

Mieczysław Klimowicz

Komedia dell'arte w Warszawie w XVIII wieku i jej wpływ na rozwój sceny narodowej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/2, 79-92

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIECZYŚLAW KLIMOWICZ

KOMEDIA DELL'ARTE W WARSZAWIE XVIII WIEKU
I JEJ WPŁYW NA ROZWÓJ SCENY NARODOWEJ *

1

Dotychczasowe badania nad schyłkowym okresem komedii *dell'arte* ograniczały się w zasadzie do eksponowania jej recepcji w klasycystycznym i mieszczańskim dramacie wieku Oświecenia. Centralny punkt zainteresowania stanowił przede wszystkim paryski Théâtre Italien, który podejmował próby „unowocześnienia” komedii *dell'arte* poprzez rezygnację z improwizacji na rzecz tekstu przygotowanego, pisanego w języku francuskim, nadanie sztuce bardziej regularnego kształtu, zgodnie z wymogami klasycystycznych reguł. W oparciu o te eksperymenty rozwinęło swój talent kilku wybitnych autorów, takich jak Lesage i Marivaux. Stąd też wpływ komedii *dell'arte* na rozwój teatru europejskiego w XVIII w. mierzony był głównie osiągnięciami paryskiego Théâtre Italien, natomiast nowatorskie usiłowania na gruncie włoskim z okresu reformy Goldoniego i ich odbicie na scenach stolic wielu krajów Europy nie zostały przez badaczy należycie docenione. Stan taki wynikał z faktu, iż większość sztuk granych w Théâtre Italien jeszcze współcześnie doczekała się utrwalenia drukiem, co stwarzało możliwości studiów porównawczych, zaś improwizowane w całości lub częściowo teksty komedii włoskich, w tym spora liczba dzieł samego twórcy reformy, nie były w ogóle znane.

Dopiero powstanie teatrologii jako nauki oraz wzrost zainteresowań komedią *dell'arte* u wybitnych twórców teatru XX w. spowodował rozwój

* Tekst referatu wygłoszonego na sympozjum naukowym polsko-włoskim we Florencji (1970). Wersja francuska tej pracy, pt. *Commedia dell'arte à Varsovie et son influence sur le développement du Théâtre national polonais* — zawierająca kalendarz przedstawień sztuk *dell'arte* granych w Warszawie i Dreźnie w latach 1734—1756 — mieści się w księdze zbiorowej: *Italia, Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo. Atti del III Convegno di Studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dall'Accademia Polacca delle Scienze (Venezia, 15—17 ottobre 1970)*. Firenze MCMLXXIII.

badan również i nad XVIII-wiecznymi dziejami tej fascynującej sztuki scenicznej. W Polsce zainaugurowała je praca Mieczysława Brahmery pt. *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych* (Warszawa 1939). Po drugiej wojnie światowej największe zasługi w inspirowaniu studiów tego rodzaju należy przypisać „Pamiętnikowi Teatralnemu”, który opublikował szereg artykułów źródłowych dotyczących repertuaru, składu i dziejów zespołów włoskich aktorów w czasach saskich, przede wszystkim zaś — pierwsze „teksty”: drukowane tzw. argumenty 17 komedii granych w Warszawie pierwszej połowy w. XVIII, odnalezione wśród zbiorów Biblioteki Załuskich jeszcze przed wojną przez Bohdana Korzeniewskiego¹. Publikacje te uświadomiły historykom teatru wagę zagadnienia, co przyniosło wkrótce dalsze rezultaty badawcze. W roku 1962 Julian Lewański odkrył w Pradze innych 5 argumentów warszawskich², a w 1964 udało mi się podczas podróży naukowej do Saksonii odszukać w drezdeńskiej Landesbibliothek obfity, liczący 125 argumentów i scenariuszy zbiór komedii granych w Warszawie i Dreźnie w latach 1748—1756, w tym 3 nie znane dotąd argumenty warszawskie³.

W sumie więc posiadamy obecnie 25 znanych argumentów warszawskich w wersjach włoskiej, francuskiej i polskiej. Jest to już materiał poważny. Należy wziąć tu pod uwagę fakt, iż Polska i Saksonia były wówczas związane unią personalną, posiadały jednego króla, który wraz z dworem i teatrem krążył co jakiś czas między Dreznem a Warszawą, stąd profil repertuarowy sceny królewskiej w obu stolicach musiał być identyczny, świadczą o tym zresztą publikowane ostatnio prace. Dlatego też do znanego już zespołu 25 argumentów należy dodać 100 drezdeńskich, dotąd nie znanych, stanowią one bowiem łącznie z warszawskimi jednolity blok — przeznaczone były dla tego samego teatru dworskiego i tej samej trupy włoskich aktorów. Otrzymujemy zatem duży zespół tekstów mogący służyć za podstawę do wstępnych omówień i analiz.

W niniejszym przeglądzie zostaną pominięte czasy Augusta II (1697—1733) ze względu na nikły stan dokumentacji źródłowej, zwłaszcza w zakresie repertuaru. „*Le Saxe galant*”, rokokowy amant na polskim tronie, był raczej gallomanem, faworyzującym francuski teatr klasycystyczny, dlatego też o tej scenie, składzie jej aktorów, a nawet repertuarze posia-

¹ Zob. B. Korzeniewski, *Komedia dell'arte w Warszawie*. „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3/4.

² Zob. J. Lewański, *Pięć nieznanych argumentów warszawskich*. Jw., 1965, z. 1.

³ Sächsische Landesbibliothek, loc. Dramat. 3 u. — Zob. też M. Klimowicz: *Teatr Augusta III w Warszawie; Nieznane argumenty warszawskie*. Jw. — M. Brahm er, *Su una compagnia di comici italiani a Varsavia a metà del Settecento*. Firenze 1958. Odbitka z: *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Italiani*.

damy sporo informacji. Dość bogate są wiadomości o operze włoskiej, której zespół, złożony z najwybitniejszych solistów, sprowadził w r. 1717 do Drezna następca tronu, późniejszy August III. Natomiast o *comédie italienne* niewiele można powiedzieć poza tym, że w r. 1698 wystąpił w Warszawie słynny zespół Gennara Sacco, zaś w roku następnym Angelo Constantini został dworzaninem królewskim i organizatorem teatru nadwornego. Dopiero w r. 1715 natrafiamy na poważniejsze ślady komedii *dell'arte* w Polsce i Saksonii, przybył wtedy bowiem na dwór saski Tomasso Ristori wraz ze swoją trupą i grywał na przemian w obu stolicach do r. 1730, kiedy to cały zespół udał się na występy do Rosji⁴. Zespół ten obok komedii wykonywał również opery komiczne (*commedia per musica*), serenady, intermezza, do czego w niemalym stopniu przyczynił się zaangażowany w r. 1717 kompozytor Giovanni Alberto Ristori, syn Tomassa. Niestety, obecny stan badań nie pozwala dokładniej określić repertuaru tego zespołu⁵.

Sytuacja uległa radykalnej zmianie w czasach panowania Augusta III, zarówno jeśli chodzi o dzieje trup aktorskich jak i repertuar. Dzięki szczegółowym i systematycznym informacjom w wydawanych przez dwór saski *Hofkaländer*, w prowadzonych przez królową Marię Józefę *Hofjournal* oraz w innych materiałach archiwalnych można odtworzyć dokładny wykaz grających w Warszawie i Dreźnie zespołów *dell'arte*. Już w karnawale 1735/36 trupa Tomassa Ristoriego, zapewne zreformowana nieco, grała w stolicy Saksonii komedie włoskie, o których zachowały się dokładniejsze wiadomości, jednakże do r. 1738 milczą kalendarze dworskie o aktorach, króluje wtedy powszechnie opera włoska i francuski balet. Dopiero w pochodzących z września 1738 dokumentach podróży Augusta III z Drezna do Warszawy zachował się pełny wykaz *Personaggi della Comedia Italiana*⁶.

⁴ Z wybitniejszych aktorów, oprócz samego szefa występującego jako Coviello, przybyli także: Carlo Malucelli (Dottore), Filippo del Fantasia (Valerio), Carlo Marchesetti (Arlekin). W parę lat później do trupy tej dołączyli: Andrea Bertoldi (Pantalon), Marianna Bertoldi (Rosetta), Natalino Bellotti (Arlekin) i kilkoro innych.

⁵ Zob. np. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen von...* Cz. 2: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen.* Dresden 1862. — K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr warszawski za Sasów.* Wrocław 1964.

⁶ Byli to: Andrea Bertoldi, szef trupy (Pantalon), Marianna Bertoldi (amancka), Natalino Bellotti (Arlekin) z żoną, Carlo Malucelli (Dottore), Antonio Franceschini, jego żona Gerolima Franceschini, Bernardo Vulcani Vulcano (amant poważny lub cichy starzec), jego żona Isabella Vulcani (Eleonora), Florio Grassi, jego żona Rosa Grassi (Colombina), Paolo Caresana (Brighella), Giovanna Casanova (Rosaura).

W najciekawszym ze względu na repertuar sezonie 1754/55 zespół włoskich komedii był chyba jednym z najlepszych w Europie. Oto jego skład: Pantalón — Cesare D'Arbes; Taberino — Camillo Canzachi; amantki — Bernardo Vulcano, Giovanni Battista Toscani, Joachim Limpergher; amantki — Marta Bastona-Focher, Giovanna Casanova; Colombina — Paola Falchi; Arlekin — Antonio Bertoldi; Brighella — Pietro Moretti. W rolach służących charakterystycznych — Constantini oraz Girolamo Focher, mąż Bastony. (Niektórzy z nich, jak D'Arbes, Bastona, Giovanna Casanova pochodzili z zespołów, dla których Goldoni pisał swe sztuki.) Omawiany zespół utrzymywał się na dworze saskim do sezonu 1756/57. Właśnie rozpoczęto kosztowne przygotowania do karnawału, drukowano w Dreźnie liczne argumenty i scenariusze, kiedy nagle po wybuchu wojny siedmioletniej Fryderyk II wtargnął ze swoim wojskiem do Drezna (9 IX 1756). Po klęsce pod Pirną August III udał się do Warszawy, dokąd podążył za nim zespół operowy i balet z orkiestrą, natomiast aktorzy komedii *dell'arte* rozproszyli się po świecie i z okresu do r. 1763, tzn. do śmierci Augusta III, brak jakichkolwiek śladów ich bytności na dworze saskim ⁷.

O wiele bardziej interesujące perspektywy badawcze niż dzieje zespołów otwiera już wstępna analiza repertuaru komedii *dell'arte* w Warszawie i Dreźnie lat 1734—1756. Repertuar ten, nie znany dotychczas w całości, odtworzony z różnych źródeł, nie jest kompletny, bowiem w dostępnych materiałach czasem zamieszczone są tylko wzmianki o wystawieniu włoskiej komedii, bez podania jej tytułu. Liczba tego rodzaju

W sumie wraz ze służbą teatralną było 13 osób. Wynika stąd, że do nowego zespołu weszły tylko 4 osoby z dawnej trupy Ristoriego.

W składzie zespołu w r. 1740 widać pewne zmiany, zabrakło Andrea Bertoldiego, którego rolę Pantalóna przejął Antonio Piva. Obok Carla Malucellego jako Dottore zaczyna występować Nicoletto Artichio. Nowymi aktorami byli tancerze Alessandro Vulcano (syn Bernarda) oraz Paolo Caresana. Odtąd przez parę lat listy aktorów *comédie italienne* są w dworskich *Hofkaländer* prawie identyczne, w r. 1742 odszedł jedynie Carlo Malucelli. Dopiero rok 1748 przyniósł zmiany: nie widać w zespole Natalina Bellottiego, a rolę Arlekina gra Antonio Bertoldi (syn Andrea); odszedł także Dottore — Nicoletto Artichio, jego miejsce zajęła nowa postać komedii *dell'arte*, Taberino, w wykonaniu autora komedii i aktora — Camilla Canzachiego. Doszli: Pietro Moretti (Brighella, postaci służących), Marta Bastona-Focari (inna wersja: Focher, „alta donna”) i jej mąż Girolamo Focari (Focher — rolę służących, autor komedii) oraz „*amorosi*”: Pietro Mira i Francesco Seydelmann. O rok później w roli Pantalóna oglądali widzowie drezdeńscy i warszawscy Francesca Colinettiego, zaś w r. 1751 zastąpił go słynny aktor Cesare D'Arbes.

⁷ Powyższe dane na podstawie: Fürstenau, *op. cit.* — Klimowicz, *Teatr Augusta III w Warszawie*. — Königl. Poln. und Chrüstl. Sächsischer Hof und Staatskalender auf das Jahr [...]. 1732—1756.

zapisów nie przekracza jednak 10⁰%, można więc przyjąć, że odtworzony kalendarz przedstawień ⁸ zawiera dokładny obraz programu komedii *dell'arte* tego okresu, uprawniający do formułowania wniosków. Repertuar pierwszych lat, 1735—1736 ⁹, jest zapewne pochodzenia neapolitańskiego, o czym świadcząby tytuły sztuk, a także powtarzające się imię Zanniego — Coviello. Większość pozycji w następnych latach stanowi bezpośrednią kontynuację dawnej, XVII-wiecznej komedii *dell'arte* albo bazuje na przeróbkach tradycyjnych motywów, na co wskazuje choćby wystawienie w Warszawie w r. 1748 sztuki Flaminia Scali *Taberino Bacchetone*. Do sezonu 1747/48 włącznie grano najprawdopodobniej komedie improwizowane, w całości lub częściowo, na druczkach argumentów nie pojawiają się jeszcze nazwiska autorów.

Dokładna analiza scenariuszy i argumentów komedii wystawianych w Dreźnie i w Warszawie w latach 1748—1756 oraz porównanie ich z dawnymi — XVI- lub XVII-wiecznymi, byłoby zabiegiem bardzo owocnym, pozwoliłoby na szczegółowe określenie związków z tradycją oraz na właściwą ocenę nowych eksperymentów poprzedzających reformę Goldoniego. Zachęcające są już wyniki pierwszego sondażu: udało mi się odnaleźć około 30 przypadków istotnej zbieżności z pozycjami repertuaru Théâtre Italien w Paryżu, przeważnie z lat początkowych w. XVIII, kiedy dominował jeszcze język włoski. W opracowanych przez Th. S. Gueullette'a *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle* (Paris 1938) widnieje często przy owych pozycjach uwaga: „*pièce très ancienne*”. Np. komedię *La donna creduta maschio*, którą zespół włoski grał w Warszawie 9 X 1748, wystawia Théâtre Italien w Paryżu 30 V 1716, pod nieco innym tytułem — *L'interesse o la figlia creduta maschio*. Gueullette opatrzył tę pozycję następującą notatką: „*Cette pièce, qui est de Secchi, a été augmentée par Lelio (Riccoboni) de plusieurs scènes, surtout du dernier acte et du dénouement. C'est de cette comédie que Molière a tiré le Dépit Amoureux*”. Podobnie ma się rzecz ze sztukami: *La dama Demonia*, *Arlequino finto principe*, *Il servo sciocco*, *Arlequino finto astrologo*, *bambino*, *statue e perroquet* — i wielu innymi. Przy niektórych szczególnie popularnych, granych kilkakrotnie na dworze saskim w latach pięćdziesiątych, np. *L'Arcadia incantata o sia il Pastor Fido ridicolo* (wystawienie w Théâtre Italien — 13 II 1717), Gueullette dołączył informację: „*Pièce très ancienne, dont ont ignore le nom de l'auteur*”.

⁸ Mieści się on w aneksie do francuskiej wersji niniejszej pracy (zob. informację w przypisie wstępnym).

⁹ Podany w kalendarzu przedstawień repertuar komedii za r. 1734 dotyczy zapewne występów przebywającej wówczas w Dreźnie trupy francuskiej. Umieszczony tam został jedynie ze względu na widoczne związki z programem Théâtre Italien w Paryżu.

Ta właśnie sztuka była przez paryski Théâtre Italien grana w rozmaitych przeróbkach (zachowujących jednak zasadniczy jej schemat); grano ją także pod tytułem *Le Naufrage d'Arlequin* (3 VII 1747), ze słynnym Constantinim w roli głównej. Gueullette nie omieszczał przy tej okazji wspomnieć o interesującym efekcie inscenizacyjnym, związanym z punktem kulminacyjnym przygód bohaterów sztuki, którego brak w argumencie drezdeńskim komedii z roku 1750.

*C'était une montagne qui se reliait sur elle-même et se changeait en un magnifique appartement au moment que l'on voulait couper la tête à Arlequin, pour avoir profané le temple*¹⁰.

Wydaje się zupełnie możliwe, że Constantini występował w tej samej roli na dworze saskim.

Problem związków drezdeńsko-warszawskiego repertuaru *dell'arte* ze starą włoską komedią jest zatem sprawą otwartą, niniejsze wstępne omówienie niedawno odkrytych tekstów i źródeł ma na celu jedynie zasygnalizowanie ważnych perspektyw badawczych, jakie się w tej dziedzinie rysują.

Obserwacja repertuaru, zwłaszcza lat 1748—1756, wskazuje także i na drugi ważny problem dla dziejów komedii *dell'arte* i jej recepcji w Europie, mianowicie na pojawianie się, w miarę upływu lat coraz częstsze, komedij Goldoniego oraz innych autorów, np. Giacoma Casanovy, Camilla Canzachiego, Girolama Fochera (Focariego) i Cesarego D'Arbesa. Wejście Goldoniego na scenę drezdeńską i warszawską dokonało się w sezonie 1748/49, w którym zespół włoski wystawił aż 6 sztuk twórcy reformy komedii włoskiej: *Momolo disinvolto* (*L'uomo di mondo*), *Momolo prodigo su'la Brenta*, *Trenta tre disgrazie ridicole d'Arlechino*, *La donna di garbo*, *Il paronzino veneziano*, *Gli due gemelli veneziani*. Najstarszą sztuką Goldoniego, powstałą prawdopodobnie w karnawale 1739, pierwszą z serii komedii charakterów, był wystawiony w Warszawie 11 IX 1748 *Momolo disinvolto*. Napisał go Goldoni dla trupy Św. Samuela w Wenecji, role opracował dla konkretnych aktorów. Pantalona grał wtedy słynny Fernando Colinetti, który zresztą wystąpił po dziesięciu latach w tej samej roli na scenie Operalni warszawskiej. Z trupy Św. Samuela wywodziła się również Bastona. Oni to prawdopodobnie wprowadzili sztuki Goldoniego do Saksonii i Polski: *Momolo disinvolto* cieszył się dużym powodzeniem, przyniósł autorowi i aktorom wielki sukces. Pisał Goldoni w *Pamiętnikach*:

¹⁰ Th. S. Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e siècle*. Paris 1938, s. 144.

Sztuka miała ogromne powodzenie. [...] Widziałem, że rodacy moi odwracają się od farsy starego typu, widziałem zapowiedź reformy, lecz nie mogłem jeszcze się nią pochłubić.

Była to sztuka częściowo pisana, częściowo improwizowana. Goldoni wspomina:

Napisana była jedynie rola głównego aktora. Wszystkie inne były improwizacją na dany temat. Przygotowałem dokładnie aktorów, lecz nie wszyscy byli w stanie wypełnić luki w sposób artystyczny. Nie czuło się owej jedności stylu, charakterystycznej dla autora ¹¹.

Można przypuścić, że *Momolo disinvolto* święcił podobne triumfy w Warszawie i Dreźnie jak poprzednio w Wenecji.

Następną komedią, również na wpół improwizowaną, był *Momolo prodigo su'la Brenta*, wystawiony w Wenecji podczas karnawału 1739/40. W Warszawie odegrano go 10 X 1748. Goldoni w *Pamiętnikach* poświęca temu utworowi sporo miejsca.

Był to nowy rodzaj charakteru. Znałem jego pierwowzory, spotykałem je, studiowałem na wybrzeżach Brenty, wśród mieszkańców tych uroczych i pełnych przepychu dworów wiejskich, gdzie bogactwo błyszczący, a średnio za- możni żyją nad stan ¹².

Ponieważ aktorzy używający masek narzekali na Goldoniego, że dąży do ich usunięcia — napisał dla nich, aby pozyskać sobie tych oponentów, prawdopodobnie jeszcze w okresie tego samego karnawału (1739/40 lub 1740/41), komedię w większości improwizowaną, *Trenta due disgrazie d'Arlechino*. Sztuka ta, operująca nagromadzeniem i spiętrzeniem nieprzewidzianych wypadków, przygotowana była dla wybitnego Arlekina — Antonia Sacchiego, który uzyskał w niej wielki sukces. W Warszawie odegrali ją aktorzy włoscy 25 XI 1748, zmieniając nieco tytuł przez dodanie Arlekinowi jeszcze jednej „niedoli”: *Trenta tre disgrazie di Arlechino*. Ponieważ sztuka była improwizowana, różne zespoły dość dowolnie zmieniały jej schemat, na co i w innych przypadkach uskarżał się Goldoni w *Pamiętnikach*.

W karnawale r. 1743 napisał Goldoni dla trupy Św. Samuela nową sztukę. Była to „komedia charakterów” w trzech aktach prozą, pierwsza w całości pisana, pt. *La donna di garbo*. I tę sztukę zaprezentowali aktorzy włoscy warszawskiej publiczności — w dniu 24 X 1748. Wystawiono też w omawianym sezonie sztukę *Li due gemelli veneziani* (5 IX 1748). Napisał ją Goldoni w r. 1747 specjalnie dla słynnego Pantalona z trupy Medebaca — D'Arbesa, który grał w niej role obu bliźniaków. Na pomysł

¹¹ C. Goldoni, *Pamiętniki*. Przełożyła M. Rzepińska. Warszawa 1958, s. 166.

¹² *Ibidem*, s. 169.

takiej komedii wpadł Goldoni, jak sam wyznaje, obserwując D'Arbesa na scenie, jego grę i charakterystyczne cechy¹³.

Zestawienie to pozwala stwierdzić, że trupa włoska zaprezentowała w Polsce najlepsze sztuki Goldoniego z pierwszego okresu jego walki o reformę. Niektóre z nich, np. *Li due gemelli veneziani*, stanowiły „ostatni przebój” sezonu teatralnego. Były to sztuki jeszcze częściowo improwizowane, choć najpóźniejsze, jak np. *La donna di garbo*, posiadały cały tekst.

Drugi spośród najobficiej reprezentowanych autorów to Camillo Cazzachi, równocześnie aktor zespołu (Taberino). Prawdopodobnie jego komedie były również częściowo improwizowane. To samo można powiedzieć o pozostałych sztukach, w większości anonimowych. Możliwe, że zdarzały się wśród nich całkowicie improwizowane — z dawnego repertuaru farsowego. Sprawa ta wymaga gruntownych badań.

W latach następnych, 1751—1756, obok wyżej wymienionych grano jeszcze 11 komedii Goldoniego, m. in.: *La vedova scaltra*, *Il antiquario*, *La pupilla veneziana*, *L'avvocato veneziano*, *Arlechino servo di due padroni*, *La puta onorata*, *La sposa persiana*, *Il Festino* oraz *Le donne veneziane gelose*. Wielkim wydarzeniem było wystawienie w r. 1750, a zatem w dwa lata po włoskiej premierze, *Sprytnej wdówki*, która przypieczętowała reformę teatru Goldoniego. Na teren Polski i Saksonii sztukę ową przeniósł zapewne D'Arbes, uczestniczący — jako członek zespołu Medebaca — w tej historycznej premierze w roku 1748. Można więc stwierdzić, że większość najwybitniejszych komedii Goldoniego prezentowano publiczności Drezna i Warszawy na bieżąco, tuż po włoskich premierach. Warto przy tym zauważyć, iż wyboru dokonywano jednak według pewnej zasady, pominięto bowiem wszystkie utwory utrzymane w konwencji płacziwej lub dramy, jak np. *La moglie saggia*. Sascy i polscy mecenas i teatromani z Augustem III na czele aprobowali wyraźnie teatr komiczny w duchu dawnej i zreformowanej *dell'arte*.

Spośród innych autorów, którzy dostarczali w tym okresie sztuk scenie dworskiej, warto wymienić obok niezwykle płodnego Camilla Cazzachiego również trzech innych: D'Arbesa (*Li tre fratelli gemelli*, 1754; *Li tre fratelli somiglianti*, 1755), słynnego awanturnika Giacomca Casanovę (*La Moluccheida, o sia i gemelli rivali*) oraz męża Bastony, Girolama Fochera (*Momola sposa malcontenta*). Były to najprawdopodobniej sztuki częściowo pisane, choć, jak można wnioskować z repertuaru, w całości improwizowane utrzymały się również do końca 1756. O tym jednak, że wyraźnie zaczęły wtedy przeważać pod wpływem Goldoniego sztuki w całości lub częściowo pisane, świadczą zachowane scenariusze do wszy-

¹³ *Ibidem*, s. 218.

stkich komedii granych w r. 1756, zawierające dokładne streszczenia aktów i scen.

Najważniejszy i rysujący bodajże najbardziej interesujące możliwości badawcze problem stanowią argumenty i scenariusze komedii. Na 198 sztuk granych w Warszawie i Dreźnie w latach 1734—1756 zachowało się 125 argumentów i scenariuszy, w tym 14 z 1756 roku. Jest to więc jednolity chronologicznie i gatunkowo zespół, nad którym studia szczegółowe powinny pójść w kilku kierunkach: wymaga on poza tym wielu pracochłonnych i żmudnych zabiegów badawczych. Ze względu na charakter artykułu chciałbym się na razie ograniczyć do ogólnego opisu swoistej „poetyki” argumentów wraz z próbą wskazania niektórych istotnych, moim zdaniem, perspektyw dalszych poszukiwań i studiów.

Argumenty składają się z następujących elementów: tytuł sztuki, czasem nazwisko autora, informacja o miejscu i dacie przedstawienia, osoby występujące w sztuce, niekiedy nazwiska aktorów. Wreszcie część najistotniejsza „*argumento*” zawiera wskazówki dotyczące treści komedii.

Najogólniej rzecz biorąc, można tu wyróżnić dwie formy zapisu: pierwsza — krótka, czasem kilkudzaniowa, opowiada zwięźle treść popularnego zapewne wątku romansowego, stanowi swego rodzaju ekspozycję komedii; w pewnym momencie narracja zostaje przerwana, zaś niewielka, w jednym zdaniu wyrażona informacja o głównym konflikcie komicznym zapowiada przeniesienie się akcji na scenę. Jako przykład niech posłuży argument komedii *La cameriera nobile*, wystawionej w Dreźnie 1751 roku:

W czasie kiedy Taberino był miejskim sędzią w Piombino, miał córkę jedynaczkę, którą w trzecim roku życia uprowadzili korsarze. Jej matka zmarła z powodu strapienia. Tymczasem dziewczynka została sprzedana Oraziowi Ardentiemu, który bardzo ją polubił i wychował razem ze swoimi dziećmi, Ottaviem i Aurelią. Po piętnastu latach zmarł Orazio, ale przed śmiercią prosił swe dzieci, aby opiekowały się Rosaurą i aby troskliwie przechowywały medalion, który miała zawieszony na szyi, gdyż przy pomocy tego medalionu będzie można dowiedzieć się o jej pochodzeniu. Aurelia na polecenie ojca zrobiła z Rosaury pierwszą pokojówkę i tak ją kochała jak kogoś z rodziny.

Tymczasem starzejący się Taberino złożył swój urząd i udał się do Genui, aby tam zamieszkać. W Genui spotkał swego dawnego przyjaciela Pantalona.

Jak śmieszna jest miłość Pantalona i Taberina w stosunku do pokojówki, która odkrywa swego ojca we wzgardzonym adoratorze, pokazuje ta właśnie komedia.

Akcja toczy się w Genui¹⁴.

Romansowa ekspozycja komedii była przekazywana do wiadomości widzów za pomocą drukowanych argumentów, możliwe także, iż wygła-

¹⁴ Ten i następny argument pochodzą ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek. Przekład — M. Klimowicz.

szął ją aktor na początku przedstawienia. Brak tu nieraz w ogóle informacji o samej treści sztuki, a czasem podawana jest tylko najbardziej lakoniczna charakterystyka wątku, jak w przytoczonym przykładzie. Czasem określa ona nieco dokładniej sytuacje komiczne, np. w *Taberino ortolano*, gdzie po streszczeniu wątku fabularnego znajdujemy wzmiankę o spotkaniu się wszystkich zakochanych par w ogrodzie nocną porą. Jak czytamy w argumencie —

Wynikło stąd nieporozumienie, gdyż w ciemności nikt nie mógł odnaleźć przedmiotu swych uczuć. Ta okoliczność spowodowała wiele rozmaitych zdażeń i ona właśnie stanowi główny wątek komedii.

„Argumenty” tego rodzaju nie mogą stać się podstawą do prób zrekonstruowania kształtu scenicznego sztuki, stwarzają natomiast interesujące możliwości dla badań związków komedii *dell'arte* z romansem włoskim i europejskim. Problem ten jest coraz częściej sygnalizowany przez teatrologów i historyków literatury, m. in. na terenie polskim.

Do drugiej grupy argumentów, a właściwie już scenariuszy, należy zaliczyć jedno- lub kilkunastronicowe streszczenia samej komedii. Dokładność ogranicza się tu jednak raczej do — w miarę pełnego — zestawu sytuacji i perypetii, brak natomiast opisu chwytów, „lazzi”, wykonywanych przez Arlekina i innych „zanni”. Od czasu do czasu wszakże napotykaemy okruchy informacji na ten temat, posiadające już pewną wartość, np. „Przy pomocy zaczarowanego pierścienia Arlekin przybrał postać Celia” (*La magia bianca*) albo „[Arlekin] ukazał się kapitanowi Fanfarone najpierw jako naczynie, a potem jako akuszerka” (*Arlechino furbo senza saperlo*) lub „Arlekin, aby otrzymać Colombine, wyczynia różne sztuczki na drabinie, skacze z okna wieży” (*Le scalate di Arlechino*). Takich informacji jest sporo i one to — obok skatalogowanych sytuacji komediowych — mogą służyć za podstawę do rekonstrukcji kształtu przedstawienia.

Trzecią wreszcie grupę stanowią scenariusze sztuk granych w r. 1756 — długie, kilkunastronicowe nieraz streszczenia scen i aktów, co wydaje się szczególnie ważne dla tych improwizowanych komedii Goldoniego, których pełne teksty nie ukazały się drukiem.

Na zakończenie warto wspomnieć osobno o argumencie — czy raczej scenariuszu — komedii Giacoma Casanovy *La Moluccheida*, wyraźnie odróżniającym się od wszystkich pozostałych obecnością „ja” autorskiego. W romansową kanwę komedii wplecione są bowiem informacje o źródłach literackich sztuki oraz zwroty w rodzaju: „Autor prosi w końcu o przebaczenie, że nie odważył się zmyślić przybycia księżniczki [...] na wyspę Cerano”, albo wprost apostrofy autora, w których zwraca się on do publiczności o wybaczenie wszelkich niedoskonałości sztuki oraz przyrzeka, iż w razie przychylnego przyjęcia postara się dostarczyć widzom

SPRZYSIĘZENIE SIĘ WĘGLARZOW,
K O M E D Y A

Reprezentowana na Teatrum Krolewskim
w *Warszawie* 1754.

O S O B Y.

CELIUSZ, Hrabia *de Montebello*, kochający się w Siwiglij.

PANTALON, Guwernor Celiusza.

FLORYND, Marzałek Dworu Celiusza.

BRIGEL, Sługa Florynda.

MARAKO, Pasterz, Oyciec mniemany Siwiglij.

SIWIGLIA, Corka Hrabi Anzelma.

KOLOMBINA, Służebnica Maraki Pasterza.

ROSAURA, kochająca się w Celiuszu.

ARLEKIN, Herzt Węglarzow.

FEBRONIUSZ, Kapitan Gwardyi Celiusza.

Słudzy Hrabi Celiusza.

Zołnierze Hrabi Celiusza.

Orszak Węglarzow.

ARGUMENT.



Piknienie, zaczęte we Włoszech przez Hrabie Anzelma przeciwko Cesarzowi, odkryto się y surowie skarane zostało śmiercią Anzelma, którego całą familią do szczętu wygubiono, Jedna tylko Siwiglia, ostatnia nieczęśliwego Hrabiego Corka, szczęściem zachowana została od powszechny Krewnych swoich zguby, albowiem Pasterz Marako ukrył ją y pilnie edukował iak własną swoją Corkę.

Siwiglia przyszedłszy do lat, miała Maraka za Oyca, a Nerynę żonę jego za Matkę; ktorzy, widząc się podeszłemi w leciech, życzyli sobie wydać Siwiglią za Arlekina Pryncypa Węglarzow, ażeby przed śmiercią swoją postanowieniem oneyze cieżyć się mogli.

Gdy zamyślił te do skutku przywieść usiłują, tym czasem Hrabia Celiusz miłością pała ku Siwiglij, y miarkując wzajemnoć kochanki swoiey, pragnął ją wziąć za żonę, dla czego umyślił uiechać z nią do Zamku swego.

Florynd, Marszałek Dworu Celiusza, zakochał się także w Siwiglij, y nie mogąc dostąpić czego chciał, przedsięwziął ją przesładować y źle o niey mówić, co bydz prawdą rozumiejąc Celiusz, na śmierć ją skazał.

Arlekin, nie mogąc znieść bliskiey zguby, obiecany sobie Siwilij, sprzyśiął się z Węglarzami przeciwko Celiuszowi: Co miłą tey Komedyi sprawuie intrygę.

Scena odprawuie się w Zamku Montebelskim y w bliskości onegoż.

LA VEDOVA SCALTRA
C O M E D I A

Da Rappresentarsi nel Teatro Regio in Varsavia
l' Anno 1754.



PERSONAGGI.

ANSELMO,

AURELIA, Vedova sua figlia.

ROSAURA, sua sorella.

COLOMBINA.

PANTALONE, cognato d'Aurelia.

MILORD Lünebiff, Inglese amante d'Aurelia.

MONSIEUR Lebleau gentiluomo Francese amante
d'Aurelia.

DON ALVARO Cavaliere Spagnuolo, amante d'Aurelia.

CONTE del Bosco Italiano, amante d'Aurelia.

GRADELINO feruo della Locanda.

BIRIFF Cameriere del Milord.

ZIZANIA giovane della Locanda.

Un giouane caffettiere.

Un Lacchè del Conte.

ARGUMENTO.

Rosaura amante riamata da Florindo Gentili, cittadino Genouese, che per essere dal di lei genitore Cassandro Ridolfi, destinata ad Ottavio figlio di Taberino Strazzacappe in isposa, risolue d'accordare il progetto proposto dall' amato Florindo di seco unirsi secretamente in Matrimonio.

Florindo che la diletta Moglie condotto auca di nascosto in sua casa, non credendosi sicuro da risentimenti di Taberino, e di Cassandro, si trasferì occultamente in Milano, ed appresso di Celio Ardenti suo intimo amico prese ricovero.

Intanto Rosaura temendo i rigori del padre, ed al Conforte ch'esser vicina bramaua di là a pochi giorni, con la scorta d' un servitore fedele, passò in Milano, ed ebbe anch' essa per asilo sicuro la casa di Celio.

Nell' intervallo di poche settimane, per la mediazione di persone autoreuoli si proposero preliminari a comune soddisfazione delle due famiglie, perli quali cessarono le dissension, e lo sdegno.

Fù concluso, che Ottavio sposerebbe Lucilla sorella di Florindo, quale li assegnarebbe in dotte sei milla genovine, e Cassandro Ridolfi convaliderebbe con il suo assenso li sponsali di sua figlia Rosaura, senza però, che Florindo suo genero, pretender possa alcuna altra dotte, che di due milla genovine dopo la morte di Cassandro medesimo.

In questo mentre, Celio con ogni cautela in una Camera tenuta nascosto l'amico Florindo, ed Aurelia sua Moglie prese motivo di fomentare la conaturale sua gelosia, riducendo a gl' estremi dell' inquietudine il da essa tormentato Marito.

Malgrado del geloso furore d'Aurelia fù convinta dell'innocenza dello sposo, quale non potendo più tollerare le fanatiche stravaganze della noiosa Conforte, risolue separarsi per sempre da essa, ed a Pantalone suo Padre farne rinunzia; ma comosso dal pentimento d'Aurelia, e dalle preghiere del suocero, si riunisce con essa, a condizione però che in auenire cesserà d'esser gelosa.

La Scena si rappresenta in Milano parte in Casa di Celio, e parte nelle sue vicinanze.

wielu innych swoich dzieł. Jest to więc scenariusz na prawach tekstu autorskiego.

Sumując niniejsze uwagi można stwierdzić, iż zbiór argumentów i scenariuszy warszawsko-drezdeńskich z lat 1748—1756 stanowi interesującą bazę materiałową dla badań nad schyłkowym okresem komedii *dell'arte* oraz zasięgiem i sukcesami europejskimi reformy Goldoniego.

2

Popularność komedii *dell'arte* — zarówno w jej tradycyjnym jak i w zreformowanym kształcie na terenie Polski czasów saskich powodowała, iż w momencie powstawania koncepcji sceny narodowej, a jeszcze wyraźniej w latach późniejszych zaznaczył się wpływ teatru włoskiego. Już w okresie saskim równoległe z prezentacją na scenie Operalni sztuk Goldoniego można zaobserwować ich oddziaływanie na rodzimych autorów piszących dla teatrów magnackich i szkolnych. Urszula Radziwiłłowa w swoich barokowych jeszcze, amorficznych utworach przenosi na scenę udramatyzowane wersje romansów oraz niejako „wypełnia” całymi scenami i aktami scenariusze i argumenty komedii *dell'arte*¹⁵. Reformator i autor jezuickiego teatru szkolnego, Franciszek Bohomolec, przerabia i adaptuje do potrzeb szkolnych sztuki Moliera, dość licznych pomolierystów oraz Goldoniego i autorów paryskich Théâtre Italien.

Za pierwszą w XVIII w. polską komedię *dell'arte* posiadającą pełny tekst i regularną konstrukcję należy uznać Bohomolcowego *Arlekina na świat urażonego*, który przy całej swoistości opracowania czerpie wzory i nieraz dialogi z kilku komedii, m. in. *Arlequin Misanthrope* (wyst. w Théâtre Italien w r. 1726) oraz Delisle'a *Arlequin Sauvage*. Warto tutaj przypomnieć, na czym polegała metoda adaptacji zastosowana przez Bohomolca, piszącego na użytek sceny szkolnej. Obok zmian, jakie pociągało za sobą usunięcie ról kobiecych (zgodnie z zaleceniami *Ratio studiorum*), przyjmował on schemat konstrukcyjny komedii, dialogów, scen i aktów odpowiednio przestosowanych, aby osadzić całość w polskim krajobrazie i rodzimych realiach oraz spolonizować postaci. W niektórych fragmentach tekstu Bohomolec zachowuje względną wierność oryginałowi, w większości jednak wprowadza istotne nieraz modyfikacje i dodatki. Metoda ta, przyjęta później powszechnie przez kształtujący się teatr oświeceniowy, pomogła autorom polskim opanować nowoczesną technikę dramatyczną, rygory dyscypliny kompozycyjnej. W spadku po baroku pozostał wprawdzie stosunkowo wykształcony już dialog i spora

¹⁵ A. Stender-Petersen, *Die Dramen, insbesondere die Komödien, der Fürstin Radziwiłł*. „Zeitschrift für Slavische Philologie” 1960, z. 2.

liczba postaci, lecz jednocześnie — dotkliwy niedowład konstrukcyjny utworów scenicznych. Toteż adaptacja sztuk obcych została uznana za jedyną drogę umożliwiającą w okresie początkowym szybkie odrobienie istniejących zaległości.

Okolo połowy XVIII stulecia w środkowej, północnej i wschodniej Europie na scenach dworskich występowały zawodowe zespoły włoskie i francuskie, natomiast zespoły wędrowne, grające w języku narodowym, miały charakter trup jarmarcznych i nie cieszyły się jeszcze uznaniem wykształconej publiczności. Dopiero pod wpływem idei Oświecenia dokonał się wielki skok — od budy jarmarcznej do stałego teatru narodowego, we własnym, reprezentacyjnym budynku. Powstają więc narodowe sceny publiczne: duńska (1722), szwedzka (1737), rosyjska (1757), polska (1765) i niemiecka (1767).

Polska scena, utworzona z inspiracji króla Stanisława Augusta, przyjęła — podobnie jak inne w Europie — wzór teatru oświeceniowego, pomyślanego jako „szkoła świata”, świecka kazałnica, z której miały być głoszone hasła nowej moralności i filozofii. Pierwsza sztuka wystawiona w r. 1765, *Natęci* Józefa Bielawskiego, próbowała nawiązać do staropolskiej tradycji: zbudowana była jakby z szeregu intermedii połączonych wątlą nicią intrygi; zaś farsowe dialogi i charaktery, a nawet imię amantki: Lucyna, wskazywały na bliskie pokrewieństwo z komedią *dell'arte*.

O trwałości włoskiej tradycji w polskiej literaturze teatralnej XVIII w. świadczy jedna z następnych komedii, Tadeusza Lipskiego *Żona poczciwa*, wystawiona w r. 1766, dość wierna adaptacja sztuki Goldoniego *La moglie saggia*, która stanowiła ciekawy eksperyment uszlachetnienia komedii *dell'arte* przez przeniesienie na jej grunt elementów francuskiej *comédie larmoyante*. Sztuka Lipskiego mimo aplauzu widowni została zdjęta ze sceny, nie odpowiadała bowiem koncepcji teatru narodowego głoszonej w kołach dworskich, dla których wzorem nowoczesności był wyrosły na klasycyzmie francuski dramat oświeceniowy, przede wszystkim zaś komedia dydaktyczna Destouches'a. Postaci *dell'arte* sztuki Goldoniego—Lipskiego, przebrane w polski strój szlachecki, gorszyły widzów dystyngowanych. Oburzały ich sceny farsowe, zwłaszcza ze służącymi, obfitujące w mocne, nieraz brutalne określenia i sytuacje. Chociaż więc komedia ta nawiązywała do najnowocześniejszych eksperymentów, ze względu na powiązania z włoską *dell'arte* została w Warszawie potępiona, zgodnie z zaleceniami Destouches'a i francuskich moralistów wieku Oświecenia, jako niebezpieczna dla społeczeństwa, naruszająca zarówno klasycystyczne „*bienséance*” jak i mieszczańskie poczucie przyzwoitości, obowiązujące w dramacie. W duchu tych hasel palono wówczas w Europie kukły Arlekina oraz Hanswursta i symbolicznie przepędzano je ze sceny. W Polsce zwyciężył ostatecznie model francuski komedii dydaktycznej

w stylu Destouches'a z wyraźnym nachyleniem w kierunku komedii płacze-
liwej i dramy ¹⁶.

Wskutek takiej polityki repertuarowej przestały oddziaływać wpływy komedii *dell'arte* na polskiej scenie przez dłuższy okres czasu, bo prawie do roku 1780. Rzecz charakterystyczna, iż zyskuje wtedy niezwykle popularność inna forma włoskiego teatru, mianowicie opera komiczna. Towarzyszy ona powstaniu sceny narodowej, właśnie bowiem w latach 1765—1767 świetne zespoły włoskie wystawiają w Warszawie większość sztuk Goldoniego, ze słynną wówczas *La buona figliuola na czele*. Od momentu wystawienia w r. 1778 pierwszej polskiej oryginalnej opery komicznej, *Nędzy uszczęśliwionej* Bohomolca—Bogusławskiego, można zaobserwować rodzimą odmianę sporu buffonistów z antybuffonistami, który toczy się prawie do końca wieku. W tym sporze zwyciężają inspiracje włoska i niemiecka, większość polskich oper stworzona przez wybitnego aktora i dyrektora sceny narodowej, Wojciecha Bogusławskiego, pozostaje pod wyraźnym wpływem opery *buffo* i austriackiego *Singspiel*, przede wszystkim za jego arcydzieło, do dziś wystawiane z wielkim powodzeniem na scenie polskiej — *Krakowiaczy i Górale*.

Po kilkunastoletniej przerwie wpływ komedii *dell'arte* odżywają znowu w Polsce, choć wiążą się z odmiennymi nieco inspiracjami. Zmieniła się również sytuacja teatru narodowego. Zyskuje on wielu uzdolnionych autorów i aktorów, dysponuje coraz bogatszym repertuarem. Kierunek jego rozwoju opiera się wprawdzie nadal na francuskim modelu: komedia dydaktyczna, komedia łzawa, drama, uzupełnione operą komiczną, w której rywalizują dwa typy: francuska *l'opéra comique* i włoska *opera buffa* — to jednak wraz z rozwojem Warszawy jako nowoczesnego ośrodka wielkomięjskiego powstają liczne sztuki obyczajowe i rozrywkowe, określane w historii polskiego teatru jako „warszawska komedia obyczajowa”. Są to przeważnie adaptacje sztuk Dancourta, Regnarda, Lesage'a i innych. Do najciekawszych jednak należą — ze względu na perspektywy dalszego rozwoju sceny narodowej — przeróbki z autorów paryskiego Théâtre Italien, bliskich komedii *dell'arte*, ale tej „uszlachetnionej” przez przystosowanie do wymogów klasycystycznej komedii. Warto dodać, iż kroniki teatru warszawskiego notują w latach 1781—1783 ponowne pojawienie się na scenie francuskich sztuk z Arlekinem, jak np. *Arlequin Hulla, ou la femme repudiée* Lesage'a ¹⁷.

Théâtre Italien stanowił ważne źródło inspiracji w ruchu teatralnym Paryża, potrafił zjednać sobie wybitnych autorów (np. Marivaux), którzy

¹⁶ Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego*. Warszawa 1965.

¹⁷ Zob. J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1781—1783*. „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1.

w oparciu o doświadczenie tego teatru stworzyli nowy styl komedii francuskiej. Sztuki grane na tej scenie cechowała, mimo zachowania klasycystycznych przepisów, większa swoboda kompozycji, dynamizm i szybkie tempo akcji, zamiłowanie do efektów fantastycznych i farsowych, co uwidoczniło się już w budowie konfliktu dramatycznego, najczęściej opartego na nieporozumieniach, na zastosowaniu chwytu *qui pro quo*. Starą komedię *dell'arte* przypominały również postacie sztuki — Arlekin czy Pantalón itp.

Autorem wielu przeróbek sztuk francuskich był najwybitniejszy spośród komediopisarzy polskich w. XVIII — Franciszek Zabłocki. Niektóre z jego adaptacji, wzorowane na miernych komediach całkiem drugorzędnych autorów z kręgu Théâtre Italien, urastały do rangi arcydzieł, jeszcze dziś oddziaływających ze sceny, przy czym na pierwszym miejscu należy wymienić *Fircyka w zalotach* (1781), przerobionego z *Le Petit maître amoureux* Romagnesiego. Przystosowywał Zabłocki w sposób oryginalny komedie Marivaux, Le Breta, Cailhavy (*Arlequin Mahomet, ou le cabriolet volant*) czy wreszcie uroczą komedię Legranda *Le Roi de Cocagne* (*Król w kraju rozkoszy*), dotychczas urzekającą tak typową dla *dell'arte* atmosferą fantastyki i farsowego, choć czasem finezyjnego komizmu. Za pośrednictwem więc paryskiego Théâtre Italien przedostały się do teatru polskiego właściwe komedii *dell'arte* cechy: koncepcja postaci, chwyt — *lazzi*, środki dynamizujące akcję, elementy konstrukcyjne (np. budowa konfliktu na zasadzie *qui pro quo*). Farsowy obraz kraju obfitości wraz ze światem sylfów, salamander i gnomów zaczęły odtąd żyć na scenie polskiej — jego twórczej kontynuacji można się doszukiwać w teatrze romantycznym, m. in. w *Balladynie* Słowackiego. Był to więc wpływ bardzo owocny w skutkach, choć dotarł nie wprost ze źródła, lecz za pośrednictwem francuskim.

W wieku XIX i pierwszej połowie XX tradycje komedii *dell'arte* uległy zapomnieniu. Dopiero po wizycie w naszym kraju Piccolo Teatro di Milano (1958), który odtworzył kształt tego widowiska, jak również dzięki badaniom teatrologów — wystawiane obecnie sztuki Zabłockiego i innych autorów polskich XVIII stulecia nabrały nowego blasku i przemówiły pełnym głosem, inspirując wyobraźnię reżyserów i dramaturgów.