

*Justyna Łukaszewicz*

## KOMEDIE GOLDONIEGO W POLSKIM OŚWIECENIU Aspekty metateatralne

„Recepcję włoskiej komedii w Polsce przed rokiem 1800 można w zasadzie zamknąć w historii utworów Carla Goldoniego”.<sup>1</sup> W Polsce stanisławowskiej wystawiono pięć adaptacji jego komedii, a cztery wydano drukiem – w sumie polskie wersje uzyskało wówczas sześć sztuk weneccjanina. Nie ma wśród nich sztuki-manifestu *Teatr komediowy (Il teatro comico)* z 1750<sup>2</sup>, ani innych dramatów, w których w sposób oczywisty przejawia się metateatralność twórczości weneckiego autora, takich jak biograficzna komedia *Il Moliere* (1751), choć „utworów, w których problematyka teatralna staje się przedmiotem dyskusji, napisał Goldoni aż czternaście”.<sup>3</sup> Warto jednak poszukać w osiemnastowiecznych polskich przekładach/adaptacjach okruszków metatekstualności w postaci choćby drobnych aluzji do życia teatralnego i przejawów teatru w teatrze, konfrontując pod tym względem wersje polskie z włoskimi oryginałami. Wśród motywacji dla zgłębienia tego tematu można wymienić ogromne znaczenie teatru w polskiej kulturze tego okresu i ważną rolę Włochów (antrepreneurów, aktorów, śpiewaków) w ówczesnym polskim życiu teatralnym. Być może te okoliczności wpłynęły na wzmocnienie aspektów metateatralnych w procesie przekładu.

Ze studiów Tadeusza Kowzana wynika, że „metateatralność jest zjawiskiem uniwersalnym, obecnym od grecko-rzymskiej starożytności do dziś we wszystkich językach i rejonach świata”.<sup>4</sup> Patrice Pavis definiuje metateatr jako „przedstawienie lub dramat o charakterze autorefleksyjnym, którego tematyka skoncen-

---

<sup>1</sup> J. Miszańska, *Z ziemi włoskiej do Polski... Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, Kraków 2015, s. 325.

<sup>2</sup> Ten programowo-polemiczny utwór po raz pierwszy w języku polskim został wydany w 2011: C. Goldoni, *Teatr komediowy*, przekł. i oprac. J. Dygul, Gdańsk 2011.

<sup>3</sup> J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Warszawa 2012, s. 273.

<sup>4</sup> T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris 2006, s. 13. „La métathéâtralité est un phénomène universel, elle est omniprésente depuis l'Antiquité gréco-romaine jusqu'à nos jours, dans toutes les langues et toutes les régions du monde”. Przekłady cytatów, o ile nie zaznaczono inaczej – J. Ł. Termin „metateatr” wprowadził w roku 1963 Lionel Abel.

trowana jest wokół spraw teatru”.<sup>5</sup> Metateatralność w utworze dramatycznym ujawnia się poprzez „tekstowe wyartykułowani[e] sytuacji teatralnej” (np. w adresie do publiczności) lub „sfabularyzowani[e] sytuacji teatralnej” (teatr w teatrze) albo wtedy, kiedy „sztuka teatru staje się przedmiotem wypowiedzi postaci dramatycznych”.<sup>6</sup> Wśród „konwencjonalnych chwytów i sposobów przejawiania się w dramacie metateatralności”<sup>7</sup> Sławomir Świontek wyróżnia formy pośrednie, które „przywołują – tzn. uświadamiają odbiorcy – pewne charakterystyczne właściwości i cechy teatru jako sztuki”.<sup>8</sup> Obejmują one m.in. zmianę tożsamości postaci dokonywaną zazwyczaj poprzez zmianę kostiumu, czyli technikę *déguisement* (*travestissement*) będącą, zdaniem Pavis, „oznaką teatralności, rodzajem teatru w teatrze”.<sup>9</sup>

Zachowały się polskie wersje pięciu komedii Goldoniego wystawionych lub opublikowanych w trzydziestoleciu stanisławowskim: *La moglie saggia*, *La vedova scaltra*, *L'avvocato veneziano*, *L'amantemilitare* i *Le bourru bien faisant* (nie znamy tekstu wystawionej przez Bogusławskiego w 1790 przeróbki *Il vero amico*). *La moglie saggia* po raz pierwszy grano w weneckim teatrze Sant'Angelo w roku 1752, a przekład Tadeusza Lipskiego *Żona poczciwa* zabrzmiał na scenie narodowej w 1766.<sup>10</sup> *La vedova scaltra*, triumfująca w Wenecji w 1748, w Polsce pojawiła się jako *Panna rozumna*, wydana bez daty, z informacją o jej wystawieniu w 1774 w dworskim teatrze Mniszchów w Dukli.<sup>11</sup> Komedie *L'avvocato veneziano*, wystawiona w Teatro Sant'Angelo w sezonie 1749/1750, ukazała się po polsku jako *Mecenas poczciwy* (1779, tłum. J. P. F. D.).<sup>12</sup> Przekład komedii *L'amante militare*, wystawionej w Wenecji w 1751, zatytułowany *Miłość żołnierska* (Dufour, 1781), który posłużył jako podstawa spektaklu w roku 1780, zawdzięczamy niejkiej M. M., prawdopodobnie Mariannie (Marii) Maliszewskiej.<sup>13</sup> Sztuka *Le bourru bien faisant*, która w 1771 odniosła sukces w Paryżu, gdzie wenecki dramatopisarz spędził ostatnie trzydzieści lat życia, w Warszawie

<sup>5</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przekł., oprac. i uzup. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 287.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>7</sup> S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 120.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>9</sup> P. Pavis, op. cit., s. 88.

<sup>10</sup> Edycja komedii: J. Łukasiewicz, *Adaptacja komedii Goldoniego „La moglie saggia: Żona poczciwa” Tadeusza Lipskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989 nr 4, s. 171–215.

<sup>11</sup> *Panna rozumna. Komedycja we trzech aktach z włoskiego na polski język przetłumaczona. Grana w Dukli roku 1774 dnia 1 miesiąca grudnia*. Zachowała się także wersja rękopiśmienna, niewiele różniąca się od tekstu drukowanego, której nie wezmę pod uwagę w dalszych rozważaniach.

<sup>12</sup> *Mecenas poczciwy. Komedycja we trzech aktach, napisana po włosku przez JMci Pana Karola Goldoniego, a na ojezysty język przetłumaczona przez J. P. E. D. Dufour, 1779*, [w:] *Teatr polski, czyli zbiór komedycji, dram i tragedii, z najslawniejszych autorów francuskich tłomaczonych, i przez aktorów Polskich na Teatrze Warszawskim granych*, Warszawa 1779, t. IX. W wersji cyfrowej druk ten, podobnie jak wydania *Miłości żołnierskiej* i *Dziwaka dobroczynnego*, dostępny jest na stronie [polona.pl](http://polona.pl).

<sup>13</sup> *Miłość żołnierska. Komedycja we trzech aktach przez Jejmość Pannę M.M. z włoskiego tłomaczona i na Teatrze Warszawskim reprezentowana*, Warszawa 1781.

została ogłoszona drukiem w 1785 jako *Dziwak dobroczynny* (tłum. J. P.)<sup>14</sup>, a wystawiona po polsku najpóźniej w roku 1787.<sup>15</sup>

Teatralność sztuki *La moglie saggia*, którą adaptował kasztelan łęczycki Tadeusz Lipski, aktywny uczestnik i organizator życia teatralnego w pierwszych latach funkcjonowania Teatru Narodowego, buduje między innymi mocne osadzenie we włoskiej tradycji komediowej, widoczne na pierwszy rzut oka w antroponomiach: Arlecchino (Matys), Brighella (Wiernocki), Pantalone de' Bisognosi (Staruszewski) czy Corallina (Eliza). Odniesienia te znikły w *Żonie poczciwej*. Nieobecna w oryginale, a zastosowana w adaptacji konwencja nazwisk znaczących (conte Ottavio stał się starostą Furiackim, a marchesa Beatrice wdową Gniewalską), powszechna w polskim teatrze tamtej epoki, stanowi element charakterystyki postaci o znacznie mniejszym stopniu autorefleksyjności, jako że kieruje myśl odbiorcy nie na wyrazistą tradycję teatralną i to, co jest powszechnie rozpoznawane jako dla niej typowe, ale na realia pozateatralne (ogólnoludzkie cechy charakteru i swojsko brzmiące dla polskiego odbiorcy nazwiska).

Tytułowa cecha głównej postaci podkreślona została jej nowym imieniem Agnieszka. Przepisana jej poczciwość zastąpiła eksponowaną we włoskim tytule mądrość bohaterki oryginału, Rosaury. Jednak w obu wersjach żona cierpliwie i z pokorą znosi upokorzenia ze strony niewiernego męża, ale też nie waha się użyć podstępów, żeby wstrząsnąć małżonkiem i odzyskać jego miłość.

W przekładzie znikły także rozsiane we włoskim tekście drobne, żartobliwe aluzje metakomediowe. Pierwsza z nich została wpisana do sceny ekspozycji (rozmowy służących o chlebodawcach), która była dumą Goldoniego.<sup>16</sup>

Pistone: Oh, quello è una buona limosina: si caccia per tutto, vuol saper tutto, e poi nelle botteghe conta tutto, e fa c o m m e d i a di tutti. (*La moglie saggia*, I, 1)<sup>17</sup>

Johan: Co mój pan to łebski: wszędzie się wściubi, chce wszystko wiedzieć, a potem w posiedzeniach ze wszystkich ż a r t o w a ć. (*Żona poczciwa*, I, 1, s. 181)<sup>18</sup>

Ponadto w opisie zachowania postaci Goldoni kilkakrotnie używa innego zapożyczonego z terminologii teatralnej słowa – *scena* (pl. *scene*), zwłaszcza w wyrażeniu *fare scene* (robić sceny). We wszystkich przypadkach w polskim tekście znika ten aspekt oryginału, choć podstawowy sens czasem jest oddany wyrażeniami bez teatralnej konotacji, jak „dziwaczyć” czy „czynić śmiech”:

<sup>14</sup> *Dziwak dobroczynny. Komedya we trzech aktach Pana Goldoniego. Z włoskiego języka na francuski a teraz na Ojczysty, dla Teatrum Warszawskiego przełożona przez J. P.*, Warszawa 1785, [w:] *Teatr Polski...*, op. cit., Warszawa 1794, t. XXIII. Zachował się także rękopis z inną wersją przekładu (choć pod tym samym tytułem), wierniejszą oryginałowi. Pominę ją w dalszych rozważaniach.

<sup>15</sup> Podstawowe informacje o oryginałach i przekładach za: J. Łukaszewicz, *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997.

<sup>16</sup> Zob. J. Łukaszewicz, *Carlo Goldoni...*, op. cit., s. 43.

<sup>17</sup> Korzystam z tekstu oryginału opublikowanego na stronie: [liberliber.it](http://liberliber.it). Podobnie w przypadku omawianych w dalszej części artykułu komedii *Il vero amico*, *L'amante militare* i *L'avvocato veneziano*. Tekst *Le bourru bienfaisant* udostępnia natomiast: [books.google.com](http://books.google.com).

<sup>18</sup> Cytuję tekst w moim opracowaniu: J. Łukaszewicz, *Adaptacja...*, op. cit.

Beatrice: Io non fo quelle scene che fate voi. (I, 8)

Gniewalska: Waszmość pan widzisz, że ja nie dziać. (I, 5 – s. 184)

Rosaura: Eh via, qui etatevi, non facciamo scene. (I, 17)

Agnieszka: Ach, nie czynimy śmiechu ludziom. (I, 10 – s. 191)

Lelio: Ma vi prego d'una grazia, non fate scene colla signora Rosaura. (II, 5)

[opuszczone w tłumaczeniu (II, 4)]

Beatrice: Che cosa posso fare per compiacervi? (*con simulazione*) (Mi aspetto qualche bella scena). (*da sé*) (II, 6)

[opuszczone w tłumaczeniu (II, 5)]

Znikła też najpełniejsza aluzja metateatralna (w zakończeniu II, 4 – w tłum.: II, 4)<sup>19</sup>, w której markiza Beatrice wyśmiewa się z listu hrabiego Ottavia, podsumowując, że nadawałby się do umieszczenia w jakiejś komedii, przy czym padają oba terminy teatralne, *commedia* i *scena*:

Beatrice: Oh che bella lettera, da mettere in una commedia! Oh che bel pazzo! Oh che belle scene!

Gniewalska: Ach, co za głupi list! Co za dziwak!

Także mający metateatralny wydźwięk motyw makijażu został w adaptacji wyraźnie ograniczony. Znikł krótki monolog Arlekina, w którym opisuje on, jak jego pani (marchesa Beatrice), umalowawszy się, udaje kobietę radosną, wyспанą, wypoczętą, tymczasem całą noc nie spała, tylko rozpaczała:

La s'èlevada dal letto verde come un cogumero, ma da qua unamezz'oretta la vegnirà fora del camer in bianca e Rossa come una rosa. (II, 1)

Wstała z łóżka zielona jak ogórek, ale po półgodzinie wyszła z pokoju biało-różowa jak róża.

Idea poprawiana urody, bliska nakładaniu maski, została rozwinięta w dwóch następnych scenach. Tłumacz, który mocno okroił scenę II, 2 (w polskim tekście: II, 1), nie przełożył zamykającej ją komicznej złośliwości Arlekina w odpowiedzi na replikę Brighelli (służący mówią o Beatrice), choć daje ona (wraz ze wskazówką sceniczną) spore pole do scenicznego popisu aktorowi grającemu służącego rodem z komedii dell'arte:

Brighella: A scriver fursi? A metter el negro sul bianco?

Arlecchino: No; a metter el bianco su negro. (*fa cenno che si belletta, e parte*)

[Brighella: Pewnie pisze? Zajęta jest kładzeniem czarnego na białym?

Arlecchino: Nie, białego na czarnym. (*udaje, że się maluje i odchodzi*)]

Adaptator nie wykorzystał nie tylko tego lazzo, ale także refleksji Brighelli (w orygu. II, 3) na temat ładnych i brzydkich kobiet, poprawiania urody oraz pięk-

<sup>19</sup> Odnotowałam to w: *ibidem*, s. 176–177.

na naturalnego i sztucznego. Nie ma też w tekście *Żony poczciwej* kolejnego przypomnienia o makijażu Beatrice w zakończeniu sceny II, 7, gdzie Goldoni wpisał uwagę Rosaury „a parte”:

Si vedeche la coscienza la rimorde. Il rossore le verrebbe sul viso, se un altro rosso non l'impedisce (*da sé, e parte*).

Widać, że sumienie ją gryzie. Zaczerwieniłaby się, gdyby nie inna czerwień na jej twarzy.

W przypadku Beatrice o zmianie jej tożsamości mówią inne postacie. Metateatralny wątek, służący budowaniu charakterystyki bohaterki i wzmocnieniu komizmu, realizuje się niemal wyłącznie w warstwie słownej. Ten jej aspekt został utracony w przekładzie. W pełniejszym tego słowa znaczeniu technikę *déguisement* Goldoni zastosował, budując rolę Rosaury. Ta pełna łagodności, dobroci i cierpliwości kobieta w jednej scenie udaje wściekłą na Arlekina za to, że flirtuje z jej służącą: na chwilę przyjmuje rolę kogoś o zupełnie innym charakterze niż jej własny, a jej chwilowa tożsamość zbliża się do uwypuklonej w komedii porywczoci męża i rywalki. W tej scenie (II, 14) Rosaura wypowiada pod adresem Arlekina następujące groźby:

Vattene di questa casa, o ti farò gettare dalla finestra.

Va via, e se ci torni più, ti farò romper le braccia.

Te zdania zostały przetłumaczone wiernie, a nawet z naddatkiem ładunku potencjalnej przemocy:

Precz z domu mojego, bo cię każę przez okno wyrzucić.

Precz stąd zaraz. Jeśli tu kiedy powrócisz, każę ci i ręce, i nogi połamać. (II, 11)

W obu wersjach językowych Rosaura/Agnieszka tak dobrze odgrywa tę rolę, że służąca (Corallina/Eliza) nie rozumie, co się dzieje, póki jej pani nie wytłumaczy. Efekt *déguisement* jest nieco silniejszy w przekładzie także poprzez kontrast w stosunku do postaci, której łagodność podkreśla imię i ogłoszona w tytule cecha.

Tę krótką scenę można uznać za swoistą przygrywkę czy próbę przed znacznie większą, bardzo świadomie przygotowaną rolą, którą Rosaura/Agnieszka gra w kluczowej scenie komedii (III, 7; przekład: III, 5), kiedy udaje przed mężem, że chce dobrowolnie uwolnić go od siebie, pijąc zatrutą przez niego lemoniadę. W wersji polskiej wiernie przełożona scena jest równie patetyczna i odnosi ten sam, zamierzony przez zdeterminowaną kobietę skutek: żona odzyskuje miłość męża, który obiecuje poprawę.

Także w komedii *La vedova scaltra* efekt „teatru w teatrze” wiąże się z aktorskim talentem tytułowej postaci: „sprytniej wdówki” w oryginale, „panny rozumnej” w przekładzie. Wydawać by się mogło, że aktorskie zadanie mniej pasuje do charakteru tytułowej bohaterki adaptacji także ze względu na jej znacznie większą niż w oryginale bezkompromisowość w kwestii makijażu. Noszenie na twarzy „maszki oszukaństwa” Julianna uznaje wręcz za podłość (I, 3), podczas gdy Rosaura nie aprobejuje malowania się, ale też nie widzi siebie w roli reformatorki podążającego za modą świata (I, 4). Jednak celem wielokrotnej zmiany własnej

tożsamości jest tutaj ujawnienie cudzej: kobieta zakrywa swoją twarz, żeby od-słonić prawdziwe oblicze każdego z adoratorów. Działanie jest skuteczne: żaden z mężczyzn nie rozpoznaje zamaskowanej kobiety, a ona demaskuje nieśtałość trzech z nich. W obu wersjach językowych utworu dzięki *déguisement* kobieta osiąga cel związany z miłością i małżeństwem.

Podobnie jak w *Żonie poczciwej*, tak i tu znikły oczywiste znaki teatralności związane z konwencjami komedii dell'arte. W tym przypadku razem z imieniem Pantalona została wyeliminowana cała jego rola; zrezygnowano też z lazzi Arlekina. W przekładzie zachowano jednak dwa najważniejsze aspekty sztuki: wykorzystanie stereotypów narodowościowych i wybór kandydata na męża dzięki podstępowi. Kobieta wypróbuje bowiem stałość wszystkich adoratorów, wybierając się kolejno za krajanek każdego z nich.

Przeniesienie akcji z Wenecji do Polski sprawia oczywiście, że w nowych realiach intryga ta jest mniej prawdopodobna; występowanie kobiety w przebra-niu, a także spotkania się w jednym miejscu przedstawicieli wielu narodowości są słabiej umotywowane. Choć Wenecja i spryt lepiej współgrają ze strategią opracowaną przez główną bohaterkę komedii, także „panna rozumna” skutecznie zmienia swą tożsamość i to aż czterokrotnie. Wciela się kolejno w cztery kobiety różnych nacji, za każdym razem mając za partnera nieświadomego tego faktu kandydata do swej ręki. Każdy z nich jest też jednocześnie widzem, przed którym kobieta odgrywa swój spektakl. W oryginale rękę Rosaura uzyska rodak, czyli Włoch, w polskiej także rodak, czyli Polak, który musi konkurować z Anglikiem, Francuzem i Włochem (u Goldoniego występuje jeszcze Hiszpan).

Swój plan wypróbowania stałości wszystkich adoratorów Rosaura przedstawia zaufanej pokojówce Marionette:

Coll'occasione del carnevale e delle maschere, vo tr a v e s t i r m i, e trovandomi separatamente, voglio f i n g e r m i con ciascheduno un'incognita amante, e vedere se in grazia mia sanno disprez-zare un'avventura amorosa; anzi, perché la prova sia più efficace, mi f i n g e r ò della nazione di ciascheduno di essi, e coll'aiuto di un a b i t o bene assetato, della maschera, delle lingue che già suf-ficientemente io possiedo, e di qualche c a r i c a t u r a all'usanza di quei paesi, cercherò di f a r m i c r e d e r e sua paesana. Mi lusingo di riuscirvi, perché per i m i t a r e i o v a l e v a u n M i l a n o sin da ragazza. (III, 1)<sup>20</sup>

W przekładzie plan jest ten sam, choć okoliczność karnawału znika (zastąpio-na balem maskowym):

<sup>20</sup> „Korzystając z karnawału i maskarady, chcę p r z e b r a ć s i ę i wobec każdego z nich u d a w a ć śmiertelnie zakochaną. W ten sposób przekonam się, czy dzięki skłonności, jaką żywią do mnie, potrafią wzgardzić przygodą miłosną. A iżby próba odniosła tym lepszy skutek, u d a m, że pochodzę z kraju każdego z moich adoratorów, i przy pomocy odpowiedniego s t r o j u, m a s k i, j ę z y k ó w, które wystarczająco posiadam, i lekkiej k a r y k a t u r y z w y c z a j ó w danego kraju, postaram się, aby każdy z nich wziął mnie za swoją rodaczkę. Sądzę, że mi się to uda, gdyż od dziewczęcych lat znana była moja s z t u k a n a ś l a d o w a n i a ludzi.” C. Goldoni, *Sprytna wdówka*, przekł. Z. Jachimecka, [w:] idem, *Sprytna wdówka, Zakochani*, oprac. M. Brahmer, Wrocław 1971, s. 117–118.

ja chcę się przebrać w maski dla każdego z osobna y podług ich każdej nacyji stroju. W językach dosyć mam wiadomości, oni sobie teraz sprawują kompanie, przy której okazji będę miała sposób łatwy do wykonania zamysłu mego: pod maską nie będę poznana. Udawać będę, zem sposobu innego nie miała do oświadczenia mego afektu dla nich; łąco każdego tym sposobem wyrozumieć potrafię. Na słówko wyciągnąć, wiesz że nam nie trudno (III, 1).

Zmiana tożsamości, którą w oryginale wyrażają trzy czasowniki „travestirsi” (przeb/ie/rać się), „fingere” (udawać) i „imitare” (naśladować) oraz wyrażenie „far credere” (sprawić, żeby ktoś coś mylnie sądził), a w przekładzie dwa – „przebrać się” i „udawać” oraz wyrażenie „nie być poznana”, dokona się przy użyciu bogatego wachlarza środków. Rosaura wymienia dwa elementy przebrania: strój i maskę, a następnie dwa niematerialne składniki budowania ról, z wykorzystaniem cech i stereotypów narodowościowych: adekwatny język i karykaturę obyczajów. Julianna także będzie korzystać z masek i strojów narodowych oraz udawać – jak czytamy w dalszej części tekstu – „manierę, ułożenie i zwyczaj” Angielek (w domyśle także kobiet innych nacji). Rosaura jest pewna swego jako doświadczona i uznana aktorka („od dziewczęcych lat znana była moja sztuka naśladowania ludzi”). Niemniej w dalszej części tej sceny powołuje Marionette na swoją konsultantkę i instruktorkę, która pomoże jej wykreować postać Francuzki (jako przedstawicielka tej nacji), a także Angielki (jako że spędziła trzy lata w Londynie). Julianna odwołuje się raczej do cech niewieścich niż indywidualnych kompetencji aktorskich („Na słówko wyciągnąć, wiesz że nam nie trudno”) i również będzie liczyć na wiedzę Maryjanki, francuskiej służącej, która służyła też w Anglii.

W osiemnastowiecznym przekładzie tej sceny pominięty został dodatkowy atut maski: zniekształcenie głosu, utrudniające rozpoznanie osoby zamaskowanej („La maschera altera facilmente la voce”), za to uwypuklono znaczenie kostiumu w przygotowaniu spektaklu: „Nagotujesz mi z garderoby stroj angielski, francuski i wenecki” – zleca Maryjance Julianna. Fakt, że bohaterka stawia przed sobą aktorskie zadanie, podkreśla terminologia teatralna (*carattere, personaggio* = postać) użyta tylko w wersji oryginalnej, kiedy Rosaura zwraca się do Marionette: „Per sostenere i vari c a r a t t e r i, ho bisognoperò di qualche istruzione. Tu puoigio varmi nel p e r s o n a g g i o francese”.

Julianna, podobnie jak Rosaura, czuje się kompetentna, jeśli chodzi o języki obce, ale tylko w polskiej wersji komedii do poszczególnych scen, w których bohaterka udaje rodaczki swoich adoratorów, wpisane zostały repliki dowodzące językowych kompetencji tytułowej postaci. Polski autor inkrustował swój tekst francuskimi, angielskimi i włoskimi zwrotami, tworząc repliki, w których mieszają się dwa języki, co pomaga wykreować każdą z ról w odróżnieniu od pozostałych, a jednocześnie wzmacnia komizm.<sup>21</sup> Za przykład niech posłuży

<sup>21</sup> Z techniki adaptacyjnej polegającej na wprowadzaniu wtrętów obcojęzycznych niezależnie od oryginału bardzo często korzystał znany ze swych tendencji do amplifikacji Franciszek Zabłocki. Dzięki temu zwiększał komizm, modyfikował charakterystykę postaci, osiągał efekty parodystyczne. Zob. J. Łukasiewicz, *Dramaty Franciszka Zabłockiego jako przekłady i adaptacje*, Wrocław 2006, s. 293–296.

fragment dialogu między Julianną przebraną za Angielkę a Milordem Runebifem (III, 10):

MILORD (*daje jej sztuczczyk złoty*): Za pokazaniem tego sztuczcyka będę wiedział, kto jesteś.

JULIANNA: Dobrze, za pokazaniem tego sztuczcyka *Jou should been warrant from my love*.

MILORD: Bądź pewna, *with all, my Heart*.

JULIANNA: *I am jour most humble servant, my dear soul. (Odchodzi)*.

MILORD: *I am jours my little Darling*.<sup>22</sup>

Analogicznie w roli Francuzki Julianna posługuje się po części francuszczyzną (przy czym autor nie zważa na niespójności składniowe, albo wręcz wprowadza je dla efektu komicznego): „*Je vous dis deja, że teraz nie mogę. Adieu, bywaj zdrow*”, „*Si vous avez la hardiesse de me suivre, upewniam cię, że mię więcej nie obaczysz*” (III, 7), a w roli Wenecjanki odpowiada Hrabiemu po włosku (III, 12):

Hrabia: Oto masz moją tabakierkę.

Julianna: *Questo mi basto*.<sup>23</sup>

Pokaz kompetencji językowych polskiej bohaterki, wzmacniając teatralność kreowanych przez nią „postaci”, rekompensuje w jakiejś mierze zniknięcie wiarygodniejszej ramy dla efektów metateatralnych, jaką stanowią wenecki karnawał i tradycja dell’arte. Z drugiej strony tłumacz nie wykorzystał metateatralnego akcentu w zakończeniu komedii Goldoniego, gdzie w podsumowującej replice tytułowej postaci padają oba słowa składające się na tytuł oryginału – „*vedova*” (wdowa) i „*scaltra*” (sprytna), a także „*scaltrezza*” (spryt). Na odczytanie tej repliki jako zwrotu do publiczności pozwala dodatkowo słowo „*applaudita*” stanowiące pośrednią zachętę dla widzów, żeby oklaskiwali aktorkę wypowiadającą te słowa:

*Ecco dunque condotto felicemente a fine ogni mio disegno. Ecco assicurato lo stato di una vedova e di una fanciulla, stati egualmente pericolosi. Confesso di aver operato nelle mie direzioni da scaltra ma siccome la mia scaltrizza non è mai stata abbandonata dalle massime d’onore e dalle leggi della civil società, così spero che sarò, se non applaudita, compatita almeno, e forse forse invidiata.*

W polskiej wersji ostatnie słowo należy do ojca „*panny rozumnej*”, który winuje jej roztropności i dobrego wyboru, życząc szczęścia młodej parze.

Odwołania do tradycji dell’arte zostały zachowane – choć nie bez modyfikacji – tylko w jednej z analizowanych tu adaptacji. Wbrew panującej wówczas tendencji akcja *Miłości żołnierskiej* nie została przeniesiona do Polski, a wśród postaci tej komedii są Brygiella, Bizoniozy (w oryginale: Pantalone) i Trufaldyn (w oryginale: Arlecchino). Cechy metateatralności noszą sceny 12–13 aktu I (w przekładzie: 11–12) z udziałem tej ostatniej postaci. Arlecchino/Trufaldyn daje się w nich

<sup>22</sup> Zachowuję ortografię i interpunkcję opublikowanego tekstu.

<sup>23</sup> Poprawnie byłoby: *Questo mi basta*.



złapać na nieprawdziwy obraz życia wojskowego i zaciąga się do armii. Sceneria, w jakiej do tego dochodzi, opisana jest w didaskaliach:

*Piazza col Corpo di guardia, ed una tavola con vino e denari. BRIGHELLA con divisa. Due CAPORALI e soldati. Si suonail tamburo.* (I, 12)

*Te a tr* wyraża izbę szynkowną, w której żołnierze z Brygiellim i dwiema Kapralami, *przebrani*, jedzą, piją, grają, tańczą, śpiewają. (I, 11)

W polskiej wersji tekstu zaakcentowano fakt, że scena została specjalnie zaaranżowana, aby ukazać kuszący dla potencjalnego rekruta obraz żołnierskiego życia. Maliszewska opisuje go listą pięciu czasowników świadczących o dobrej zabawie („jedzą, piją, grają, tańczą, śpiewają”); Goldoni wyrażeniami „una tavola con vino e denari” (stół z winem i pieniędzmi) i zdaniem „Si suonail tamburo” (Ktoś gra na bębnie). Wrażenie „teatru w teatrze” tylko w polskiej wersji tekstu pobocznego kreują słowa „teatr” i „przebrani”. Oczywiście, nie są to sygnały kierowane bezpośrednio do widza przedstawienia. Dla tego ostatniego jednak polska autorka przewidziała przyśpiewki, które nie mają odpowiednika w oryginale i dzięki którym ta część komedii staje się w wersji polskiej czymś w rodzaju intermedium:

ŻOŁNIERZ (*pierwszy kręcąc się, śpiewa.*):

Nuże, wiara, nuże, żywo,

Pijmy wódkę, pijmy piwo.

\*\*\*

Wszyscy, co się żwawo bili:

Dobrze jedli, dobrze pili.

ŻOŁNIERZ DRUGI (*tańcząc, śpiewa*):

Przy kokoszce jarzębaty.

Podryguje kur włochaty.

\*\*\*

A przy trunku i dziewczynie

Zaraz człowiek w lepszej minie.

Oha!

Włączone do polskiej sztuki kuplety stanowią dodatkowy element pułapki, w którą wpadnie Trufaldyn. Tylko w polskiej wersji metoda werbunku tak właśnie zostaje nazwana, co dodatkowo podkreśla zachowanie werbujących, które zmienia się na widok potencjalnego rekruta:

BRIGHELLA: Me manca ancora quattro omeni a ridur completa la compagnia del nostro capitano; se podessimo farli avanti de marciar, la saria una bella cossa.

CAPITANO: Li faremo. Abbiamo la libertà in questo paese di poter reclutare. Li faremo.

BRIGHELLA: Sti paesani i è furbi come el diavolo.[Ci wieśniacy są sprytni jak sam diabeł.] (I, 12)

BRYGIELLA: Jeszcze mi czterech ludzi brak do kompletu kompanii... Wyśmienicie byłoby, gdyby się udało, przed wymaszerowaniem stąd naszym ich zwerbować.

KAPRAL PIERWSZY: Zwerbujemy ich jeszcze.

BRYGIELLA: Ale bo ci Włosi za diabły ostrożni.. Trudno Włocha złowić!

KAPRAL DRUGI: Niczego! I Włoch tak w łapkę wpadnie jak i drugi... sy... (*postrze-gaią Trufaldyna, siada ią za stołem*) (I, 11)

W sensie dosłownym *déguisement* jest częścią roli Arlekina/Trufaldyna, który dezertuje za namową i przy pomocy Coralliny/Karolinki. W polskiej wersji tekstu kobieta poleca mu się przebrać w jej suknie, co stanowi częstą w ówczesnej praktyce adaptacyjnej konkretyzację i eksplicytację.<sup>24</sup>

CORALLINA: Potresti t r a v e s t i r t i in maniera di non essere conosciuto. È poco che sei fatto soldato, tutti non ti conosceranno.

ARLECCHINO: Disi ben; questa la m'incontra infinitamente; come m'òia da t r a v e s t i r ?

CORALLINA: Ci penseremo. Verrai a trovarmi, e la discorreremo. (II, 4)

KAROLINKA: Mógłbyś się do tego jeszcze p r z e b r a ć inaczej... Cudnie by ci się udało; bo i tak cię jeszcze wszyscy nie znają.

TRUFALDYN: A jakże się mam p r z e b r a ć?

KAROLINKA: Oto tak... Idź do mego pokoiku... Weź moje suknie, ubierz się w nie i dopiero śmiało dezertuj... nie bój się, uda ci się dobrze. (II, 4)

W scenie II, 10 (w przekładzie: II, 9) Arlecchino/Trufaldyn występuje „przebrany po białogłowsku” („vestito da donna”). Wzbudza jednak podejrzenie „Che donna è questa?” (Co to za kobieta?) – „Czego ta kobieta tak pilno kręci się?”, zostaje przepytany, rozpoznany jako mężczyzna (choć mówi zmienionym głosem, a paradoksalnie właśnie dlatego) i zmuszony do ujawnienia swej prawdziwej tożsamości. W komedii dell'arte drugi Służący (Zanni) jest głupi, naiwny, gapowaty, nie potrafi wypełniać poleceń, popełnia gafy.<sup>25</sup> Od tego właśnie typu komediowego wywodzi się Arlecchino w *L'amante militare*. Maliszewska podkreśliła charakterystyczną dla niego ociężałość: Trufaldyna zdradza dodatkowo fakt, że ze zdenerwowania się jąka. Okazuje się więc jeszcze gorszym aktorem niż Arlekin w pierwowzorze, co naturalnie nie umniejsza metateatralnego charakteru tej sceny, a nawet go podkreśla.

W ostatniej scenie komedii w obu wersjach językowych następuje ujawnienie sytuacji teatralnej poprzez wpisanie do końcowej, podsumowującej repliki tytułu sztuki. Kowzan kwalifikuje taki zabieg jako najbardziej podstawową formę gry luster (*jeu de miroirs*), jak metaforycznie opisuje metateatralność.<sup>26</sup> Ostatnie słowo należy jednak w polskim utworze do innej postaci i stanowi

<sup>24</sup> Zob. J. Łukaszewicz, *Dramaty...*, op. cit., s. 280–288.

<sup>25</sup> Zob. np. M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015, s. 116–119.

<sup>26</sup> T. Kowzan, op. cit., s. 225.

podkreślenie przesunięcia akcentów, jakie dokonało się w przejściu od oryginału do przekładu:

ALONSO: Si, adorata Rosaura, finalmente voi siete mia, io son vostro. V'amai teneramente, ma per l'amore non ho mai trascurato l'esecuzione de' miei doveri. Tale esser deve l'Amante Militare, il quale sopra ogni altra cosa di questa terra amar deve la gloria, la fama, la riputazione dell'armi, il decoro di se medesimo, quello della sua nazione; e far risplendere anche fra le passioni più tenere la robustezza dell'animo, il valore, la rassegnazione e l'onore.

BRAWURA: Nie dziwować się Mospanie; zwyczajnie: miłość żołnierska.

W oryginale tytułowy „żołnierz kochanek”, postać szlachetna, definiuje ideał, którego jest wcieleniem, jako żołnierza, który ponad wszystko ceni chwałę, dba o reputację wojska oraz honor własny i swego narodu, nie porzuca służby dla miłości, tylko najpierw wywiązuje się ze swoich obowiązków. Tę wzniosłą przemowę zastępuje w przekładzie krótka, nonszalancka replika zawadiaki Brawury (u Goldoniego: Don Garzia), który „mocniej jeszcze [niż swój pierwowzór] odsyła do toposu żołnierza-samochwała” i uosabia „miłość żołnierską” (tytuł wybrany przez tłumaczkę), czyli „miłość niestała”, traktowan[a] jak zabawka”.<sup>27</sup>

Zabieg wpisania tytułu komedii w jej tekst główny został znacznie szerzej wykorzystany w sztukach *Dziwak dobroczynny* i *Mecenas poczciwy*.

Francuski przymiotnik i rzeczownik *bourru* (podobnie jak włoskie słowo *burbero*) określa człowieka szorstkiego, nieuprzejmego. W tytule polskiej przeróbki jej bohater został przedstawiony z bardziej subiektywnego punktu widzenia (innych postaci) jako „dziwak”. Cechę tę podkreśla nazwisko Bizarski (w oryginale: Géronte), zawierające aluzję do francuskiego słowa „bizarre” (dziwny). Tytułowe dziwactwo Bizarskiego, na ogół niezależnie od oryginału, jest odbiorcom przypomniane w replikach różnych postaci, także tytułowej:

MARTON (à part) : Le voilà maintenant dans le chagrin : il n'y manquoit que cela. (I, 6)

KRZAŁAŁSKA (*na stronie*) : Otóż znowu d z i w a c z y ć zaczyna, właśnie też jeszcze na tym nam nie zbywało. (I, 5)

MADAME DALANCOURT: Je viens de rencontrer ce B o u r r u... il grondait, il grondait!(I, 16)

KLARYSSA: Dopierotyńko com się spotkała z tym naszym d z i w a k i e m... gdyra, gdyra... (I, 15)

MADAME DALANCOURT (*seule*): Quel caractère! Mais ce n'est pas cela qui m'inquiete le plus ; c'est le trouble de mon mari (I, 22)

KLARYSSA (*sama*): Co za charakter, co za umysł d z i w a c z n y! Ależ to nie tak mnie martwi, jako niespokojność i troski męża mojego. (I, 19)

SPRZYJAŁSKI: Jestem jego przyjacielem... a mimo tego, mówiąc między nami, d z i w a k o m ten się przysługuje najlepiej, kto ich woli dogadza. (III, 2)

<sup>27</sup> J. Miszańska, op. cit., s. 331.

M. GÉRONTE (*seul*): Dorval est mon ami, Dorval l'épousera; je lui donnerai la dot, je lui donnerai tout mon bien, tout. (III, 7)

BIZARSKI (*sam po niejakiu myśleniu*): Sprzyjalski jest mój wielki przyjaciel, Sprzyjalski się z nią ożeni... dam mu z nią posag, dam mu cały mój majątek, dam mu wraz z nią wszystko! ... nie, nie uczynię w tym żadnego d z i w a c t w a, kiedy wydziedziczając rozpustnego Synowca zapiszę Siostrze jego cnotliwej... (III, 4)

M. GÉRONTE (*sérieux mais sans emportement et les prenant l'un et l'autre par la main*): Ecoutez. Mes épargnes n'étoient pas pour moi ; vous les auriez trouvé un jour : vous les manger aujourd'hui, la source en est tarie ; prenez-y garde : si la reconnaissance ne vous touche pas, que l'honneur vous y engage. (III, 9)

BIZARSKI (*serio jednak bez unoszenia się gniewem i biorąc obojga za ręce*): Oszczędność w używaniu dochodów moich... nazywaliście skąpstwem i nieznośnym d z i w a c t w e m, bodajby wszyscy d z i w a c z y l i podobnie, a naśladowując mnie w tym jednym, bodaj i od drugiego dalekiemi nie byli, to jest by w potrzebie ratowali bliźniego. (III, 7)

M. GÉRONTE (*à part et touché*): Maudit soit mon chien de caractère! Je ne puis pas garder ma colère comme je le voudrais. Je me souffletterois volontiers. (III, 10)

BIZARSKI (*na stronie zmiękczonej*): Co za przekłety, co za niegodziwy umysłu mego charakter, że nie mogę tak jak chcę gniewać się... co za umysł kapryczny! ...bodajby wyświtali podobnych D z i w a k ó w... (III, 8)

W oryginale ostatnie słowo komedii należy do Géronta, który zaprasza wszystkich na kolację, a przyjaciela Dorvala do partii szachów. Komedya kończy się na nazwie ulubionej gry tytułowego bohatera (w adaptacji szachy zostały zastąpione „arcabami”). W polskiej wersji ostatnią replikę wypowiada odpowiednik Dorvala, Sprzyjalski, tym razem przywołując obie cechy tytułowego bohatera, a więc w zasadzie pełny tytuł sztuki. Zwraca się przy tym do widzów, więc – tylko w adaptacji – następuje „ujawnienie skrywanego zazwyczaj przez tekst drugiego układu komunikacyjnego (*scena-widz*)”<sup>28</sup>: „Z ochotą. (*do p a r t e r u*) „O toż to d z i w a k wcale d o b r o c z y n n y.”

W komedii *Mecenas pocziwy*, przeróbce *L'avvocato veneziano*, podobnie jak w *Żonie pocziwej* i *Sprytniej wdówce*, ograniczone zostały ślady tradycji dell'arte: znikły lazzi pary służących (w oryginale: Arlecchino i Colombina; w polskiej komedii: Bazyl i Justyna), a także – ze względu na przeniesienie akcji do Polski – reprezentujący szkołę bolońską doktor Balanzoni, skontrastowany z tytułowym adwokatem weneckim. Natomiast podobnie jak w *Dziwaku dobroczynnym* podkreślona została cecha głównej postaci wpisana do tytułu polskiej komedii: pocziwość, czyli największa cnota, obejmująca uczciwość, honorowość i dobroć. O pocziwości mówi będący jej wcieleniem Dobrzecki: „pocziwością się zaszczycam” (I, 10), „pocziwi ludzie nie potrzebują przysięgi.” (II, 1), „Nie dla po-

<sup>28</sup> P. Pavis, op. cit., s. 289.

czciwych mecenasów” (s. 62), a także jego przyjaciel Leliusz (Lelio): „dla cnoty, wymowy, i poczciwości wszędzie ma powagę” (s. 51).

Ostatnie słowo w obu wersjach komedii należy do postaci tytułowej. W oryginalnej jest to przemowa do Rosaury, która wprawdzie przegrała sprawę sądową, ale za to pokochała z wzajemnością i poślubiła mecenasa strony przeciwnej. Wenecki adwokat Alberto Casaboni zabierze wybrankę swego serca do rodzinnego miasta, ale przedtem poucza Rosaurę o jej małżeńskich obowiązkach, nakazuje cnotliwość, skromność i wstrzeźliwość, przestrzega przed pokusami wielkiego miasta i ruiną życia małżeńskiego spowodowaną nadmierną pobłażliwością mężów w stosunku do żon:

Siora Rosaura, mia cara sposa, mia diletta muggier, adesso xeel tempo de metter in pratica quella bella virtù che fin al presente l'ha coltivà. Ella passa dal stato felice della libertà a quello laborioso del matrimonio. Mi ghevò ben, sempre ghe ne vorrò; in casa mia spero che gnenteghe mancherà. La meno in una gran città, dove abbonda le ricchezze, i spassi, i divertimenti. Ma giusto per questo, la se prepara de metter in opera tutta la so virtù. Dell'amor del mario no la se ne abusa; del stato comodo no la se insuperbissa; i spassi e i divertimenti la i toga con moderazion. Perché l'amor se coltiva coll'amor; le fameggie se conserva colla prudenza; i divertimenti i dura, co i xe discreti. La compatissa, se cussi subito, e a prima vista, ghefazzo una specie de ammonizion, perché se tutti i maridifasse sta lizion alla sposa el di delle nozze, se vederave manco matrimoni odiosi, manco fameggieprecipitate, manco femenedescreditate. Perché no ghexecossa che rovina più la muggier, quanto la condiscendenza del poco savio mario.

Po przełożeniu pierwszego zdania, w którym adwokat zwraca się do żony z apelem o cnotliwe życie także w stanie małżeńskim, adaptator zmienia dalszy ciąg nauki moralnej. Mecenas Dobrzecki daje siebie za przykład, przy czym – tak jak w *Dziwaku dobroczynnym* – wypowiedziane zostają oba wyrazy składające się na tytuł polskiej komedii (tym razem w odwrotnej kolejności). Formuła adresatywna „Mci Panowie” dotyczyć może nie tylko postaci sztuki, ale także jej publiczności, co wzmacnia metateatralny charakter ostatniej repliki.

Mcia Panno Pieniacka, kochana oblubienico, miła małżonko! teraz czas używać tej cnoty, którąś dotychczas troskliwie dochowała. M c i P a n o w i e, widzicie, że podobna jest człowiekowi, cnotą i charakterem rządzącemu się, wszelkie zwyciężyć przeszkody; a jeżeli zgryzoty i prace w podbijaniu namiętności poniesione, jakiej warte nagrody, jeżeli, mówię, moj charakter jakiegokolwiek szacunku po nich wymagać się zdaje, mówcie, żem p o c z c i w e g o M e c e n a s a dochował obowiązków.

Czas na podsumowanie tematu metateatralności w osiemnastowiecznych polskich wersjach komedii Goldoniego. Tłumacze komedii *La moglie saggia* i *L'avvocato veneziano*, którzy – działając zgodnie z ideą unarodowionej adaptacji – wyeliminowali ze sztuk Goldoniego praktycznie wszystkie elementy obocości, ograniczyli także aspekty nawiązujące do tradycji komediowej dell'arte, w oryginałach obecne zwłaszcza w lazzi służących, spadkobierców Zannich. Nazwy typów komediowych związanych z tą tradycją wykorzystała tylko Maliszewska,

a w jej *Miłości żołnierskiej* został nawet podkreślony metateatralny charakter scen z Trufaldynem. Natomiast w żadnej z analizowanych polskich komedii nie wprowadzono imienia Arlekin czy słów pochodnych (arlekinada, arlekiństwo) jako aluzji do tradycji teatralnej, w której „motywy spotykany niemal w każdym *canovaccio* było przyjmowanie na siebie cudzej tożsamości połączone z przebieraniem”<sup>29</sup>, w celu wyśmiania postaci ubranej np. nieadekwatnie do wieku. Takie retoryczne użycie nazwy emblematycznego typu komedii *all'italiana* spotykamy u Zabłockiego: „Ha, ha, ha, co za głupi! Na starość robić się Arlekinem!”<sup>30</sup>

Rzadziej niż w pierwowzorach występują w przekładach terminy teatralne, jak „scena” czy „komedia”, co szczególnie widoczne jest w porównaniu obu wersji językowych *La moglie saggia*. Polscy tłumacze zachowali jednak wszystkie sceny o charakterze metateatralnym związane z przyjęciem nowej tożsamości i będące przykładem teatru w teatrze w *Żonie poczciwej*, *Pannie rozumnej* i *Miłości żołnierskiej*.

Najczęściej stosowanym przez polskich autorów zabiegiem metateatralnym jest przywołanie tytułu komedii w replice zamykającej sztukę. Został on wprowadzić wyeliminowany w przekładzie sztuki *La vedova scaltra*, ale zastosowano go w polskich wersjach *L'amante militare* (analogicznie do oryginału, choć z modyfikacją) oraz *Le bourru bienfaisant* i *L'avvocato veneziano* (niezależnie od oryginałów, gdzie nie ma takiej aluzji). Zawarte w tytułach sztuk cechy protagonistów, dobroczynność i poczciwość, są także wielokrotnie przypomniane polskiemu odbiorcy w różnych miejscach tych komedii, zwykle bez podstaw w odpowiednich replikach tekstów źródłowych.

Dlaczego w oświeceniu nie przełożono na polski metateatralnych komedii Goldoniego, jak *Il teatro comico*? Otóż, jak to wykazuje Jolanta Dygul, Goldoni, który tworzył w kontekście teatralnym narzucającym mu z jednej strony ścisły kontakt z aktorami, a z drugiej rywalizację z innymi autorami, bronił godności zawodu poety komicznego, publikując kolejne wydania swoich komedii, opatrując je paratekstami, pisząc *Pamiętniki*, a także wpisując do tekstów dramatycznych elementy debaty o teatrze i apologię autora teatralnego.<sup>31</sup> Inne były okoliczności pracy i cele dostawców repertuaru dla Teatru Narodowego, nie zawsze nam dzisiaj znanych z nazwiska, którzy – czasem tylko dorywczo – starali się bawić i wychowywać publiczność nieobytą z realiami włoskimi. Dominujący model unarodowionej adaptacji drastycznie zresztą ograniczał pole do aluzji do kultury włoskiej, w tym teatralnej.

<sup>29</sup> M. Surma-Gawłowska, op. cit., s. 173.

<sup>30</sup> J. Łukaszewicz, op. cit., s. 170.

<sup>31</sup> J. Dygul, op. cit., zwłaszcza s. 275–277.