztą wprowadza tam tylko jedno entrée w miejsce dwóch, które są zaznaczone w oryginale.

nie poruszyły jej wyobraźni wyszukane obrazy teatralne, alegoryczne motywy i zawarty w międzyaktach metateatralny potencjał. W miejsce Molierowskich konceptów wolała wprowadzić konwencjonalne przerywniki taneczne. Nie bez znaczenia musiał być i fakt, że sceny taneczne w radziwiłowskim teatrze wykonywali amatorzy.

Mimo takich redukcji Radziwiłowa pozostawiła na początku aktów komentarze, odnoszące się do poprzedzających je intermediiów. Na początku aktu drugiego Eryfila chwali to, co zobaczyła: „Bardzo pięknie, nie rozumiem, żeby gdzie mógł być lepszy taniec. Przyjmuję ich chętnie do siebie”.³⁶ Podobne komentarze dostrzeżemy i w innych odpowiednich miejscach.

Jedynie trzecie intermedium jest tak rozbudowane jak w oryginale. W wersji rękopiśmiennej jego tytuł stanowi kalkę przejętą z Molière’a („la Pastorale” – Pastorella).³⁷ W druku, zapewne z powodu śpiewanej formy użyto sformułowania „opera”. Z kolei tytuł ostatniej sceny tego interludium (*Dépit amoureux*) adaptatorka opuściła. Taki sam jest jednak jego podział, a Radziwiłowa starała się zachować nawet układ poszczególnych kwestii. Teksty francuski i polski różni wszakże szata językowa. Bez wątpienia całą *Miłość wspaniała* możemy uznać za parafrazę. Język polskiej poetki jest zresztą dość specyficzny. Oto w refrenie czwartej sceny oryginału zachęca się do snu piękne oczy Kalisty, nazwane też godnymi uwielbienia zwycięzcami, życzy się im odpoczynku oczyszczającego serce i powtarza początkową frazę „Śpijcie, śpijcie, piękne oczy”.³⁸ Polska poetka oddaje całą strofę w następujący sposób:

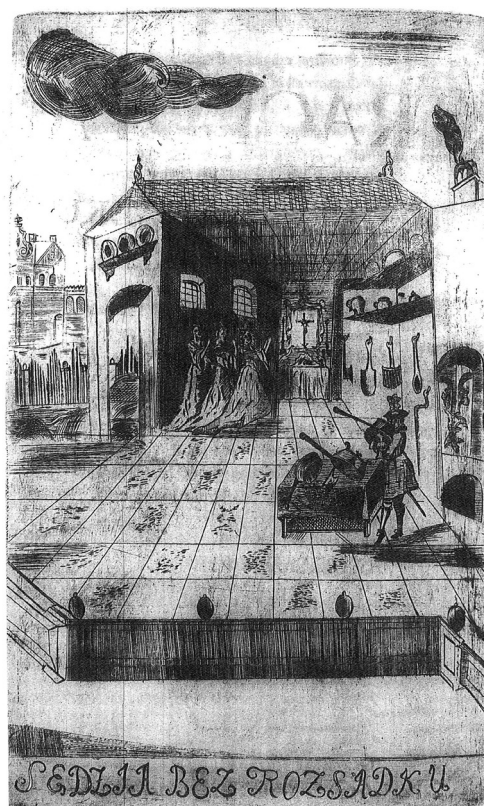
Śpijcie, śpijcie, pożerce, piękne oczy, cicho,
Spokojności użyjcie, inszym robiąc licho!
Śpijcie, o piękne oczy, w których to srogość broczy.

Zwróćmy uwagę, że jakkolwiek *Miłość wspaniała* napisana została w przeciwieństwie do swego pierwowzoru prozą, to jednak samą sielankę autorka oddała w formie wierszowanej. Być może estetyka tego międzyaktu była jej bliska. Z pewnością uznała też to intermedium za ważne z tego względu, że opiera się ono na tekście (w przeciwieństwie do innych, które skonstruowane zostały z pozawerbalnych środków wyrazu). Biorąc to pod uwagę, musimy zatem przyjąć, że dla Radziwiłowej jako dramatopisarki najistotniejszy był przede wszystkim tekst główny (czyli wypowiedzi). Tekst poboczny (didaskalia), chociażby u Molière’a stanowił narzędzie równorzędne, miał niewielkie znaczenie dla polskiej adaptatorki. Najwyraźniej nie towarzyszyła jej silna metateatralna świadomość.

³⁶ Por. Molière, op. cit., s. 962: „Voilà qui est admirable! Je ne crois pas qu’ on puisse mieux danser qu’ ils dansent, et je suis bien aise de les avoir à moi” – Jakże to zachwycające! Nie sądzę, by dało się tańczyć lepiej niż oni i bardzo byłabym rada mieć ich dla siebie.

³⁷ Ibidem, s. 968.

³⁸ Por. Molière, op. cit., s. 972: „Dormez, dormez beaux yeux, adorable vainqueurs, / Et goûtez le repos que vous ôtez aux coeurs, / Dormez, dormez beaux yeux”.



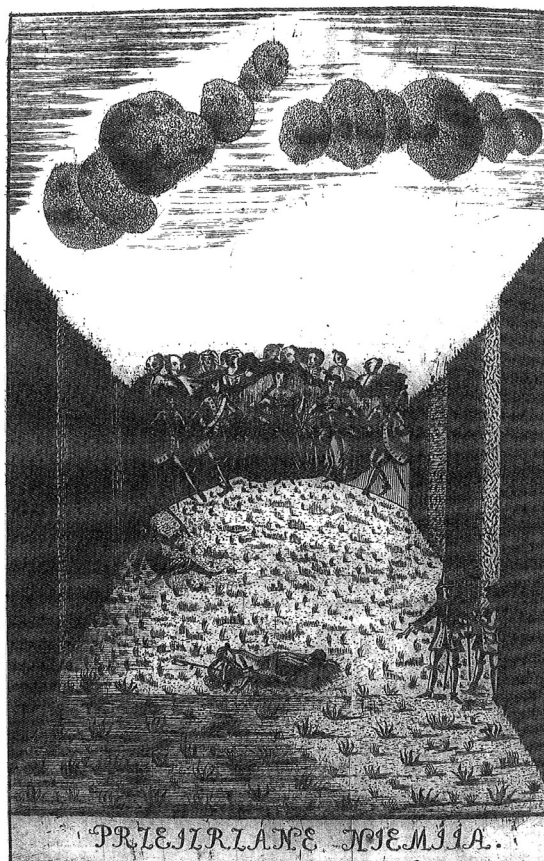
mość. Nie potraktowała bowiem intermediów jako istotnych elementów wprowadzających efekt głębi w spektaklu. Traktowała je raczej jako przerywniki między aktami. Na taką postawę zapewne wpłynęły jej doświadczenia teatralne. Tradycja wystawiania międzyaktów była w ówczesnej Rzeczypospolitej już długa. Istotną rolę odgrywała w niej praktyka scen jezuickich. W utworach granych w języku łacińskim, intermedia w językach narodowych miały być rozrywką dla osób łaciną niewładających. Akty i międzyakty stanowiły więc jak gdyby splot dwóch różnych widowisk. Z jednej strony pokazywano poważną formę dramatyczną, z drugiej w przerwach urozmaicano czas komicznymi wstawkami. To technika, która kojarzy się z płaskim obrazem. Wszystko znajduje się jak gdyby na jednej powierzchni. Tymczasem w Molierowskich *Les Amants magnifiques* znajdujemy technikę, dającą iluzję dodatkowego wymiaru, głębi. Porównanie francuskiej komedii ze spolszczeniem stanowi dla nas istotny trop związany ze specyfiką francuskiej i polskiej sfery widowiskowej w epoce baroku.

Powyższe obserwacje nie powinny jednak skłaniać do podejrzeń, że Radziwiłłowej obce były gry z rzeczywistością. Wszelkiego rodzaju iluzje, falsyfikacje czy *déguisements* stanowią przecież naturalną materię teatru. Wyczulenie na nie

– i inne zjawiska metateatralne – jeszcze silniejsze musiało być w epoce baroku, wśród powszechnej teatralizacji codzienności. Pora spojrzeć na *Miłość wspaniałą* pod innym kątem. Postawmy teraz pytanie: czy coś szczególnego wynikało z tego, jak obsadzono nieświeskich wykonawców? Otóż wynika. W rolach Ifikratesa i Tymoklesa wystąpili dwaj synowie Radziwiłłowej, Janusz i Karol (w przyszłości zwany „Panie Kochanku”). Książąt zagrali więc książęta (specyficzna to identyfikacja). Co interesujące, starszy z nich, Janusz, w którym upatrywano przyszłego patriarchy rodu, wcielił się w rolę Ifikratesa, a więc w tego arystokratę, który w utworze zdaje się mieć pewną przewagę nad rywalem.³⁹ Obok tego utożsamienia dostrzeżemy w obsadzie również pewnego rodzaju skonstrastowanie. Wiąże się ono z rolami powierzonymi córkom Radziwiłłowej. Karolina zagrała bowiem Kleonisę, powierniczkę scenicznej księżniczki. Teofila z kolei wcieliła się w rolę Fałszywej Wenery. O ile w przypadku Karoliny możemy mówić o pewnym odwróceniu ról społecznych (jako księżniczki wystąpiły radziwiłłowskie dwórki, Eryfilę grała Różewska, Arystionę – Świętochowska), o tyle w przypadku Teofili mamy do czynienia z dwuznacznością. Z jednej strony ma ona przybrać postać bogini, z drugiej jednak bogini fałszywej. Albo odwracając ten porządek: z jednej strony ma się wcielić w simulacrum, ale z drugiej jest to simulacrum bóstwa. Wreszcie spójrzmy, komu powierzono rolę Sostratesa, który mimo niższego od książąt pochodzenia uzyska rękę księżniczki Eryfilii. W postać tę wcielił się Jakub Fryczyński. Pasowała do niego ze względu na fakt, że był on głównym organizatorem spektakli na radziwiłłowskim dworze. Księżna-autorka miała zatem zaufanie do swego inscenizatora i nie obawiała się powierzyć mu główną rolę. Nie bez znaczenia wydaje się jednak i to, że rola hetmana przypadła w udziale zawodowemu oficerowi. W 1749 Fryczyński miał stopień porucznika, z czasem uzyskał wyższe rangi. Ewentualnym kłopotem mogło być to, że grana przez niego postać miała zdobyć serce księżniczki. Być może w rolę Arystiony i Eryfilii nie mogły wcielić się Radziwiłłówny z powodu ich dziecięcego wieku (Teofila miała lat jedenaście, a Karolina dziewięć). Niestosowny zapewne wydawał się też pomysł, aby młodzi Radziwiłłowie odgrywali zaloty do postaci granej przez jedną z ich siostr. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że Eryfilii nie mogła zagrać żadna z księżniczek z jeszcze jednego powodu. W obsadzie⁴⁰ dostrzegamy wyraźny dydaktyzm. Fryczyński może wcielić się w tego, który pokonuje książąt (lekcja dla młodych Radziwiłłów), ale jego księżniczkę winna zagrać zwykła szlachcianka (lekcja dla Fryczyńskiego). Tożsamościowe zabawy na nieświeskim dworze miały najwyraźniej charakter skomplikowany i wyrafinowany, łączący

³⁹ Na fakt ten zwróciła uwagę Marta Zembrzuska: eadem, *Ludzie z kręgu teatralnego Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*, praca magisterska napisana pod opieką dr. Patryka Kenckiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Wiedzy o Teatrze, Warszawa 2011.

⁴⁰ W spektaklu wystąpili również: Łojko jako trefniś Klitydas, Białożor jako sługa Choreb, Wiszczyński jako astrolog Anaksarg i Pogonowski jako jego syn Kleon. W rękopisie nie zanotowano informacji o wykonawcach pastorelli.



teatr dworskiego życia z życiem dworskiego teatru. Notabene po latach księżniczka Teofila wyszła ku zgorszeniu rodziny za Ignacego Morawskiego, oficera wojsk radziwiłłowskich...

Warto jeszcze zatrzymać się przy ilustracjach zamieszczonych w obydwu wydaniach utworów dramatycznych Radziwiłłowej. Przy części sztuk znajdziemy staloryty Michała Żukowskiego, nawiązujące zarówno do treści utworów, jak i do formy ich wystawienia. Także *Przejrzane nie mija* zostało ozdobione ryciną. Widzimy na niej ogrodową scenę teatralną, której kulisy zostały uformowane z przyszyżonego żywopłotu. To ciekawe nawiązanie do modnych w XVIII wieku teatrów plenerowych (Radziwiłłowie mieli takie w Albie i w Konsolacji). Analizowana tu grafika nie powinna nam jednak sugerować, że sztuka została pokazana w teatrze ogrodowym. Ilustracja bowiem przedstawia – i pod tym względem jest niezwykle cennym dokumentem dla historii staropolskiej sceny – teatr w teatrze. Zgromadzeni w głębi widzowie to nie księżstwo Radziwiłłowie z gośćmi oglądający spolszczenie *Les Amants magnifiques*, ale wykonawcy tegoż

spektaklu oglądający (jako sceniczne postaci) opisywaną wyżej sielankę. Na scenie widzimy śpiącą pasterkę Kalistę. Z prawej strony wchodzi dwóch pasterzy. Jakkolwiek mają na sobie stroje francuskie, to jednak uzupełnione sielankowymi elementami (pasterskie laski i fantazyjne kapelusze). Laskę, kapelusz oraz kaftan nałożony na suknię ma także Kalista. W głębi z lewej strony na scenie siedzi postać w stroju Arlekina. Jest to prawdopodobnie satyr. Jego kostium może wskazywać na interesującą konwencję używaną u Radziwiłłów. Posadzeni w głębi aktorzy (a jednocześnie widzowie intraspektaklu) to, patrząc od lewej, Karol i Janusz Radziwiłłowie, Świętochowska i Różewska oraz Fryczyński. Mężczyźni ubrani są w mundury (złożone z justaucorpów z szarfami, tricornów, culotów, pończoch i trzewików). Są także przy szpadach. Za siedzącymi widać jeszcze grupę aktorów-widzów stojących, przedstawionych wszakże w sposób konwencjonalny (mężczyźni o sarmackiej aparycji i niewiasty w czepcach).

Uwagę zwraca usadowienie scenicznej widowni naprzeciwko widowni prawdziwej. Ustawienie to da się oczywiście wytłumaczyć klasycystyczną zasadą grania frontem do widza (aktorzy intraspektaklu także zdają się być zwróceni do widowni zewnętrznej). Taka sytuacja sceniczna dodaje jednak metateatralności dodatkowego wymiaru. Nie tylko widzowie patrzą na aktorów, ale również aktorzy patrzą na widzów. Wokół intraspektaklu następuje zjednoczenie dwóch widowni. Jednocześnie wzmaga się metateatralne napięcie. Która z widowni jest bowiem rzeczywista, a która funkcjonuje jako odbicie?

Analizując ryciny Żukowskiego, trzeba brać pod uwagę właśnie ich wymiar konwencjonalny. Ilustracje do sztuk *Opatrzności Boskiej dzieło*, *Miłość mistrzyni doskonała* czy *Złoto w ogniu* ukazują sceniczne zdarzenia w sposób symultaniczny i lokują je w otwartej przestrzeni. Plenerowe sceny ukazują też grafiki towarzyszące sztukom *Igrzysko fortuny*, *Szczęśliwe nieszczęście*, *Interesowany sędzia miłość* czy *Konsolacja po kłopotach* (tu widzimy gonitwę do pierścienia). Staloryty odnoszące się do *Sędziego bez rozsądku*, *Sędziego od rozumu odsądzonego*, *Niecnoty w sidłach* i do sztuk *Ślepa miłość nie patrzy na koniec* oraz *Z oczu się miłość rodzi* zdają się ukazywać pałacową salę przystosowaną do spektaklu. W części z tych rycin dostrzec można wizualizacje scen plenerowych. W przypadku *Z oczu się miłość rodzi* na ścianie dostrzeżemy portret autorki (to też metateatralny akcent). Wreszcie ilustracja do *Miłości dowcipnej* ukazuje zdobną w arkady scenę i widownię. Jako że ta ostatnia jest prawdziwa, to ukazano ją od tyłu. Tym, co łączy wszystkie staloryty, ilustrujące sztuki Radziwiłłowej, są sugestywnie przedstawione chmury, mające wszakże charakter konwencjonalnych ozdobników. Jak widać grafiki nie tylko dokumentują spektakle, ale jednocześnie opowiadają o sztukach i przenoszą świat przedstawień w otwartą przestrzeń. Omawiane staloryty zatem zdają się ukazywać związek pomiędzy teatrem świata a światem teatru. To istotny trop w interpretacji twórczości Radziwiłłowej.

Wracając do tekstu *Miłości wspaniałej*, dostrzeżemy jeszcze jeden istotny wymiar metateatralności, umiejętnie wyprowadzony z *Les Amants magnifiques*.

Wiąże się on z motywem Fałszywej Wenery. Skoro ani Ifikrates, ani Tymokles nie potrafią zdobyć serca Eryfili, próbują się uciec do pomocy astrologa Anaksarga. Szarlatan ów konstruuje simulacrum przedstawiające boginię miłości, mające Eryfili zasugerować wybranka (Ifikratesa, którego dary bardziej spodobały się Anaksargowi). Scena wykazuje wierność wobec Molierowskiego oryginału. Na początku księżna dostrzega, że dzieje się coś niezwykłego. U Radziwiłłowej jej kwestia brzmi:

ARYSTIONA: [...] Lecz cóż za hałas? Ach, córko! Czy wierzyć oczom? Bogini jakaś chce do nas mówić.

W oryginale:

ARISTIONE: [...] Lecz cóż to za hałas, który słyszę? Ach, moja córko, jakież widowisko nadarza się naszym oczom! Jakieś bóstwo zstępuje tutaj i jest to bogini Wenus, która zdaje się, że chce nam coś powiedzieć.⁴¹

Różnice są drobne, ale jedna z nich daje do myślenia. W oryginale mowa o widowisku („spectacle”), tak jakby Molierowska postać podkreślała to ciągle poruszanie się w świecie na poły realnym, na poły uteatralizowanym, a zatem takim, w którym człowiek nieustannie skazany jest na zmaganie się z pozorami i iluzją. U Radziwiłłowej, choć nie używa się tego teatralnego terminu, to jednak pojawia się nie mniej wymowne pytanie: „Czy wierzyć oczom?”.

Kolejnym elementem jest kwestia mechanicznej Wenus, ukazującej się „w towarzystwie czterech amorków”.⁴² W polskiej wersji pominięto ów opis sugerujący bardzo teatralną genezę tego simulacrum (a co za tym idzie, jego metateatralny wymiar), zastępując go określeniem „Wenera fałszywa”.⁴³ W wypowiedzi bogini w obydwu wersjach pojawia się proroctwo, że Eryfili ma wyjść za mąż za tego, który ocali od śmierci jej matkę (tak u Molière’a) bądź ją samą (tak omyłkowo u Radziwiłłowej).⁴⁴

Mimo zainscenizowanych przez Ifikratesa okoliczności to Sostrates ocali księżną Arystionę. Jakkolwiek nie dorównuje jej urodzeniem, to jednak dzięki tej zasłudze uzyska rękę Eryfili. Trudno tu jednak mówić o jakimś przypadku. Właściwą interpretacją, podążającą za kluczem metateatralnym, byłoby dostrzeżenie w tym zakończeniu ręki niebios. Ifikrates z Anaksargiem tworzą nietransparentną sytuację widowiskową, której widzowie nie mają świadomości, że oglądają jedynie inscenizację, a nie prawdziwą rzeczywistość. Odpowiedzią niebios na to

⁴¹ Molière, op. cit., s. 984: „Mais quel bruit est-ce que j’entends? Ah! Ma Fille, quelle spectacle s’offre à nos yeux, quelque Divinité descend ici, et c’est la Déesse Vénus qui semble nous vouloir parler”.

⁴² Ibidem: „Vénus accompagnée de quatre petits Amours dans une machine”.

⁴³ Ryciny przedstawiające tę metateatralną scenę w osiemnastowiecznych wydaniach dzieł Molière’a wykorzystano jako ilustracje do ogłoszonej w tym zeszycie edycji.

⁴⁴ Omyłkowo, ponieważ z dalszego rozwoju akcji wynika, że Sostrates uratował właśnie Arystionę.

jest interwencja, dzięki której w sytuacji rzeczywistego zagrożenia szansę na zaprezentowanie swej cnoty uzyska Sostrates. Intryga nikczemników zostaje obrócona na nice. Zawierzenie fałszywemu prorocत्वu stanie się okazją do poznania prawdy. Działania przekupnego i fałszywego sędziego (Anaksarg) zostaną unicestwione w konfrontacji z wolą sędziego sprawiedliwego i prawdziwego (Bóg). Zaznaczmy tu, że nieprzypadkowo Anaksarg przedstawiony został jako astrolog. Czyż nie wzmacnia wrażenia czytelnika i widza przeciwstawienie tego, który błędnie mniema, iż posiadał tajemnice gwiazd, z tym, który nimi włada? Bez wątplenia cały ten ciąg zdarzeń wiąże się z chrześcijańskim toposem theatrum mundi, na którego scenie został postawiony człowiek. Ten wymiar metateatralności był nieobcy i Molière’owi, i Radziwiłłowej.

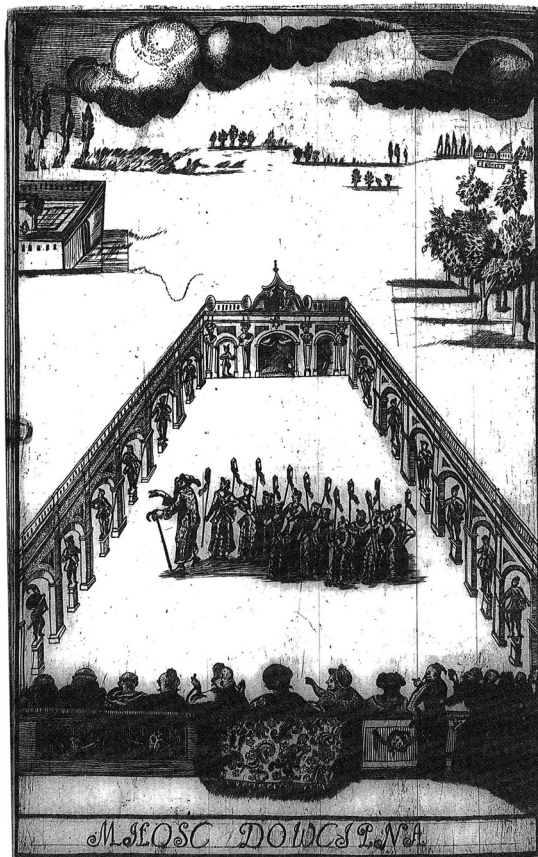
W dramatopisarskim dorobku księżnej z Nieświeża znajdziemy obok spolszczenia *Les Amants magnifiques* jeszcze dwie parafrazy Molierowskich utworów. *Les Précieuses ridicules* zostały przełożone jako *Komedia wytwornych i śmiesznych dziwaczek*⁴⁵ (tytuł w wersji rękopiśmiennej), tudzież jako *Tragedia z francuskiego języka na polski wytłumaczona* (w wersji drukowanej). *Le Médecin malgré lui* został przetłumaczony jako *Gwałtem medyk* (rękopis) oraz jako *Komedia z francuskiego języka na polski przetłumaczona* (druk). W obydwu tych komediach istotną rolę odgrywają gry z rzeczywistością. W *Le Médecin malgré lui* Sganarel zostaje zmuszony do udawania lekarza i w tej nowej roli o mało nie trafia na szubienicę.⁴⁶ W *Les Précieuses ridicules* spanoszeni lokaje zostają ośmieszeni wraz z naiwnymi panienkami, które zdołali nabrać i oczarować.⁴⁷ Wyjście poza przypisane społecznie role wiąże się z niebezpieczeństwem.

Przyjrząwszy się chociażby samym tytułom innych sztuk księżnej, dostrzeżemy, jak często pojawia się w nich motyw miłości (jako drogowskazu w moralnym postępowaniu oraz sądu (niedoskonałego w wydaniu ludzkim, ale nieomylnego w wydaniu Bożym). Czy nie prowadzą nas one ku tematyce moralitetowej? Dodajmy do tego jeszcze rolę próby, której poddawane są postaci, a z którą kojarzy się tytuł *Złoto w ogniu*, czy zasadzek czyhających na tego, kto zbłądzi (*Niecnota w sidłach*). Dodajmy i rolę czuwającej nad szlachetnymi personami opatrności (i to nie tylko w sztuce *Opatrzności Boskiej dzieło czy Przejrzane nie mija*). Wreszcie weźmy pod uwagę, że tragedia *Sędzia bez rozsądku* stanowi dramatyzację historii o świętych Agapie, Chionii i Irenie, męczennicach z czasów cesarza Dioklecjana. Chrześcijańska wizja świata to przecież podstawa dramatopisarskiej

⁴⁵ Edycja w: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, oprac. i posłowie K. Wierzbicka-Michalska, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1961.

⁴⁶ O staropolskiej recepcji tej komediofarsy: P. Kencki, *Le Médecin malgré lui w pijarskim Collegium Nobilium*, „Aspiracje” 2011 (jesień).

⁴⁷ O staropolskiej recepcji tej komedii: P. Kencki, *Komedyja Maskaryla. Staropolskie przekłady „Les Précieuses ridicules”*, „Pamiętnik Teatralny” 2011 z. 1–2. Zob. też: Molière – Jan Ludwik Plater, *Kosztowne duraczki, albo Dziwaczki wymyślne*, oprac. P. Kencki, „Pamiętnik Teatralny” 2014 z. 4.



twórczości Radziwiłłowej. Pisarstwa, w którym „się interes z cnotą ustawnie pasuje”.⁴⁸ Spektakle realizowane na nieświeckiej scenie ukazywały „theatrum vitae humanae”, którego postaci musiały zmagać się z czyhającymi na nie omylnościami, ale potrafiły również dzięki zachowaniu cnót otrzymać laur zwycięstwa godny chrześcijańskiego rycerza. *Miłość wspaniała*, jakkolwiek w warstwie językowej nie wydaje się porywającym tekstem, ujawnia swoje walory, gdy spojrzymy na nie pod kątem metateatru. Nie dość, że jest to rzadki w staropolskim dramacie przykład zastosowania dosłownej konstrukcji teatru w teatrze, to jednocześnie jest też utworem, w którym metateatralność zbudowano na wszelkich możliwych poziomach. Spośród nich najciekawsza wydaje się próba ukazania na nieświeckiej scenie „teatru świata”

⁴⁸ F. U. Radziwiłłowa, *Niecnota w sidlach*, [w:] *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*, op. cit., s. 120.

Molière – Franciszka Urszula Radziwiłłowa

MIŁOŚĆ WSPANIAŁA¹ *(Przejrzane nie mija)²*

AKTOROWIE:³

KSIEŻNA ARYSTIONA⁴

ERYFILA, córka Arystiony⁵

KLEONISA⁶, konfidentka Eryfilii⁷

CHOREB, sługa Księżniczki⁸

IFIKRATES⁹

TYMOKLES¹⁰ { wspaniali kawalerowie¹¹

SOSTRATES, hetman¹² oraz skryty kawaler Księżniczki¹³

¹ W autografie i odpisie tekst zatytułowano: „Komedia *Miłość wspaniała*”.

² W wydaniu żółkiewskim: „Komedyja pod tytułem / *Przejrzane nie mija* / z francuskiego języka na polski przetłumaczona, / w dzień uroczystości Jana Świętego, patrona wielkiego w Nieświrzu gościa, / Jaśnie Wielmożnego Jegomości Pana Jana Fryderyka Sapiehy, / kanclerza wielkiego W. X. Litt. reprezentowana, / roku 1749. miesiąca czerwca dwudziestego czwartego dnia”.

³ W odpisie obok imion postaci zapisano nazwiska wykonawców.

⁴ W autografie dopisek: „matka Eraphili”; w takiej formie imię zapisywane w autografie i w odpisie. W odpisie dopisek: „jejmość panna Świętochowska”.

⁵ W autografie i wydaniu nieświeskim: „córka Księżny”. W odpisie dopisek: „jejmość panna Różewska”. Imię księżniczki zapisywane jako Eraphila.

⁶ W odpisie oraz wydaniach imię zapisywane w formie: „Kleonissa”.

⁷ Za oryginałem: „confidente d’Ériphile” – zaufana Eryfilii. W odpisie dopisek: „jaśnie oświecona księżniczka jejmość Karolina”.

⁸ W odpisie imię zapisane w formie Chober; tam też dopisek: „jegomość pan Białożor”; w wydaniach postać wymieniona po Klitydasie.

⁹ W odpisie dopisek: „jaśnie oświecony książę jegomość Janusz”; tam też, jak i w wydaniach postać określona jako Książę Ifikrates.

¹⁰ W odpisie dopisek: „jaśnie oświecony książę jegomość Karol”; tam też, jak i w wydaniach postać określona jako Książę Tymokles.

¹¹ Za oryginałem: „amants magnifiques”, czyli w tym wypadku wspaniali konkurenci. W odpisie określenie to zapisano nad imionami książąt. W wydaniu nieświeskim brak tego określenia.

¹² U Molière’a: „Général d’Armée”, czyli główny dowódca wojska.

¹³ W odpisie dopisek: jegomość pan Fryczyński”.

KLITYDAS, trefniś dworki, sługa Księżniczki¹⁴
ANAKSARG¹⁵, astrolog¹⁶
KLEON, syn astrologa¹⁷
FAŁSZYWA WENERA przez Astrologa zrobiona¹⁸

AKT I

Scena I

Sostrates, Klitydas

KLITYDAS: Przywiązany mocno do myśli swoich.

SOSTRATES: Nie widzę, Sostracie, skąd mieć ulgę i pomoc możesz. Umarwienie twoje jest tej natury, że ci żadnej nadziei do wyjścia z nich nie zostawuje.

KLITYDAS: Sam z sobą rozmawia.

SOSTRATES: Ach!

KLITYDAS: A westchnienia co znaczą? I moje się domysły sprawdzają.

SOSTRATES: Na jakich chimerach¹⁹, powiedz mi serce, możesz najmniejszy mieć wzgląd nadziei i co sobie tuszysz nad przeciągły wiek nieszczęśliwego życia i nad tęsknotę, która się chyba wraz z śmiercią skończy?

KLITYDAS: Ta głowa bardziej zaprątniona jak moja.

SOSTRATES: Ach, serce! Ach, serce! W cóżęś mię wrzuciło?²⁰

KLITYDAS: Najniższy sługa, mości panie Sostrates.

SOSTRATES: Dokąd idziesz, Klitydas?

KLITYDAS: Lecz prędnij, co ty tu robisz? I co za skryte melancholie, za ponury humor trzyma cię w tym lesie? W ten czas, kiedy cały świat gromadą bieży na wspaniałe widowiska, któremi miłość księżęcia Ifikrata przejażdżką morską księżniczki Eryfilii ozdoba, w ten czas, kiedy tańce, muzyki, nawet same brzegi i skały okryły się boginiami, aby hołd jej piękności oddawały?

SOSTRATES: Wystawiam sobie nie widząc tak wielką wspaniałość²¹, a zbytni zaś nacisk zgiełku pospolitego ludu często w takich dniach pomięszanie sprawuje i nie chciałem przyczyniać liczby uprzykrzonych.

¹⁴ W odpisie dopisek: „jegomość pan Łojko”.

¹⁵ W autografie i w wydaniu nieświeskim: „Anaxarque”, czyli tak jak we francuskim oryginale.

¹⁶ W odpisie dopisek: „jegomość pan Wiszczyński”.

¹⁷ W odpisie dopisek: „jegomość pan Pogonowski”.

¹⁸ W odpisie dopisek: „jaśnie oświecona księżniczka jejmość Teofila”. Opuszczona informacja o miejscu akcji: Scena jest w Tesalii w rozkosznej dolinie Tempe („*La Scène est en Thessalie, dans la délicieuse Vallée de Tempé*”).

¹⁹ Za oryginałem: „sur quelles chimères”, czyli w tym wypadku: „na podstawie jakich urojeń”.

²⁰ W druku żółkiewskim: „wprawilo”.

²¹ W oryginale: „Je me figure assez sans la voir cette magnificence” – wyobrażam sobie dosyć bez widzenia tej wspaniałości.

KLITYDAS: Wiesz ty dobrze, że się twoja bytność nikomu nie przykrzy i że w żadnym miejscu nie jest zbytkiem. Twarz twoja mile przyjęta być nie może [wśród] tych odrzuconych twarzy, które nie mają łaskawego monarchów swoich wejrzenia.²² Równy masz wzgląd obydwóch pań swoich, matka i córka dość jawnie wyrażają estymę i oczywista prawda ze wzroku ich żadnego mieć nie może wstrętu, więc, wybac mi, ale cię tu miła²³ racyja w tym lesie trzyma.²⁴

SOSTRATES: Przyznaję, że naturalnie nie mam ciekawości do podobnych rzeczy.

KLITYDAS: Mój Boże! Gdybyś się też najmniejszą, jak mówisz, nie wzruszał ciekawością, każdy człowiek naturalnie tam rad być, gdzie są ludzie. Mów, co chcesz? Nie lawiruje nikt sam jeden podczas posiedzenia i wesołości zanurzony w myślach. W głębokich drzewa cieniach, tak jak ty, chyba że ma głowę bardzo czymści zaprzątinioną.

SOSTRATES: A cóż ja mam mieć w głowie?

KLITYDAS: Ach! Ja nie wiem, skąd to pochodzi? Lecz czuć coś miłością nie ode mnie, ale, szczerzej²⁵ mówię, od ciebie.

SOSTRATES: Ach, jakżeś szalony, Klitydas!

KLITYDAS: Jam nie szalony, ty się kochasz, nos mój czuły i delikatny zaraz to zwąchał.

SOSTRATES: Z czego to ty bierzesz to zdanie?

KLITYDAS: Ja z czego? Ty się bardziej zdziwisz, gdy ci wymówię, w kim się kochasz.

SOSTRATES: Ja?

KLITYDAS: Ty. Stawię zakład, że zgadnę w tym punkcie. Mam ja sekreta równe naszego astrologa, którymi sobie Arystiona głowę nabiła. On w planetach poznaje okoliczności fortuny ludzkiej, ja zaś w oczach czytam imię osoby kochanej. Stój prosto, otwórz oczy. E, dalej, E R I, E R I, P H I, E R I P H I, L E, L E, E R I P H I L E.²⁶ Ty się kochasz w księżniczce Eryfili.

SOSTRATES: Ach! Klitydas! Wyznaję, bo pomieszania swego ukryć nie mogę, i jakbyś mię piorunem przeraził.

KLITYDAS: To widzisz, jakim mądry.

²² W oryginale: „Votre visage est bien venu partout, et il n’a garde d’être de ces visages disgraciés, qui ne sont jamais bien reçus des regards Souverains” – pański widok jest wszędzie dobrze widziany i nie musi się obawiać, że jest wśród tych pozostających w niełasce, które nigdy nie są dobrze widziane przez władców.

²³ W druku żółkiewskim: „nijaka”.

²⁴ W oryginale: „et ce n’est pas cette crainte, enfin, qui sous a retenu” – nie jest to ta bojaźń w końcu, której byś uległ.

²⁵ Szczerzej. W odpisie: „sz[cz]yrze”.

²⁶ Mimo że Radziwiłłowa spolszczyła imię Księżniczki, to Klitydas literuje je w formie francuskiej.

SOSTRATES: Ach, przez jakęż przygodę odkryłeś sekret serca mego, zaklinam cię, nie wydawaj go nikomu, ale osobliwie ukrywaj w oczach księżniczki, któryś teraz mię wymienił.

KLITYDAS: Mówmy z sobą poufale, jeżeli w twoich akcjach od niemałego czasu mogłem poznać pasyje, któreś chciał ukryć w sekrecie, to ty rozumiesz, że księżniczka Eryfila tak ma zaćmione zmysły, żeby tego dojść nie miała. Piękne damy, wierzaj mi, są najprzezorniejsze, prędko poznają zapał swojej potęgi, ale nieme z oczu i wzdychania tłumacze lepiej od nich są wyrozumiane, niżeli od inszych, do których to mniej należy.

SOSTRATES: Daj pokój, Klitydas, niech czyta i poznaje tajne westchnienia mego zapału, niech dochodzi miłości, którą mię jej piękność pożera, lecz strzeżmy, aby żadnym inszym sposobem nic więcej o tym nie mówiła.

KLITYDAS: I za cóż tak sobą trwożysz, czy podobna, aby tenże sam Sostrates, który się nie lękał Brennusa²⁷ ni Gallów, którego waleczna ręka wypędziła powódź barbarów, krainę całej Grecyji pustosząc²⁸? Czy podobna mówić, żeby człowiek tak ubezpieczony, wojenny [w] walce, był takim tchórzem w miłości, drżąc z bojaźni na szczególny dźwięk, że kocha?

SOSTRATES: Ach, Klitydas! Słusznie się lękam i całego świata wojska nie są dla mnie tak straszne, jak przerażające wdziękami pięknego oka wejrzzenie.

KLITYDAS: Nie jestem całe²⁹ tego zdania, bo wiem dobrze o sobie, że jeden szczególnie z dobytą bronią nieprzyjaciel bardziej mię strwoży, aniżeli pięćdziesiąt tysięcy par pięknych oczu najwdzięczniejszego pozoru. Lecz powiedz mi proszę, czego się dalej spodziewasz?

SOSTRATES: Umrzeć, a milczeć o pasyjey mojej.

KLITYDAS: Piękna otucha! Ach! Idź, idź, żartujesz sobie. Śmiałość potrzebna w kochaniu, bojaźliwy najwięcej w miłości traci. Ja bym swoje pasyje bogini odkrył, gdybym się w niej prawdziwie kochał.

SOSTRATES: Siła przyczyn dekretuje ogień moje na wieczne milczenie.

KLITYDAS: A cóż takiego?

SOSTRATES: Nikczemność fortuny zbija ambycyję mojej miłości. Stan książy między nią³⁰ i pasyjami memi, różność i niepodobieństwo przynosi. Konkurencya dwóch książąt, wspartych wielmożnością tytułów, które ścielą im swobodną wolność do odkrycia zapałów, tych dla których wymożenia przez milionowe przesadzania się na różne igrzyska. Jeden z drugim walczą dla otrzymania nad jej sercem zwycięstwa, oczekując momentu, na którą stronę słowo jej odda jedne-

²⁷ Było dwóch wodzów celtyckich noszących to imię. W tym miejscu chodziło o Brennusa, który w III w. p. n. e. najechał Macedonię i Grecję oraz próbował zdobyć Delfy. Inny Brennus (z plemienia Senonów) najechał w IV w. p. n. e. Italię. Znamienne, że w odpisie i drukach imię Brennus przekreślono na Brutus.

²⁸ Raczej: pustoszących. Odnosi się to bowiem do barbarzyńców, a nie do Sostratesa.

²⁹ Wcale.

³⁰ W druku żółkiewskim: „mna”.

mu z nich serce w podziale. Lecz nad to wszystko niezgruntowany respekt dla jej pięknych oczu w poddanych zmysłach umarza impet wszelkiego bezpieczeństwa.

KLITYDAS: Częstokroć respekt nie może tak obliżować jak miłość. Jeżeli się nie myślę, to ta młoda księżniczka zna twoje płomienie i nie jest dla nich nieczuła.

SOSTRATES: Ach! Nie bierz przed siebie sposobów, abyś z litości miał cieszyć błędną nadzieją serce nieszczęśliwe.

KLITYDAS: Moja okoliczność na słusznym fundamencie. Widzę codziennie cofającą się wolę księżniczki do odkrycia zdania intencji³¹ swojej, stronę wyboru między książętami. Lecz chcę się objaśnić lepiej w tej tajemnicy. Wiesz, że jestem u niej w respekcie, mam wstęp otwarty, a wysilając się w ustawiczne żarty, doszedłem przywileju zupełnej wolności, źle i dobrze w słowa uwijając, czasem mi się to nie udaje, czasem mi się też całkiem uda. Daj mi pokój, pozwól robić, jestem twój przyjaciel, umiem czasu zażyć i mówić z księżniczką.

SOSTRATES: Ach, dla Boga, lubo cię litość do tego pobudza, nie odkrywaj jej, proszę, płomieni moich. Wolę umrzeć, niżli być obwiniony o najmniejszą uchwałę. A ten respekt, w który mię nieograniczona piękność...

KLITYDAS: Cicho, cicho! Ludzi siła nadchodzi.

Scena 2

Arystiona, Ifikrates, Tymokles, Sostrates, Anaksarg, Kleon, Klitydas

ARYSTIONA: Książę, nie mogę dość wypowiedzieć i nie masz też nic wspólniejszego, jak dzisiejsze dla nas z łaski twojej widowisko. Ten dzień miał ozdoby bez wątpienia, które trudno gdzie indziej widzieć, i tak czymś wielkim i wspaniałym oczy się nasze nasycaly, że chyba równe w niebie, ale nie na Ziemi. Podobnego być nie może.

TYMOKLES: Są to prawdziwie ozdoby, których rzadko drugi spodziewać się może. Lękam się, księżno, aby nikczemność ode mnie zgotowanego igrzyska w lesie Diany twojej nie podpadała naganie.

ARYSTIONA: Wiem, że tam wszystko oczom naszym będzie przyjemno. Co pewna, że te pola pięknym ozdobione widokiem miłe się nam wydawać muszą. Nie mamy czasu tęsknić w tej części roku, którą poetowie czcili pod imieniem Tempe albo i czasowym.³² Gdyż opuszczam uciechy codziennego polowania,

³¹ W odpisie: „odkrycia zdania intencji”.

³² Radziwiłłowa miała problem z przetłumaczeniem tego fragmentu. Frazę „dans cet agréable séjour qu’ont célébré tous les Poètes sous le nom de Tempé” należałoby przełożyć: w tej miłej okolicy, którą czczą wszyscy poeci pod imieniem Tempe. Chodzi tu o tesalski wąz położony nieopodal Olimpu. Radziwiłłowej ów toponim skojarzył się z francuskim określeniem czasu (temps).

mijam święta i gry Pithianów³³, które niedawno odchodziły.³⁴ Wy obydwaj takie łożycie staranie, że wasze ozdobne uciechy trwać muszą stroskane najdroższymi myślami melancholią.³⁵ Lecz, Sostrates, dlaczegośmy ciebie w przejazdce naszej nie widzieli?

SOSTRATES: Indyspozycja³⁶ zdrowia mego zatamowała mi ochotę tam ci służenia.

IFIKRATES: Sostrates jest [z] tych ludzi, księżno, którzy tak trzymają, że ciekawość rozum szpeci, nie chcąc się tam ubiegać, do czego świat cały bieży.

SOSTRATES: Nie mają tu miejsca żadne we mnie wymysły³⁷, ani się siłę na żadne pochwały twego igrzyska, bo tam były rzeczy godne widoku mego, lecz z różnych przyczyn bawić się tu musiałem.

ARYSTIONA: A Klitydas czy widział to?

KLITYDAS: Widziałem, lecz z brzegów.

ARYSTIONA: A za cóż to³⁸ z brzegów?

KLITYDAS: Prawdziwie obawiałem się jakiej przygody, gdyż mi się tej nocy zdechłe ryby i potłuczone jajca śniły, a jegomość pan astrolog źle takie sny tłumaczy.

ANAKSARG: Jedną rzecz zważam, że Klitydas nie miałby co mówić, gdyby o mnie nie gadał.

KLITYDAS: Bo tak siła jest okazji mówić o tobie, że nie może człowiek dosyć się nagadać.

ANAKSARG: Mógłbyś wziąć insze materie do gadania, ponieważ cię o to ustawicznie proszę.

KLITYDAS: Jakiż na to sposób, czy nie mówisz, że sameż przejrzenie³⁹ ma moc nad inszemi okolicznościami, iż w planetach okryślono⁴⁰, że to człek czyni, co musi? A jakże się ja mam oprzeć swemu wyrokowi, który mi każe ustawicznie mówić o tobie?

ANAKSARG: Ze wszelkim respektem, którym ci winien⁴¹, księżno, jedna ta rzecz bardzo w twoim dworze niepożyteczna, że wszyscy mają wolność gadać i że najpodściwszy człowiek podlegać musi żartom i krytyce najgorszej i podlejszych w świecie trefnisiów.

KLITYDAS: Dziękuję jak najuniżeniej za tę cześć i chwałę.

³³ W oryginale: „Pythiens” – Pytyjczycy.

³⁴ Odbywały się.

³⁵ Radziwiłłowa błędnie przełożyła tę frazę. W oryginale: „les divertissements qui peuvent charmer les chagrins des plus mélancoliques” – rozrywki, które mogą uprzejmić najbardziej melancholijne troski.

³⁶ Niedyspozycja. Za oryginałem: „indisposition”.

³⁷ W rękopisie: „Nie mają tu miejsca żadne we mnie wymysły”.

³⁸ Dlaczego.

³⁹ Przeznaczenie.

⁴⁰ Zapisano w planetach. W oryginale: „il est écrit dans les astres”.

⁴¹ W odpisie: „który ci winni”.



LES AMANS MAGNIQUES

Les Amants magnifiques, IV 2, ryt. Laurent Cars, Molière, *Œuvres*, Paris 1734, t. 5

ARYSTIONA: Jakżeś szalony, gniewać się o to, co on mówi.

KLITYDAS: Z pełnym respektem wyznać muszę, księżno, że mi jedna rzecz w astrologicznej nauce do podziwienia. Jak ci ludzie, którzy chcą sekreta boskie przenikać i którzy odziedziczają kunszt ten, mogąc nad ludzi coś więcej dochodzić, a unizając się do usług i podchlebnych dworu przychylności, prosząc o wszystko to, co dla każdego człeka potrzebno.

ANAKSARG: Mógłbyś ty za co lepszego brać pieniądze i starać się o ucieszenie dla pani rozrywki.

KLITYDAS: Ja, jakie umiem, takie jej daję, ty zaś gadasz, wiele chcesz. Cale to są różne kunszta.⁴² Co inszego być astrologiem, co inszego słowami kogo cie-

⁴² To są zaś odmienne sztuki.

szyć. Dobrze kłamać i dobrze żartować są to rzeczy do siebie cał niepodobne. Snadniej jest człowieka oszukać, niżeli go rozśmieszyć.

ARYSTIONA: Ach! Pókiż to tego będzie?

KLITYDAS (*sam do siebie*): Cicho, cicho! Jakżem ja zuchwały, albo ja to nie wiem, że astrologia jest to rzecz całej ojczyźnie pożyteczną, sprawą Rzeczypospolitej, że na tej stronie⁴³ brząkać nie trzeba? A mówiłem sam nieraz sobie: nie wrywaj się nazbyt, zabijasz czasem takie śmiałości, które ci kiedykolwiek śmiech w płacz obróca. Przestrzegam, że w lada dzień dadzą ci nogą w tył i wyprzedzą jak błazna. Cicho, cicho, daj pokój, milcz, a nie wrywaj się.

ARYSTIONA: Gdzie moja córka?

TYMOKLES: Widziałem ją na osobności, chciałem jej rękę podać, ale nią wzgardziła.

ARYSTIONA: Książęta, ponieważ miłość wasza przyjęła dobrowolnie prawa od Eryfili ustanowione, gdybym tyle od was otrzymała, żeście między sobą, rywalowie, gruntownę ubezpieczyli zgodę, ponieważście się zdali na sentymencie⁴⁴ córki mojej i przyrzekliście się jej własnym zdaniem i obraniem kontentować. Otwórzcież mi dziś serca wasze i wydajcie szczerze, coście za nadzieję od niej odebrali i jaki skutek w jej sercu dla siebie odkrywacie.

TYMOKLES: Księżno, nie mogę się chełpić żadną podchlebną nadzieją. Co mogę czynić, chcąc serce ująć Eryfili? Najserdeczniejszych używałem na to ekspresyjej. Oddawałem jej hołd upasyjonowanych zmysłów, pokazywałem pilność usług moich, całe dni na staraniu trawiłem, wynurzałem wierszem moc miłości mojej, jęczałem w ucisku ustawicznego wzdychania, wyrażałem wraz wzrokiem i słowem najsubtelniejszymi terminami żywość miłości mojej, wzdychałem, płakałem, mówiłem, lecz wszystko nadaremnie, ani-m widział żadnej najmniejszej makuły⁴⁵ przychylności.

ARYSTIONA: A ty, książę?

IFIKRATES: Co ja⁴⁶, powiem ci prawdę, księżno. Poznawszy jej nieczułość i wgardę, i mało względu na starania nasze, nie używałem ni słów, ni łez, ni lamentów. Wiem, że podlega woli twojej i że chyba szczególnie z twej ręki przyjąć muszę przyjaciela sobie, więc tobie jednej oddaję całe powodzenie starania mego. Ach! Jakbym był szczęśliwy, księżno, żebyś chciała założyć⁴⁷ jej miejsce i akceptować raczyła tę daninę, którą dla niej ustępuję, i te przyjąć wota, co je dobrowolnie córce swojej składasz.

⁴³ Strunie. W oryginale: „corde”.

⁴⁴ Za oryginałem: „aux sentiments”.

⁴⁵ W oryginale: „ressentiment”, które tu należałoby przełożyć : uczucia. „Makuła” to w dawnej polszczyźnie: skaza. Tu określenia tego użyto w znaczeniu: odrobina.

⁴⁶ Jeśli chodzi o mnie.

⁴⁷ Zając.

ARYSTIONA: Mój książe, są to komplementa⁴⁸ kawalerskich obrotów. Podobnoś to słyszał, że trzeba matkę obligować, chcąc córki dostać. Lecz to tu na nieszczęście całe ci się na nic nie przyda. Jużem słowa uwięziła zdać wolę moję na obranie i afekt mojej córki.

IFIKRATES: Nie przez żaden komplement to mówiłem. Takąś wolną wolę córce swojej przyrzekła, księżno. Nie z inszej przyczyny chcę Eryfili, tylko że się z krwi twojej rodzi. Szacuję jej wdzięki, że z twej płyną natury i właśnie w niej ciebie samę adoruję.

ARYSTIONA: Ale już to bardzo dobrze.

IFIKRATES: Tak, księżno, cały świat widzi w tobie wdzięki i powaby, którymi...

ARYSTIONA: Jakieś łaskaw, mój książe, przestań do mnie o tych wdziękach i powabach. Widzisz, że skracam te słowa, które mi się wcale nie podobają. Lubię, kiedy mię z szczerości mojej i cnoty chwala, gdy mówią, że mam łaskawa i dobra pani, że dla wszystkich skłonna i słowna, że mam wiernę i otwartą dla przyjaciół przychylną, że mam godną estymy z pojęcia i uwagi. Mogę te dla siebie z gustem odbierać pochwały, lecz co słodocze i uwinię⁴⁹ w podchlebstwo ekspresyjej całe do mnie nie służą. I choćby się w nich prawda jaka znajdować mogła, sam skrupułów bronni matce tego słuchać, co do córki takiej jak moja należy.

IFIKRATES: Ach, księżno, chcesz być gwałtem matką i opiérasz się zdania całego świata. Nie masz wzroku, który by się temu nie sprzeciwiał i gdybyś tylko zezwoliła, Eryfila za siostrę by twoję uchodziła.

ARYSTIONA: Ach! Mój Boże! Książe, nie mam ja podobnego inszym damom zdania. Chcę być matką, bom nią jest. Całe mnie ten tytuł nie wzrusza. Własne-m dała na to przyzwolenie. Nie karmię się wstydem często płci mojej przyzwoitym, całe się nie wzdrygam liczbę lat moich, tak jak niektóre szalone. Wróćmy się lepiej do pierwszego dyskursu. Czy podobna, żebyście nie mieli odkryć sentymentów córki mojej?

IFIKRATES: Zaćmione są przede mną.

TYMOKLES: Dla mnie to niewyrozumiana tajemnica.

ARYSTIONA: Może ją wstyd tamuje do wytłumaczenia tobie lub tobie przychylności swojej, lecz zażyjemy inszego sekretu na odkrycie tajnych serca jej sentymentów. Sostrates, weź tę na siebie uczynność, przysłuż się księżętom, wyrozumiej z córki mojej, do którego z nich większą mieć może skłonność.

SOSTRATES: Pani moja, masz tysiąc inszych osób na dworze swoim, sposobniejszych do tego. Sam się zaś całe zdać nie mogę, ani dobrze wytłumaczyć i wyrozumieć woli córki twojej.

ARYSTIONA: Twoja doskonałość, Sostracie, nie na samęj tylko wojennęj walce się opiéra. Masz rozum, masz przezorność, a moja córka wielce sobie ciebie poważa.

⁴⁸ W oryginale: „compliment” – uprzejmości.

⁴⁹ Zawinięte.

SOSTRATES: Niech lepiej kto inszy, pani moja.

ARYSTIONA: Nie, nie, Sostrates, nie opieraj się darmo woli mojej.

SOSTRATES: Ponieważ każesz, słuchać muszę. Lecz przysięgam, że w tych dziełach najmniejszy dworu twego⁵⁰ – sposobniejszy. Nie mogłaś gorszego do tego zażyć poselstwa.

ARYSTIONA: Zbyt wielka skromność twoja, wszystko doskonale wypełnić potrafisz. Wyrozumiej, proszę, sentyment Eryfili i przestrzeż ją, że czas następuje. Śpieszyć trzeba do lasu Diany.

Scena 3

Ifikrates, Tymokles, Sostrates, Klitydas

IFIKRATES: Możesz temu wierzyć, zem dziwnie kontent z księżnej dla ciebie dystynkcyjnej.⁵¹

TYMOKLES: I mnie, wierz, cieszy narażenie ciebie na tę funkcję.

IFIKRATES: Możesz teraz wiernie usłużyć przyjaciółom swoim.

TYMOKLES: Teraz czas do zupełnego oświadczenia afektu.

IFIKRATES: Polecam ci interesa moje.

TYMOKLES: Nie wątpię, że o mnie mówić potrafisz.

SOSTRATES: Książęta, niepotrzebnie się silicie. Uczynić muszę zadość poselstwu memu, lecz z pozwoleniem waszym ni o tym, ni o tym mówić ni źle, ni dobrze nie będę.

IFIKRATES: Czyń, co ci się podoba.

TYMOKLES: Jak chcesz, postępuj sobie.

Scena 4

Ifikrates, Tymokles, Klitydas

IFIKRATES: Czy pamięta Klitydas, że przyrzekł być moim przyjacielem i że ma ode mnie zlecony interes ustawicznie wspominać i ujmować się przed księżniczką przeciwko rywalowi memu?

KLITYDAS: Daj mi pokój! Jakie podobieństwo jego z tobą? Właśnie śliczna postać, aby ciebie mogła przesadzić.

IFIKRATES: Odsłużę ci tę łaskę.

TYMOKLES: Mój ci się kłania rywal, Klitydasie, lecz ty masz, rozumiem, na dobrej pamięci obietnicę swoją, że wspierać będziesz miłości mojej pretensyję przed swoją panią.

⁵⁰ Najmniej znaczący spośród twoich dworzan.

⁵¹ Wyróżnienia.

KLITYDAS: Zapewne on chyba żartuje, gdy sobie prym nad ciebie wróży. On przy tobie jak ułomek małego jakiego książątka.

TYMOKLES: Nie masz nic, czego bym dla ciebie nie uczynił.

KLITYDAS: Piękne zewsząd słowa, lecz księżniczka nadchodzi. Poszukam teraz czasu wolnego do niej przystąpić.

Scena 5

Eryfila, Kleonisa

KLEONISA: Dziwować się, pani moja, ludzie będą, że od nich⁵² w tę porę unikasz.

ERYFILA: Ach! Nie uwierzysz, jak nam, któreśmy zawsze otoczone mnóstwem ludzi, osobność choć na czas miła, gdy po różnych zuchwałych rozmowach może sobie myśl cokolwiek spokojnej pozwolić słodczy. Niechże mi choć trochę samotnej wolno użyć przechadzki.

KLEONISA: Nie chciałabyś, wasza książęca mość, widzieć próby różnych postaci, które wyrażają osoby, chcące całe być do jej dworu przyjęte? Są to tancerzycy, którzy w kadansie, krokach i minach wydają różnych pasyjej ekspresyje. Nazywają ich pantomimes.⁵³ Lękam się jednak wyroku twego, gdyż są u dworu naszego takie osoby, którym się i to nie podoba.

ERYFILA: Wszystko mi się zda, Kleoniso, że mi coś za niedorzeczną zabawę gotujesz, bo to pewna, że się łatwo oszukasz i radaś oczom moim byle co prezentować. Do ciebie się też wszystkie rzeczy garną. Właśnie-s jest protektorką tęskliwych uciech i to, cokolwiek się w świecie zamyka figlarnego, zaraz się do ciebie udaje.

KLEONISA: Jeżeli nie chcesz ich widzieć, niech sobie precz idą.

ERYFILA: Nie, nie, Kleonisa, niech tu przyjdą.

KLEONISA: Lecz mościa księżniczko, może ich taniec lada jaki.

ERYFILA: Czy zły, czy dobry, chcę widzieć! Już to nie w twojej mocy cofać się nazad. Prędkiej, niech przyjdą!

KLEONISA: Lecz to tylko zwyczajny dziś będzie taniec, a po tym...

ERYFILA: Dość tych wykrętów, niech tańczą!

(Taniec).

⁵² Ich.

⁵³ Za oryginałem: „pantomimes” – mimowie.

AKT II

Scena 1

Eryfila, Kleonisa, Klitydas

ERYFILA: Bardzo pięknie, nie rozumiem, żeby gdzie mógł być lepszy taniec. Przyjmuję ich chętnie do siebie.

KLEONISA: Bardziej się daleko z tego cieszę, że wasza księżęca mość sama przyznajesz, że mam gust lepszy, niżeli o nim rozumieją.

ERYFILA: Nie tryumfuj tak bardzo. Nic nie spóźnisz, spodziewam się, że wraz nadgrodzi tę dobrą czynić lada jaką.⁵⁴

KLEONISA: Przestrzegam cię, Klitydas, że księżniczka chce być sama.

KLITYDAS: Daj mi pokój! Jam jest człowiek, co umiem zażywać według czasu wszystkiego.

Scena 2

Eryfila, Klitydas

KLITYDAS (*niby śpiewając, idzie*): La, la, la, la, la.

ERYFILA: Klitydas?

KLITYDAS: Nie postrzegłem waszej księżęcej mości, przepraszam.

ERYFILA: Póđ sam!⁵⁵ Skąd idziesz?

KLITYDAS: Zostawiłem księżną matkę twoję w kościele Apo[l]lina z bardzo wielką zgrają ludzi.

ERYFILA: Jak ci się zda, czy może być miejsce nad te piękniejsze?

KLITYDAS: Tak, prawdziwie.⁵⁶ I księżęta-kawalerowie z nią byli.

ERYFILA: Spław rzeki Penei⁵⁷ bieg swój rozmaicie tu toczy.

KLITYDAS: Bardzo wdzięcznie, lecz tam był i Sostrates.

ERYFILA: Dlaczego nie był na przejażdżce?

KLITYDAS: Ma jakęś trudność w głowie, która mu tamuje gust do wszelkiej społeczności. Chciał ze mną coś mówić, aleś mi tak surowie zakazała, aby się w żadne nie wdawał interesa, żem nie chciał na nic ucha nadstawić. Wymówiłem się, że nie mam czasu.

⁵⁴ W oryginale: „vous ne tarderez guère à me faire avoir ma revanche; qu'on me laisse ici” – niewiele opóźnisz moją okazję do rewanzu, która mi się nadarzy.

⁵⁵ Podejđ tutaj.

⁵⁶ W oryginale Éryphile zadaje pytanie: „Ne trouves-tu pas ces lieux les plus charmants du monde?” – Nie sądzisz, że te miejsca są najbardziej urocze w świecie? Stąd odpowiedź, której udziela Clitidas: „Assurément” – Zapewne.

⁵⁷ W oryginale: „le fleuve Pénée” – rzeka Pinios (największa rzeka w Tesalii wypływająca z gór Pindos i wpadająca do Morza Egejskiego).



Les Amants magnifiques, IV 2, ryt. Louis-Claude Le Grand, Molière, *Œuvres*, Paris 1760, t. 6

ERYFILA: Szkoda, żeś go nie wysłuchał.

KLITYDAS: Zrazu mówiłem, że nie mam czasu, lecz po tym dałem mu audyencję.⁵⁸

ERYFILA: Dobrześ uczynił.

KLITYDAS: Szczerze mówię, że mi się ten człek bardzo upodobał. Tak jest ułożony, jakbym ja chciał, żeby wszyscy byli. Nie ma w sobie grubijańskiej manieri ani tego burzliwego tonu, którym często ludzie waleczni inszych straszą. Cichy, łaskawy, ludzki, każdą rzecz sprawiedliwie ro[z]strząsający, w odpowie-

⁵⁸ W tym miejscu scena w autografie się urywa. Poniżej umieszczono dopiero trzecią scenę pastorelli.

dziach rzetelny, nie chełpliwy, nigdy-m go nie słyszał dumnego lub głoszącego swoje własne cnoty. Nie wylewa niepotrzebnych, podchlebnych terminów, mędrszy od Homera. Jest to nareszcie człowiek, do którego mam inklinację⁵⁹, i gdybym mógł być jaką księżniczką, pewnie by nie znał żadnego nieszczęścia.

ERYFILA: To pewna, że ten kawaler wielkiej jest cnoty, lecz o cóż ci mówił?⁶⁰

KLITYDAS: Pytał mię, jeśliś wasza książęca mość zbytnią radością na te igrzyska patrzyła.⁶¹ Mówił o osobie waszej książęcej mości z nieporównaną porywcznością, wynosząc pod niebiosą jej talenta, mieniając ją najdoskonalszą pod słońcem osobą. Między temi zaś pochwałami przeplatał gęstym westchnieniem. Na ostatku takim go ze wszystkich stron obracał, tak mocno-m się starał pojąć przyczynę jego melancholii, że się musiał przyznać, że kocha.

ERYFILA: Jako? Że kocha? Ach! Jakaż zuchwałość! Nie chcę, póki życia, widzieć tego szalonego!

KLITYDAS: O co tak chodzi waszej książęcej mości?

ERYFILA: Jako śmie mnie kochać? Tym bardziej tak zuchwale przed tobą to wyjawić?

KLITYDAS: Czego się wasza książęca mość gniewasz? Wszak nie ciebie kocha.

ERYFILA: Nie mnie?

KLITYDAS: Zbyt cię respektuje, ani by się tego mógł ważyć.

ERYFILA: A kogóż, Klitydas?

KLITYDAS: W damie waszej książęcej mości, młodej Arsynoie.

ERYFILA: Czy tak-że ona piękna, żeby ją sądził kochania?⁶²

KLITYDAS: I tak-że ją serdecznie kocha, że zaklina waszą książęcą mość, abys wzięła w opiekę miłość jego.

ERYFILA: Ja zaś?

KLITYDAS: Nie, nie. Widzę, że ci się ta rzecz nie podoba. Gniew waszej książęcej mości kazał mi dyskurs w inną obrócić stronę, lecz prawdziwie mówię: ciebie szczególnie kocha.

ERYFILA: O, ty chytry zuchwalcze, który śmiesz figlami dochodzić sentymentów moich, pójdź precz z oczu! Ty, co wejrzeniem⁶³ czytasz skrytości serc, chcesz, widzę, przeniknąć sekret pani swojej. Precz z oczu! Nigdy cię nie chcę. Klitydas?

KLITYDAS: Czego, wasza książęca mość?

ERYFILA: Wróć się! Ten raz ci odpuszczam.⁶⁴

⁵⁹ Skłonność. W sensie: którego lubię.

⁶⁰ O czym ci mówił.

⁶¹ W oryginale: „Il m’a demandé si vous aviez témoigné grande joie au magnifique régale que l’on vous a donné” – pytał się mnie, czy pani okazała wielką radość z powodu wspaniałej uroczystości, którą na pani cześć zorganizowano.

⁶² Żeby uważał, że godna jest miłości.

⁶³ Spojrzeniem.

⁶⁴ Wybaczam.

KLITYDAS: Łaska to i dobroć waszej książęcej mości.

ERYFILA: Ale z tą kondycją⁶⁵, żebyś o tym ust przed nikim nie otworzył pod utratą życia.

KLITYDAS: Mniejsza o to.

ERYFILA: To ci Sostrates mówił, że mię kocha?

KLITYDAS: Nie mówił, pani, muszę ci prawdę odkryć. Sztucznie ten wy-
ciągnąłem z niego sekret, który do śmierci chce przed światem ukryć. Był prawie
w ostatniej życia rozpacz. Zdziwił się nad niespodziewaną serca kradzieżą i nie
tylko nie chciał tego, abym to tobie wyjawiał, lecz mię zaklął, abym nic nikomu
o tym nie mówił. Więc zdradzam wolę jego, gdy to odkrywam.

ERYFILA: Tym lepiej. Bardziej mi się respektem nad insze okoliczności po-
doba, bo gdyby śmiełe wyznał miłość ku mnie, pewnie by przytomność i łaskę
moją utracił.

KLITYDAS: Nie bój się tego, moja pani.

ERYFILA: Idźże, pamiętaj, com ci przykazała i wzmianki o tym nie czyn!

KLITYDAS: Wypełnię wolę twoję. Wiesz, księżniczko, zem jest dyskretnym
dworzaninem.

Scena 3

Sostrates, Eryfila

SOSTRATES: Przynoszę wraz z sobą ekskuzę⁶⁶, że śmiem przerywać osob-
ność twojej przechadzki, lecz rozkaz matki twojej wytłumaczy snadno bezpie-
czeństwo moje.

ERYFILA: Jakież masz poselstwo?

SOSTRATES: Te mam, abym wyrozumiał skłonność serca waszej książęcej
mości, do którego się dwóch książąt nakłania.

ERYFILA: Księżna matka moja doskonale osądziła godnym ciebie tego po-
selstwa. Rozumiem, Sostracie, żeś go wdzięcznie przyjąć musiał.

SOSTRATES: Przyjąłem go, bom musiał, będąc podległym woli pani mojej,
lecz gdyby wysłuchane mogły być moje ekskuzy, kto inszy miałby honor mówić
o tym z tobą.

ERYFILA: Dla jakich przyczyn, Sostracie, nie chcesz się tego podejmować?

SOSTRATES: Z bojaźni, że się źle w tym obchodzić umiem.

ERYFILA: Jak ciebie estymuję, że ci prędzej od inszych zdanie moje odkryję
i objaśnię rzetelnie sentyment serca mego ku tym dwóm książętom.

SOSTRATES: O nic sam ciebie nie proszę, tylko cię się pytam, co mam na
rozkaz twój księżnie matce odpowiedzieć.

⁶⁵ Ale pod tym warunkiem (za oryginałem: „mais à condition”).

⁶⁶ Usprawiedliwienie (za oryginałem: „j'ai une excuse”).

ERYFILA: Dotąd nie chciałam zdania mego nikomu odkryć, a księżna matka moja kontentowała zwłoką mego przeznaczenia, lecz dziś chcę światu pokazać, jak sobie umiem osobę twoją szacować, dla której jeżeli mię o to będziesz nalegał, wyjawię areszt⁶⁷ tak dawno pożądaną.

SOSTRATES: O to cię nigdy wymuszać i prosić nie mogę. Ani bym śmiał przykrzyć się tobie, bo ty lepiej wiesz, co z tym czynić.

ERYFILA: Czy tegoż to moja matka po tobie wyciąga?

SOSTRATES: Jakom jej przyrzekł, że się źle z tym poselstwem obejdę.

ERYFILA: Ach, Sostracie! Ludzie tak doskonali jak ty przenikną z oczu wszystkie serc ludzkich sentymta. Tak rozumiem, że się i przed tobą mało utaić może. Czy nie odkrył dotąd wzrok twój tego, co świat cały widzieć pragnie? Czy nie wyczerpnąłeś iskierki jakiej o skłonności serca mego? Widzisz staranie i przychylność obydwóch książąt? Jak rozumiesz, do którego się bardziej nakłaniam?

SOSTRATES: Wątpliwość lub otucha, którą sobie człowiek w tych terminach imaginować może, zwyczajnie się do interesu jakiego stosować musi.

ERYFILA: Do którego, Sostracie, nakłaniasz bardziej zdanie swoje? Powiedz, z kim mam wnieść⁶⁸ w szlubny obowiązek.

SOSTRATES: Ach! Wszak to nie moje zdanie, lecz twoja wola ubezpieczyć powinna.

ERYFILA: Ale ponieważ ja się ciebie w tym radzę.

SOSTRATES: Gdybyś się mnie w tym radziła, pewnie bym w trwożliwym zostawał odmęcie.

ERYFILA: Jakże to, nie chcesz wydać, który z nich godniejszy wybrania mego?

SOSTRATES: Gdyby wierzyć oczom moim, nikt się w świecie godnym ciebie nie znajduje. Najmniejszych książęta niegodni wzrok swój ku tobie kierować. Bogowie chyba sami mogliby słusznie do tego ściągać. Ludzie zaś tylko ofiary tobie powinni palić.⁶⁹

ERYFILA: Dziwnie mię tym obligujesz. Znam, żeś moim przyjacielem, lecz chcę koniecznie, abyś zdanie swoje odkrył, za którego mi życzysz i którego sobie nad drugiego przyjaźń szacujesz.

Scena 4

Eryfila, Sostrates, Choreb

CHOREB: Księżna jejmość, idąc do lasu Diany, czeka na ciebie.

SOSTRATES: Ach, chłopcze, jako żeś w czas przyszedł!

⁶⁷ W oryginale „arrêt”, co oznacza areszt czy postój, a w tym wypadku wyrok.

⁶⁸ Wejść.

⁶⁹ W oryginale „et vous ne souffrirez des hommes que l’encens, et les Sacrifices” – pani zaś nie zniesie od ludzi nic jak tylko kadziło i ofiary.

Scena 5

Arystiona, Eryfila, Ifikrates, Tymokles, Sostrates, Anaksarg, Klitydas

ARYSTIONA: Czekamy, córko moja. Siła osób bez ciebie utęsknionych.

ERYFILA: Bardziej podobno przez ludzkość czekali na mnie, a niż się bardziej nudzili bez mej przytomności.

ARYSTIONA: Tak wielkie nam dziś snują igrzyska, że wszystkie nasze usidlone uciechami momenta bez żadnej każą nam żyć tęsknoty. Chodźmy co prędzej do lasu, obaczmy, co nas czeka, zabawy zewsząd najmiłsze. Usiądźmy każda na swoim miejscu.

PASTORELLA⁷⁰

Satyrowie, muzyka i śpiewacy

Prolog

[NIMFA TEMPE:]

Przyjdź wielka księżno w lustrze swej piękności,
Skłoń do tych uciech ucho przychylności,
Przyjmij w pustyni hołd niskiej ofiary,
Tu nie obcują pysznych gmachów dary,
Miłość swe tylko zakłada mieszkanie,
Tu głosy snują miłość i kochanie.

Scena 1

TYRSIS (*sam*):

Śpiewajcie w tym listków w cieniu
Słowiczki w miłym złączeniu,
Słodkim nucąc swiegotaniem,
Swym się cieszycie kochaniem.
Budząc wraz kolejną echa,
Serca wam różnie uciecha.
Ale ach! Ptaszeta małe,
Nie bądźcie zbytne zuchwałe!
Śpiewać byście wraz ustały,
Gdybyście me trudy miały.

⁷⁰ W oryginale trzecie intermedium określone jest jako „la pastorale” – sielanka. W didaskaliach dokładnie opisana jest scenografia, a poniżej znajduje się spis postaci sielanki: La Nympe de la vallée de Tempé (Nimfa Tempe), Tircis, Lycaste, Ménandre, Caliste, Deux Satyres (dwóch satyrów). W druku żółkiewskim intermedium zatytułowano: „Pastorella”, a w nieświeskim – opera.

Scena 2

Tyrsis, Likast, Menander

LIKAST:

Zawsze osobny, smutny i posepny?

MENANDER:

Zawsze płaczący, zawsze niedostępny.

TYRSIS:

Zawsze jednym-że adorując zdaniem,
Kalista próżnym bawi się wzdychaniem.

LIKAST:

Podepc i zwycięż pasterzu tęsknotę!

TYRSIS:

Ach! Jakiż sposób?

MENANDER:

Przez męstwo i cnotę.

TYRSIS:

Jakim sposobem? Gdy się ból w głąb ryje –

LIKAST:

Znajdziem lekarstwo.

TYRSYS:

Niech lepiej nie żyję.

LIKAST, MENANDER:

Ach! Tyrsis! Tyrsis!

TYRSIS:

Ach, pasterze mili!

MENANDER, LIKAST:

Tak że wstydliwie umrzeć chcesz w frasunku?

Dość, dość tej walki!

TYRSIS:

Dość, dość utrapienia!

LIKAST, MENANDER:

Dość tej słabości!

TYRSIS:

Cierpię udręczenia.

LIKAST, MENANDER:

Weź przed się męstwo, weź serca odwagę!

TYRSYS:

Ach, wolę umrzeć niż taką zniewagę!

LIKAST:

Nie masz pasterki tak zimnej i srogiej,



Les Amants magnifiques, IV 2, ryt. Jan Punt, Molière, *Œuvres*, Amsterdam 1765, t. 5

Której by miłość nie mieszała drogi!
Nieopieszale zwycięży kochanie,
Że się i dzikie zmiękczyć musi zdanie,
A żywy ogień, gdy się wewnątrz tleje,
Sam lód i kamień, choć twardy, ogrzeje.
MENANDER:
Miłość w tej sprawie ma swe tajemnice,
Srogość wraz w punkcie wywraca na nice.
Mały momencik czasu swobodnego
Zwycięży dumę serca kamiennego.
I to, co długi czas w niezgodzie rodzi,
Jedna minuta pomyślna nadgrodzi:

Nieszczęście w szczęście odmieni sowite
I wleje litość w serce nieużyte.

TYRSIS:

Idzie, tyranka tu nogi kieruje,
Srogość w jej oku i piękność się snuje.
Uchodźmy prędzej przed jej gniewem mściwym,
Schroni się pewnie przede mną troskliwym.⁷¹

Scena 3⁷²

KALISTA:

Ach! Jak nad sercem tryb honoru żwawy,
Okrutne prawa skromności i sławy.
Dręcę i karmię Tyrsysa zniewagą,
Kochając rządę serce swe uwagą.
Jednak w sekrecie płaczę na to sama,
Bo cnoty miła przytomność i fama.
Rada bym ulżyć skarg jego i męki
Oraz wzajemnie dać miłości dzięki.
Wam samym, drzewa, powierzam w cichości,
Nie wydawajcie, proszę, mej płochości.
Gdy nieba czułe serca w nas stworzyły,
Za cóż nielitość z miłością złączyły?
Kochanie każe, ale honor broni,
Sława ucieka, miłość ją wraz goni!
Za cóż nie wolno bez ludzkiej nagany
Kochać wzajemnie tam, gdzie kto kochany?
Ach! Ach! Szczęśliwe zwierzęta w tej mierze,
Każdy z was parę, jaką zechce, bierze!
W tej niewinności bez łez i bojaźni
Żadna cenzura serca wam nie drażni.
Małe ptaszęta szczęśliwe bez miary,
Że bez obmowy iść możecie w pary!
Bez żadnej trwogi, bez krytyk, bez warty,
Macie swe gusta, zabawy i żarty.
Lecz mi snu słodycz ścisła mdłą żrzenicę,
Kończę uśpieniem żalu tajemnicę.
Wszak we śnie pokój i cichość dziedziczy,
Do tej ja skronie tu składam słodyczy.

⁷¹ W druku żółkiewskim: „straszliwym”.

⁷² W autografie dopisek, stanowiący być może tytuł sceny: „Ciężka nad sercem honoru potęga”.

Scena 4

Tyrsys, Likast, Menander, Kalista

TYRSIS:

Ku nieprzyjaciółce moj[ej]
Biegnę, krok niech przy niej stoi!
Nie chcę budzić nienawiści,
Niech śpi, pełna zawziętości.

WSZYSCY RAZEM:

Śpijcie, śpijcie, pozerce, piękne oczy, cicho,
Spokojności użyjcie, inszym robiąc лихо!
Śpijcie, o piękne oczy, w których to srogość broczy.

TYRSIS:

Milczcie ptaszki bez krzyku,
Wiatr pomału niech szumi,
Cicho zapłyń strumyku,
Kalista tu spać umi.

WSZYSCY RAZEM (*śpiewają, jako wyżej*):

Śpijcie etc.

KALISTA:

Ach! Nieszczęsne wyroki
Wszędzie gonią me kroki.

TYRSIS:

Wszak się każdy ugania
Za przyczyną kochania.

KALISTA:

Czego pragniesz, pasterzu?

TYRSIS:

Umrzeć lub żyć w przymierzu.
Skonać tu u nóg twoich,
Skrócić dni żalów moich.
Gdy me próżne westchnienia,
Niech skończę życia technienia.

KALISTA:

Ustąp się, Tyrsys, bardzo-m się strwożyła,
By litość serca dziś nie zwyciężyła.

LIKAST, MENANDER

Czy z litości? Czy z miłości?
Czas już przestać tej srogości!

Zbyt się pasujesz z przejrzaniem,
Zdaj się spólnym zjednoczeniem!
Nagródź wiernych trud fatygi,
Idź [z] swym Tyrsysem do ligi.

KALISTA:

Dość już mego okrucieństwa,
Żłem wierność nadgradzała!
Idę z tobą do małżeństwa,
Bom cię dawno kochała.
Mścij się nad sercem! Nie taję,
Wiecznie-ć go, Tyrsis, oddaję.

TYRSYS:

O Boże! O pasterze! Kalisto, od siebie
Odchodzę, bo tym gustom chyba równe w niebie.

LIKAST:

Godna wierności zapłata –

MENANDER:

– Kalistę z Tyrsem swata.

Scena 5

Dwóch Satyrów, Tyrsis, Likast, Menander, Kalista

SATYR:

Uciekasz, niewdzięcznico, i tu cię zastaję,
Że przede mną, pasterzom prym twa miłość daje.

DRUGI SATYR:

A cóż to? Me starania za nic sobie liczysz,
A tego nikczemnika kochanym mieć życzysz?

KALISTA:

Tak przejrzenie kazało, wy znoście cierpliwie,
Was nie lubię, Tyrsysa już kocham życzliwie.

PIERWSZY SATYR:

Kawaler porzucony
Łzy obfite wyléwa,
W nas żal ukrócony
W butelce wina pływa!
Dajmy pokój dziewczynie,
Utopmy miłość w winie!

DRUGI SATYR:

Rzadko szczęście zupełne
Bywa w wiernej miłości,
A zaś kieliszki pełne
Powodem wesołości.
Gdy się winem zalejem,
Z miłości się odśmiejem.

WSZYSCY RAZEM:

Wszystkie leśne boginie,
Dryjady, Satyrowie,
Porzućcie swe jaskinie,
A złożcie się po słowie!
Śpiewajcie niech długo żyje
I kto kocha, i kto pije!

Taniec.

Scena 6⁷³

Klimena, Filint

KLIMENA⁷⁴:

Gdym się oczom podobała
Twoim, kontenta-m żyła,
Z królem bym się nie mieniała⁷⁵,
Pókim ci miła była.

FILINT⁷⁶:

Gdym nad inszych był kochany
W serca twego iskierce,
Nie chciałbym koron zamiany
Nad wierne twoje serce.

KLIMENA⁷⁷:

Lecz już inszy uleczył ogniów przeszłych pożary.

⁷³ W oryginale w tym miejscu kolejna część intermedium, określona jako „Dépit Amoureux” – zwada miłosna. Nadanie tej scenie w przekładzie Radziwiłłowej numeru szóstego wprowadza chaos, sugerując, że jest to dalsza część sielanki.

⁷⁴ W oryginale kwestię wygłasza Philinte.

⁷⁵ Nie zamieniła.

⁷⁶ W oryginale kwestię wygłasza Climène.

⁷⁷ W oryginale kwestię wygłasza Philinte.



LES AMANTS MAGNIFIQUES.

Les Amants magnifiques, IV 2, ryt. Louis-Claude Le Grand, Molière, *Œuvres*, Paris 1773, t. 5

FILINT⁷⁸:

Jam wzajem odziedziczył insze także ofiary.⁷⁹

⁷⁸ W oryginale kwestię wygłasza Climène.

⁷⁹ Po tej kwestii w oryginale czterowersowa kwestia Philinte'a:

„Chloris qu'on vante si fort,
M'aime d'une ardeur fidèle,
Si ses yeux voulaient ma mort
Je mourrais content pour elle.”

Można by to przełożyć:

Chloris, tak słusznie chwalona,
Kocha mnie czuciem pocziwym,
Gdy wzrok jej zechce, bym skołał,
Umrę dla niej szczęśliwy.

Opuszczenie tej kwestii w przekładzie Radziwiłłowej pozwala na to, by dalsze kwestie wygłaszały te same postaci co w oryginale.

KLIMENA:

Mirtyl zewsząd pięknej miny
Przeszłe uzdrowił rany.
I przez twoje płochy winy
Dziś jest on sam kochany.

FILINT:

Kloris, której piękność słynie,
Kocha mnie już nad życie,
A gdy z jej oczu wdzięk płynie,
Więc ją kocham sownicie.

KLIMENA:

Lecz lubo mię Mirtyl kocha
I chce kochać bez miary,
Jeśli twa miłość nie płocha,
Z tobą chcę iść do pary.

FILINT:

Jeśli afekta serdeczne
Do mnie swoje przywrócisz,
Przysięgam ci miłość wieczną,
Że jej śmiercią nie skrócisz.

WSZYSCY RAZEM

Ach! Jak łagodne kochających zwady,
Przy zgodzie większe w afektach biesiady!
A gdy tak miłość godzi serca ślicznie,
Wadźcież się, wadźcie, pary, ustawicznie!
Cieszymy się wszyscy z pożarów kochania,
Z niewinnych uciech ukontentowania,
Słodyczą, którą trudności nadgradza,
I miłe pary i łączy, i zwadza.
Cieszymy się, cieszymy z miłości obrotów,
Bez żadnej trwogi, bez żadnych kłopotów.
Moment nadgradza zjednoczenia ścisły
Wszystkie kochania, żale i wymysły.
Cieszymy się, cieszymy z wiernych dwóch serc ligi,
Cieszymy z zapłaty ich serc i fatygi!
Niech kwitną wieki w nieśmiertelnej sławie,
Gdy miłość rany tak goi łaskawie.

AKT III

Scena I

*Arystiona, Eryfila, Ifikrates, Tymokles, Sostrates, Anaksarg, Klitydas,
Choreb, Kleonisa*

ARYSTIONA: Jednostajne słowa. Zawsze potwierdzać muszę, że nic piękniejszego być nie może.

TYMOKLES: Zbyt to ozdobne słowa, za przysługę tak małej bagateli.

ARYSTIONA: Podobne bagatele bawią umysł najdoskonalszego rozumu. Prawdziwie, córko moja, powinnaś być tym dwóm księżętom obligowana⁸⁰ i odslugiwać wieczną wdzięcznością znaczne ich przysługi.

ERYFILA: Czynię za to nieskończone podziękowanie.

ARYSTIONA: A za cóż ich tak długo martwisz? Obowiązałam się nic na twym sercu nie wymuszać, lecz cię ich miłość przyciska do prędkiej rezolucyj. Nie odwołcz požądanej usług ich nadgrody! Obligowałam Sostratesa, aby wyczerpnął sekret serca twego. Nie wiem jeszcze, co wskórał.

ERYFILA: To pewna, że bym rada przeciągnąć zwłokę postanowienia mego, wszak nie ma żadnej racyj. Dotąd równe mam obydwóm księżętom obligacyje.⁸¹ Niesłusznie bym jednego nad drugiego poważać miała i urazić sobie wzgardzonego.

IFIKRATES: Już to podobną ludzkość zmyślonej polityki i okryślenie, że nas obydwóch zarówno gardzisz?⁸²

ARYSTIONA: Ten skrupuł nie powinien trudzić zmysłów twoich, córko moja, gdyż księżęta spokojnie pod twoję władzę złożyli inklinacyje⁸³ swoje.

ERYFILA: Przychylność często błądzi w obraniu statecznym, oczy zaś wcale nieinteresowane sposobniejsze do sprawiedliwego wyboru.

ARYSTIONA: Wszak wiesz, zem się słowem wyrzekła obierać⁸⁴ w tej mierze dla ciebie upodobanego. Wiem, że gdy któregokolwiek z tych księżąt weźmiesz, cale nie poblądzisz.

ERYFILA: Nie chcąc gwałcić słowa twego, pozwól matko i przyjmiej sposób pewny.

ARYSTIONA: A cóż?

⁸⁰ Zobowiązana.

⁸¹ Równe mam wobec obu księżąt zobowiązania.

⁸² W oryginale: „Cela s'appelle, Madame, un fort honnête compliment pour nous refuser tous deux” – To się nazywa, pani, nader godne pochlebstwo, by nas obydwóch odrzucić.

⁸³ Skłonności. Tu w sensie: uczucia.

⁸⁴ Że obiecałem wspierać cię w wyborze.

ERYFILA: Niech Sostrates wyjawi, któremu dać pierwszośc, wszakeś go ob-
rała do odkrycia moich sentymentów. Ja się zaś zupełnie zdaję na jego zdanie.

ARYSTIONA: Tak estymuję Sostratesa, że akceptuję z chęcią jego w tym
rozsądek.

IFIKRATES: Jakoby to znaczyło, żebyśmy się Sostratesowi kłaniali?

SOSTRATES: Nie, książę, darmo się nie kłaniaj, gdyż się ja cale zmywam ze
wszelkim respektem tak nieprzystojnej komisyj.

ARYSTIONA: A za cóż to, Sostratesie?

SOSTRATES: Mam przyczyny, które mi tego honoru bronią.

IFIKRATES: Czy boisz się, Sostracie, którego z nas urazić?

SOSTRATES: Mało się lękam nieprzyjaciół, pełniąc rozkaz wielowładnych
pań moich.

TYMOKLES: Przez jakież racje gardzisz wołą, która ci może wiecznego obo-
wiązać przyjaciela?

SOSTRATES: Dlatego, że się wcale tego podjąć nie mogę i zyskać żadnego
z was przyjaźni.

IFIKRATES: Cóż przecie tego za przyczyna?

SOSTRATES: Za co ty jej tak bardzo po mnie wyciągasz? Może mam słusz-
ne racje lub interes jaki skryty, może mam przyjaciela tymże ogniem płonącego,
którego wydać nie śmiem. Tenże sam żali się i składa we mnie sekret utajonych
pasyjej, klnie zawziętość swego przyjaciela, chce umrzeć w dzień hymeneusza.⁸⁵
Czy słusznie-ż by było, sądz sam, książę, żebym mu swoją decyzją sztych śmier-
telny w zasmucone zadał serce?

IFIKRATES: Sam ty, Sostrates, podobny jesteś do przyjaciela, o którym mó-
wisz.

SOSTRATES: Nie udawaj mię, proszę, książę, przed słuchającymi osobami!
Znam się na sobie, a tako nieszczęśliwi jak ja, wiedzą, póki im fortuna kres doli
okryśliła.

ARYSTIONA: Dajmy pokój! Odkryjem pomału rezolucyje mojej córki.

ANAKSARG: Czy może być lepiej, jak się zdać na wyrok boski? Zacząłem
cyrklować⁸⁶ różną figurę.⁸⁷ Obaczmy w charakterach nieba, co nam rokuje. Na to
trzeba zezwolić, co jawna okoliczność w krótkim czasie wyda.

IFIKRATES: Co ja, los swój pod ten wyrok z ochotą wydawam.

⁸⁵ Himmeneusz (Hymen) – greckie bóstwo wesela. W oryginale mowa nie tyle o owym bożku, ile
o samym weselu: „et regarde l’hymen de la princesse, ainsi que l’arrêt redoutable qui le doit pousser au
tombeau” – i patrzy na wesele księżniczki, jak na surowy wyrok, który ma go wtrącić do grobu.

⁸⁶ Tu: kreślić (franc. cercler). W oryginale: „jeter” – rzucać (tu: na papier).

⁸⁷ W oryginale: „les figures mystérieuses” – tajemne figury.

TYMOKLES: Składam się i ja ochotnie pod wyrok niebieski.

ERYFILA: Lecz, Anaksargu, czy widzisz tak rzetelnie w obrotach niebieskich? Żebyś czasem myłki w szczęściu własnym nie znalazł. A niepomyślność moja czy uleczy proroctwo twoje?

ARYSTIONA: Zawsześ ty przeciwna skutecznym kunsztom astrologicznym.

ANAKSARG: Próby tysiączne prawdy oczywiściej wiarę mieć powinny. Ja tobie oczywiście okryślę los twego przejrzenia w zły i dobry sposób, ty zaś obieraj, co ci się podoba.

ERYFILA: To ty wyznaczysz złe i dobre wyroki moje?

ANAKSARG: Tak jest, szczęście za jednym, nieszczęście za drugim.

ERYFILA: Jakże to być może, żebym iść miała za dwóch, aby mieć wraz szczęście i nieszczęście, ponieważ nie chcesz wymienić żadnego?

ANAKSARG: Długa by tu o tym być powinna dysputa.

KLITYDAS: Mądrze mówi, ja chwałę astrologa, jest to pewna na zaszczyt jegomości pana Anaksarga.

IFIKRATES: Oczéwista astrologiczna prawda.

KLITYDAS: Tak jest!

TYMOKLES: I ja temu zupełnie wierzę.

KLITYDAS: Prawda!

ARYSTIONA: A Sostrates nic nie mówi, jakie w tym ma zdanie?

SOSTRATES: Nie każdy to umysł subtelne pojmuje obroty. Wszystko to wielkość rozumu przenika, biegi planet, porównanie aspektów, tysiączne okoliczności, opisanie niebieskimi figurami, pomyślność przejrzenia ludzkiego. Mądrych to głów sztuki. Ja zaś twierdę, że wyrok boski niepojęty łączy i utwierdza bieg życia ludzkiego. Nieodkryta niebieskich sądów praktyka, która każdego serca i woli ma dyspozycyje.

ANAKSARG: Jednak ja ci to jawnie odkryję.

SOSTRATES: Zbyt by to był wielki twój zaszczyt.⁸⁸

KLITYDAS: On waszności panu okryśli wraz wszystko.

IFIKRATES: Jeśli pojąć czego nie możesz, to przynajmniej wiarę dochodź.

SOSTRATES: Zbyt mam gruby⁸⁹ umysł. Nic nie rozumiem, nie wierzę i nic nie pojmuję. Oczy moje całe nic podobnego nie widziały.

IFIKRATES: Jam wcale wiele rzeczy podobnych widział.

TYMOKLES: I ja także.

⁸⁸ W oryginale: „Vous serez plus habile que tous les autres” – będzie pan zręczniejszy niż wszyscy inni.

⁸⁹ Prosty.

SOSTRATES: Ponieważ-eście widzieli, to wierźcie! Znać, że wasze oczy inaczej patrzą jak moje.

IFIKRATES: Księżna jednak wierzy w astrologię.

SOSTRATES: Przeciwna twoja mowa. Rozum księżny nie może być regułą pojęcia mego i jej wycieńczone⁹⁰ głębokie pojęcie to przenika, w co moje zmysły nie potrafią wierzyć.

ARYSTIONA: To pewna, Sostrates, że nie wątpię o astrologiej i wierzę w jej skutki oczywiste.

SOSTRATES: Nie mam co na to odpowiedzieć.

ARYSTIONA: Porzućmy ten dyskurs! Chcę być z córką moją choć na moment sama i zaraz pójść tam, gdzie mię nowe uciechy wabią.

Taniec.

AKT IV

Scena 1

Arystiona, Eryfila

ARYSTIONA: Dziwnie piękne uciechy. Lecz córko moja, oddalam się sama z tobą od zgrai oczu ludzkich, abyś mi prawdę woli swojej odkryła. Czy nie masz jakiej sekretnej inklinacyjéj, której się wstydzisz przede mną wyjawić?

ERYFILA: Ja, mościa księżno?

ARYSTIONA: Mów śmieie, córko moja, otwórz mi sentymenta serca. Wiesz, z jaką wzgardą odrzucam dla ciebie wszystkie do uszu moich złożone usta, które by milion inszych kontentowały. Możesz zmiarkować, żem dobra matka. Łagodnie przyjmę wyrok sekretu twego.

ERYFILA: Gdybym przeciwko stanowi memu obowiązać miała serce skrytą jaką inklinacją, cale⁹¹ bym ją w milczeniu zanurzyła, ani bym się chciała pokazać krwi twojej niegodną.

ARYSTIONA: Nie, córko moja, bez skrupułu odkryj sentyment skryty. Nie zamknęła[m] twojej przychylności do tych książąt, rozciągaj ją, gdzie chcesz. Cnoty jest umrzeć w tym szacunku, że ją wyniesę na największy stopień godności⁹² i podpiszę z chęcią wyrok twego afektu.

⁹⁰ Tu: wytężone.

⁹¹ Całkowicie.

⁹² W oryginale „et le mérite auprès de moi tient un rang si considérable que je l'égale à tout” – a osobiste zalety według mnie stoją w rzędzie tak znakomitym, że je równam ze wszystkim, co najlepsze.



Les Amants magnifiques, IV 2, Molière, *Œuvres*, Paris 1774, t. 6

ERYFILA: Wielka to matko dobroć twoja, lecz nie użyję jej w terminie od ciebie założonym. O to tylko proszę, abyś zwlekła jak naj[dal]szy termin mego obowiązku.

ARYSTIONA: Dotąd pozwoliłam zwłoki i milczałam na niecierpliwe urazy książąt. Lecz cóż za hałas? Ach, córko! Czy wierzyć oczom? Bogini jakaś chce do nas mówić.

Scena 2

Wenera fałszywa, Arystiona, Eryfila

WENERA FAŁSZYWA:

Słuchajcie: gdy mam przez was żarliwe ofiary,
Chcę wam swoją potęgą dać męża do pary.

Tobie zięcia, a tobie wiernej ligi pana,
Z którym żyć masz i z szczęściem być koronowana.
Fortunę, honor, zdrowie i berło mieć w dłoni,
Masz, gdy pójdziesz za tego, co ci życia broni.
I dziś w niebezpieczeństwie dni tve ubezpieczy,
I odbije, że cię kły i broń nie skaleczy.

ARYSTIONA:

Moja córko, bogowie kładą tamę naszemu zdaniu. Trzeba nam przyjąć, co każą. Pójdźmy do kościoła i dajmy dowód naszego przez hołd posłuszeństwa.

Scena 3

Anaksarg, Kleon

KLEON: Księżna przechodzi. Nie chciałbyś z nią mówić?

ANAKSARG: Poczekajmy, aż córka od niej pójdzie. Tego rozumu nie można tak prędko szukać. Lecz chwała Bogu, mój synu, nasza sztuka się udała. Księżna Arystiona Wenerze uwierzyła. Dawno ja gotuję tę machinę. Już dochodzę końca mojej inwencji.

KLEON: Dla którego z książąt tak pracujesz?

ANAKSARG: Obydwaj szukają mojej protekcji, lecz podarunki książeństwa Ifikrata ujęły serce moje, więc on odbierze skutek moich usług. Pójdę, zmówić swą radą serce księżny. Ty zaś miej [w] pogotowiu sześciu zmyślonych zbójców, którzy niech na chodzącą po gaju księżnę napadną. Książę zaś Ifikrates ukryty niby szczęściem nadbieży na jej wołanie i obroni ją od śmierci zmyślonej. Lecz Eryfila idzie, uciekajmy przed nią.

Scena 4

Eryfila, Kleonisa, Sostrates

ERYFILA: Ach! Jakież moje przejrzenie i cóżem bogom uczyniła, żeby się widocznie do stanu mego interesowali.

KLEONISA: Jest tu Sostrates, z chęcią się stawił na rozkaz twój.

ERYFILA: Przystąp, przystąp Sostracie. Ustąp się, Kleoniso. Sostracie, kochasz mię?

SOSTRATES: Ja ciebie?

ERYFILA: Nie zapieraj się, Sostracie. Wiem, znam i aprobuję. Ta pasyja two-

ja osłodziła gust serca mego i gdyby nie gradus⁹³, na którym mię nieba postawiły, mogę przyznać, że by mi twoja społeczność⁹⁴ najmiłsza była. Życzyłam sobie nieraz porównania fortuny, która by utwierdziła skryty sentyment mego serca. Poważam cnoty nad honor i fortunę, ale ponieważ płynie stąd utrata sławy mojej, lubo bym mogła zmiękczyć matki mojej serce, interesuje się same niebo i chce mi przejrzanego odkryć kawalera, tego, który życie matki mojej obroni. Przyjmuję areoszt boskiego przeznaczenia. Bądź pewny, że odpór kładę afektów i nienawiści mojej, lecz inszemu się wiecznie oddaję. To ci wdzięcznością służę i wyznawam, że nic nad ciebie bardziej nie szacuję.

SOSTRATES: Ach, dość pomyślności nieszczęśliwemu sercu. Kocham i kochałem bez miary. Utyskowałem⁹⁵ na rygor pasyjnej moich i na niskość kondycyjej⁹⁶, która mię z tobą zrównać nie może. Dziś umieram kontent, sądząc cię być godną podziałów niebieskich. Rządź, panuj łaskawie, a nie dziwuj się schodzącemu [z] świata. Wszak gotowym na śmierć, tym ją tylko cofam, żebym w dzień hymeneusza twego⁹⁷ kończył dni mego życia z tą prośbą, abyś pamięć łaskawę o mnie konserwowała.⁹⁸

ERYFILA: Ach! Jak mi źle, Sostracie, życzysz, abym z inszym żyjąc, o tobie pamiętała?

SOSTRATES: Ach! Jeżeli umartwiać tym pokój będziesz serca twego...

ERYFILA: Idź sobie, Sostrates! Nie odkrywaj słabych w sercu sentymentów ani miękcz nikczemnej zmysłów pasyjnej.

Scena 5

Eryfila, Kleonisa

KLEONISA: Umysł twój tak pomieszany, czy nie chciałby zabawy jakiej dla siebie?

ERYFILA: Niech czynią, co chcą, ci figlarze. Bylem spokojnie myślić mogła.

(Taniec).

⁹³ Gradus (łac.) – stopień.

⁹⁴ Bycie razem.

⁹⁵ Utyskiwałem.

⁹⁶ Tu: pochodzenia.

⁹⁷ W oryginale: „cet heureux hyménée” – tego szczęśliwego wesela.

⁹⁸ Zachowała (z franc. conserver).

AKT V

Scena I

Klitydas, Eryfila

KLITYDAS: Dokąd pójdę i gdzie księżniczkę zastanę? Jest tu. Słuchaj, powiem ci, moja pani, kogo ci bóg dziś mężem nazaczył.

ERYFILA: Daj mi pokój, Klitydas, niech pływam w melancholii swojej.

KLITYDAS: Przepraszam, rozumiałem ucieszyć waszą książęcą mość nowiną, że ci nieba Sostratesa przeznaczyły, lecz ponieważ to cię inkommoduje⁹⁹, najniższy sługa odchodzę i przepraszam.

ERYFILA: Klitydas, Klitydas, wróć się!

KLITYDAS: Kłaniam uniżenie, pływaj w myśli melancholicznej.

ERYFILA: Słuchaj, Klitydas, przystąp! Co ty mówisz?

KLITYDAS: Nic, mościa księżniczko. Zbyteczna to moja porywczosć. Nie trzeba się bratać z wielkimi i mówić rzeczy, o które nie dbają. Przepraszam za moją śmiałość.

ERYFILA: Ach, jakżeś okrutny!

KLITYDAS: Drugi raz nie przeszkodzę waszej książęcej mości.

ERYFILA: Nie bądź szalonym, Klitydas. Powiedz, coś miał mówić.

KLITYDAS: Ej, to bagatela. O Sostracie inszego czasu powiem, boś wasza książęca mość teraz zabawna.¹⁰⁰

ERYFILA: Proszę, Klitydas, nie martw mię więcej! Mów prędzej!

KLITYDAS: Chcesz wasza książęca mość wiedzieć?

ERYFILA: Chcę, spiesz się!

KLITYDAS: Osobliwsza awantura, której się nikt nie spodziewał.

ERYFILA: Mów jakże?

KLITYDAS: Byle się nie naprzykrzyć waszej książęcej mości.

ERYFILA: Ach, dla Boga, prędzej!¹⁰¹

KLITYDAS: Mam tedy mówić waszej książęcej mości, że księżna sama jedna miała ciasne ścieżki, w których potkała bestyję, ach, jak drapieźną, najeżoną, brzydką, straszną, okrutną. Dzika z pożerającymi kłami. Lecz trudno wyrazić, trzeba by długiego czasu, jaki to zwierz niepojęty i niemiłosierny. Więc chcąc rączość swą i śmiałość księżna pokazać, zadała mu raz w ucho, lecz tak mały, że

⁹⁹ Przeszkadza. Za oryginałem: „incommode”. W tym miejscu: sprawia kłopot.

¹⁰⁰ W oryginale: „embarrassée”, w tym wypadku: zajęta.

¹⁰¹ W tym miejscu autograf się urywa.

się on rzucił na nią i już była[by] na pół rozcięta. Więcy nie widzia[ł], bo nas było trzech, aleśmy zaraz uciekli. Lecz słyszałem, że Sostrates, przechodząc [z] przygody¹⁰², krzyk usłyszał, przyszedł na pomoc, jakby go sam Pan Bóg¹⁰³ zesłał.

ERYFILA: I cóż dalej?

KLITYDAS: Jeżeli moja relacja przykrzy się waszej książęcej mości, to na drugi raz resztę zatrzymam.

ERYFILA: Kończ, kończ prędzej, Klitydas!

KLITYDAS: Prawdziwie nie wiem, jak kończyć, bom ze strachu uciekł, lecz słyszałem, że Sostrates dzika zabił. Widziałem go zabitego, księżna go wybawicielem swoim zowie i godnym mężem od nieba przeznaczonym waszej książęcej mości.

ERYFILA: Ach! Czy może co miłszego być, Klitydas?

KLITYDAS: Idą ku tobie wszyscy.

Scena 2

Arystiona, Sostrates, Eryfila, Klitydas

ARYSTIONA: Musisz już wszystko wiedzieć, córko moja. Odkryły się dziś niebieskie tajemnice, ten jest obrońcą życia mego. Więc czyń wolę boską, nadgródź¹⁰⁴ trudy Sostratesa i idź z nim w wspólne szluby.¹⁰⁵

ERYFILA: Z bogów i twojej, matko, ręki, nic miłszego w życiu słyszeć i przyjąć nie mogę.

Scena 3

Arystiona, Eryfila, Kleonisa

KLEONISA: Już się sztuki astrologa odkryły, który obydwóch książąt zwodził. Wydają się z nich ku niemu sentymenta, gdyż go nie tylko łajali, ale i większą zgardą nakarmili.

¹⁰² Przypadkowo.

¹⁰³ W oryginale: „les Dieux” – bogowie.

¹⁰⁴ Wynagrodź.

¹⁰⁵ Wspólne śluby.

Scena 4

Arystiona, Eryfila, Kleonisa, Sostrates, Ifikrates, Tymokles, Klitydas

ARYSTIONA: Książęta zbyt żwawie postępujecie sobie, a jeżeliście mieli słuszną do astrologa urazę, było się przede mną uskarżyć.

IFIKRATES: A jakież sprawiedliwości mogłabyś nam uczynić, gdy ją tak lekceważysz, niegodny czyniąc wybór księżnic[z]ce córce swojej?

ARYSTIONA: Aboście się pod jej prawa dobrowolnie nie złożyli?

TYMOKLES: Prawda, ale jeden drugiemu ustępując, lecz nie takiemu.

ARYSTIONA: Jeżeliście spokojnie jeden drugiemu ustępowali, przyjmijcież ten wyrok, jak los na którego z was przypadły.

IFIKRATES: Równość naszej kondycji i preferencji¹⁰⁶ nasz smutek słodziła, ale od niższego stanu to nam wzgarda nieznośna.

ARYSTIONA: Wolno się gniewać. Ja się wadzić nie chcę i proszę was, przestańcie, słodząc sobie, czym chcecie, nieszczęście wasze. Sostrates godny córki mojej, ona go akceptuje, ja zaś tej parze błogosławię.

IFIKRATES: Dobrze, księżno, czyń co chcesz, nie zapomniemy tego. Będziesz i ty może pamiętała. Przypomniesz, że się mścić umieją książęta znieważeni.

TYMOKLES: Niedługo cieszyć się będziesz wzgardą, którą nas karmisz.

ARYSTIONA: Odpuszczam ekspresyje żalu waszego. Słusznie utyskuje miłość znieważona, jednak dlatego chętnie patrzeć będę na zgotowane igrzyska, do których wszyscy obrócmy swe kroki.

*(Taniec. Igrzyska.)*¹⁰⁷

Opracował Patryk Kencki

¹⁰⁶ Naszego pochodzenia i pierwszeństwa.

¹⁰⁷ W drukach zamieszczono poniżej informację: „Koniec komedycji piątej”.

NOTA EDYTORSKA

W niniejszej edycji stosowano się do *Zasad wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (Wrocław 1955), odnoszących się do wydawnictw typu B (edycje popularnonaukowe). Korzystano również z praktyki wypracowanej przez wydawców „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”, jak też z doświadczeń przy edycji staropolskich dramatów w „Pamiętniku Teatralnym”.

Interpunkcję i pisownię poddano modernizacji, pozostawiając wszakże archaiczne formy, funkcjonujące nie tylko w pisowni, ale także w wymowie. Rozwinięto skróty tytułów grzecznościowych, pisząc je małą literą. Ujednolicono nagłówki poszczególnych aktów, scen i kwestii. Ujednolicono również sposób zapisywania didaskaliów, a także imion postaci.

Do przygotowania edycji posłużyły cztery warianty tekstu. Podstawę stanowi znajdujący się w Archiwum Głównym Akt Dawnych autograf (Archiwum Radziwiłłowskie, Rękopisy Biblioteczne, VII–114, t. 1) zatytułowany *Miłość wspaniała*. Jako że jest on niekompletny (brak w nim części aktu II – fragmentu sceny 2 oraz scen 3 i 4, dwóch pierwszych scen pastorelli, a także większości aktu V) tekst zrekonstruowano w oparciu o zachowany odpis (AGAD, AR, RB, VII–114, t. 2), zatytułowany również *Miłość wspaniała*, a także dwa osiemnastowieczne wydania utworów dramatycznych Franciszki Urszuli Radziwiłłowej (Nieśwież 1751, Żółkiew 1754). Najbliższa autografowi jest wersja zachowana we fragmentach wydania nieświeskiego, ogłoszonego za życia autorki (w wydaniu tym brak karty tytułowej sztuki, tytuł wszakże zdradza rycina z podpisem *Przejrzane nie mija*). Wydanie żółkiewskie zatytułowano *Komedie i tragedie przednio dowcipnym wynalazkiem, wyborym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite, przez Jaśnie Oświeconą Księżnę z książąt Wiśniowieckich Korybutów Radziwiłłową, wojewodzinę wileńską, hetmanową wielką W. X. Litt. złożone, na wspaniałym teatrum książęcym w Nieświeżu, sprawą najzacniejszych dam i najzacniejszych kawalerów na widok nie raz pokazane, zawsze jednostajnym, najgodniejszych widzów i słuchaczy zdaniem wychwalone, teraz przez przytomnego świadka i wiernego domu książęcego sługę do druku podane, roku, jak się wcielone Słowo słyszeć i widzieć dało, 1754*. W tomie tym, obfitującym w rozmaite omyłki, komedia została opublikowana jako *Przejrzane nie mija*.

W prezentowanej edycji zasygnalizowano tylko te odmianki tekstu, które wpływają na zmianę jego znaczeń. Wątpliwości były rozstrzygane przez porównanie z *Les Amants magnifiques* według wydania: Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris 2010, vol. II.