

Andrzej Kapłon

Komedia dell'arte i jej wpływ w Polsce w czasach Stanisława Augusta : zarys problematyki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/2, 183-205

1983

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.

II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXIV, 1983, z. 2
PL ISSN 0031-0514

ANDRZEJ KAPŁON

KOMEDIA DELL'ARTE I JEJ WPŁYW W POLSCE W CZASACH STANISŁAWA AUGUSTA

ZARYS PROBLEMATYKI

Najwięcej informacji o występach XVIII-wiecznych zespołów włoskiej komedii *dell'arte* w Polsce, jakimi obecnie dysponują historycy teatru, pochodzi z czasów saskich, ściślej — z okresu panowania Augusta III. W roku 1738 wraz z dworem tego monarchy przybył do Warszawy 13-osobowy zespół komedii włoskiej, którym kierował Andrea Bertoldi (Pantalon). Do zespołu tego należeli też Carlo Malucelli (Doktor), Bernardo i Isabella Vulcani, Giovanna Casanova (Rosaura), Antonio Constantini, w r. 1748 znaleźli się w nim Antonio Bertoldi (Arlekin), Camillo Canzachi (Taberino), Marta Bastona-Focari, a w r. 1751 — Cesare D'Arbes (Pantalon). Byli to, jak wiadomo, aktorzy znani i wybitni. Niektórzy z nich, jak D'Arbes i Canzachi, pisali utwory sceniczne i znali zasady reformy teatralnej Carla Goldoniego¹.

Wstępna analiza repertuaru z lat 1734—1756 zespołu warszawsko-drezdeńskiego komedii *dell'arte* wykazała XVII-wieczne, neapolitańskie pochodzenie tego repertuaru oraz jego pokrewieństwa z repertuarem paryskiego Théâtre Italien z początków XVIII wieku. Ponadto w końcowym okresie działalności repertuar zespołu włoskiego zawierał utwory Goldoniego i innych autorów podejmujących próby zreformowania komedii *dell'arte*².

¹ Zob. następujące rozprawy zamieszczone w „Pamiętniku Teatralnym” (1965, z. 1): J. Lewański, *Miscellanea z czasów saskich*. — M. Klimowicz, *Teatr Augusta III w Warszawie*. — J. Lewański, *Komedia dell'arte w Warszawie*. — M. Klimowicz, *Komedia dell'arte w Warszawie*.

² M. Klimowicz, *Commedia dell'arte à Varsovie et son influence sur le développement du Théâtre national polonais*. W zbiorze: *Italia, Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo. Atti del III Convegno di Studi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dall'Accademia Polacca della Scienze (Venezia, 15—17 ottobre 1970)*. Firenze 1973. Wersja polska: *Komedia dell'arte w Warszawie XVIII wieku i jej wpływ na rozwój sceny narodowej* („Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2).

Zarówno wysoki poziom artystyczny przedstawień, jak i interesujący repertuar (utwory posiadające szybką, pomysłową i komiczną akcję) sprawiły, iż komedia *dell'arte* zyskała w czasach saskich wielką popularność, większą nawet niż cechująca się znacznym przepychem inscenizacji, ale i dużą statycznością włoska *opera seria*.

Te świetne tradycje komedii *dell'arte* z okresu saskiego nie były kontynuowane w czasach Stanisława Augusta. Podobnie jak w innych krajach Europy, w Polsce nastąpił wówczas programowy odwrót od komedii włoskiej, która nie posiadając wartości wychowawczych, nie nadawała się do realizacji programu oświeceniowego. Uznana przez oświeceniowych reformatorów za teatr zbyt pospolity, a nawet wulgarny, reprezentująca ich zdaniem zacofaną kulturę sarmacką, komedia *dell'arte* została potępiona i ze sceny publicznej usunięta.

Zespoły komedii *dell'arte* pojawiały się jeszcze w naszym kraju, ich występy były jednak sporadyczne i trwały krótko, a i same przedstawienia miały charakter inny niż za Sasów. Do takich zespołów należała trupa, która w r. 1767 lub 1768 wystawiła (w teatrze warszawskim?) komedię pt. *Colombina combattuta da quattro amanti*. Zachowany afisz tego przedstawienia zapowiadał komedię „dziwną”, „bardzo wesołą”, z baletami oraz z udziałem Pulcinelli jako posiadacza tajemnic magii. Niestety, nie wiadomo nic bliższego o tym przedstawieniu i o grających w nim aktorach. Można się jedynie domyślać, że było to widowisko przeznaczone dla szerokich kręgów publiczności, o czym świadczyłaby niska stosunkowo cena biletów (pierwsze miejsce — 6 florenów, drugie — 4, a trzecie — 2)³.

Okazji do zapoznania się z komedią *dell'arte*, a właściwie z jej elementami, dostarczały w czasach Stanisława Augusta widowiska popularne prezentowane przez włoskie zespoły wędrownie. Istotnymi właściwościami tego rodzaju imprez były ich niezwykłość czy nawet sensa-

³ Afisz przedstawienia zachował się oprawiony z rocznikiem „Wiadomości Warszawskich” z r. 1768 (po nrze 26). Bibl. Ossolineum, sygn. Cz-89-Lit. Adl. Przedruk TDM 1, 12. — W przypisach i aneksie zastosowano następujące skróty: AAD = „Annonces et Avis Divers de Varsovie”; AGAD = Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie; ARP = Archiwum Rodzinne Poniatowskich (w AGAD); GW = „Gazeta Warszawska”; PTG = J. Jackl, *Problematyka teatru w gazetach i gazetkach pisanych polskiego Oświecenia*. Rozprawa doktorska. Wydział Filologiczny Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 1968 (repertuar); RTW I = J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1781—1783. Uzupełnienia do „Repertuaru utworów scenicznych” Ludwika Bernackiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1; RTW II = J. Rudnicka, *Repertuar teatru warszawskiego. Dodatek wg „Annonces et Avis Divers” (1784)*. „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 2; TDM = L. Bernacki, *Teatr, dramaty i muzyka ze Stanisława Augusta*. T. 1—2. Lwów 1925; TN = *Teatr Narodowy 1765—1794*. Opracował J. Jackl (i inni). Warszawa 1967; WPW = J. Jackl, *Widowiska popularne w Warszawie w latach 1764—1794. Kronika*. „Pamiętnik Teatralny” 1968, z. 1.

cyjność, charakter czysto rozrywkowy oraz to, że adresowane były do najszerszego kręgu odbiorców. Widowiska te miały bardzo dawną tradycję. We Włoszech istniały w swej najwcześniejszej formie już w średniowieczu, o czym świadczy działalność tzw. *mimi giullareschi*. Występy w XVII- i XVIII-wiecznej Europie podobnego rodzaju zespołów i pojedynczych aktorów nasycone zostały charakterystycznymi cechami komedii *dell'arte*, której typowa plastyka ruchu, akrobatyka, mimika, obecność postaci Arlekina w połączeniu z właściwościami francuskich widowisk jarmarcznych obejmujących występy gimnastyków, kuglarzy, szarlatanów i tresowanych zwierząt, uległa daleko idącym przekształceniom i deformacjom.

Przedstawienia takie dawane były przez Włochów w Polsce drugiej połowy XVIII w. dość często i budziły znaczne zainteresowanie polskich odbiorców. W roku 1768 miejscem uroczystości i zabaw z udziałem lioskoków, akrobatów, pokazów iluminacji i fajerwerków stał się udostępniony publiczności Warszawy ogród Krasińskich, nieco później teatr Radziwiłłowski, gdzie np. od 19 I do 24 III 1776 oglądano występy kompanii „gimnastyków” Antonia Brambilli i Nomory.

Trzeba przyznać, że wiele sztuk ku zdumieniu widzów pokazywali i że cizba była wielka. Można za prawdę uznać, że człowiek wiele osiąga przez ćwiczenia, bez których wiele niemożliwym się wydaje⁴.

Oprócz pokazów gimnastycznych zespół przedstawił krótką pantomimę komiczną pt. *Pierścień czarowny, albo Arlekin straszycło i Pierrot błazen*, w której na zakończenie miało być „całe miasto Warszawa reprezentowane, tak że można wszystką rozpoznać”. Brambilla występował również w Krakowie, gdzie w r. 1781 dał m. in. efektowny pokaz fajerwerków⁵.

W roku 1783 przybył do Polski ostatni, jak się wydaje, typowy zespół komedii *dell'arte*, pod kierunkiem Angela Lazzariego. Lazzari, odtwarzający postać Arlekina, przyjechał do Warszawy z Petersburga, gdzie wiodło mu się prawdopodobnie nie najlepiej i gdzie zapewne popadł w długi, ponieważ na granicy w Mitawie zajęto mu „bagażę zawierające 40 do 50 strojów i tyleż teatralnych rekwizytów oraz machin [...] za cenę 130 dukatów”. W Warszawie znalazł się więc bez potrzebnego sprzętu scenicznego, a na dodatek, chcąc tutaj dawać przedstawienia,

⁴ W. Mitzler de Kolof, *Briefe eines Warschauer Schriftstellers*. Warszawa 1775—1776. WPW, s. 84.

⁵ Ogłoszenie GW z 25 III 1776. — L. Mitzler de Kolof, *Brief eines Gelehrten aus Wilna an einem bekannten Schriftsteller in Warschau di polnischen Schaubühnen betreffend 1775, 1776*. W: TDM 1. — Archiwum Kameralne (w AGAD), sygn. III/804 (stara sygn. 1536). — TN 506, 507. — J. Jackl, *Teatr stanisławowski w prasie współczesnej polskiej i obcej*. „Pamiętnik Teatralny” 1967, z. 1, s. 32. — WPW 84.

zmuszony był — w myśl obowiązujących przepisów — do opłacania taksy dyrekcji teatru: za każdy wieczór 15 dukatów⁶.

W tej trudnej sytuacji Lazzari zwrócił się o pomoc do Stanisława Augusta prosząc o obniżenie podatku w zamian za dostarczenie królowi „kilku momentów wesołości i wytchnienia”.

Nie wiadomo, czy uzyskał to, o co prosił. W każdym razie wsparcie finansowe otrzymał. Król począwszy od 28 XI 1783 przekazywał Lazzariemu do końca występów jego zespołu niemal każdego miesiąca kwotę 10—30 dukatów w formie abonamentu lub daru⁷. Gest ten był bez wątpienia wyrazem sympatii, jaką Stanisław August zawsze darzył aktorów, a może i zainteresowania „szyderczymi sztuczkami” Arlekina-Lazzariego.

Zespół Lazzariego, jak wynika z ogłoszeń prasowych w „Annonces et Avis Divers” i w „Gazecie Warszawskiej”, zyskał, rzecz zastanawiająca, dostęp do teatru publicznego w Warszawie, a w grudniu 1783 oraz styczniu i lutym 1784 dawał też prawdopodobnie przedstawienia w królewskim teatrze dworskim. Ogłoszenia „Annonces” i „Gazety Warszawskiej” przynoszą trochę wiadomości o charakterze sztuk wystawianych przez Lazzariego. W dniu 1 XII 1783 publiczność warszawska obejrzała komedię *Arlekin czarownik z miłosierdzia* — z „różnymi przebieraniami”. Anons informował, że w niej „machiny są dobrze dobrane, a przebierania prędkie”. Przedstawienie innej komedii, *Zoroastre et Arlequin plaidant*, połączone zostało z wykorzystaniem „wielu machin i zmianami dekoracji”. Trochę więcej wiadomości podała „Gazeta Warszawska” o kształcie inscenizacyjnym komedii *Arlekin rodzący się z jajka*. Czytamy więc, że w przedstawieniu tym Arlekin będzie fruwać w powietrzu, dowiadujemy się też o jego „siedmiorakich przebieraniach” i innych niezwykłych efektach wizualnych („wielka transformacja, w której pokaże się teatr cały iluminowany nowym i dziwnym sposobem”). Inwencja aktorów polegała na stwarzaniu coraz nowych i zaskakujących sytuacji scenicznych, na szybkim wprowadzaniu wciąż nowych elementów dekoracji.

Omawiane komedie miały typowe własności widowisk, z jakimi najczęściej można spotkać się w późnym, schyłkowym okresie komedii *dell'arte*. Świadczyłyby o tym sceniczne funkcje i indywidualizacja postaci Arlekina, który w przedstawieniach tych m. in. „wychodził z jajka i wzlatywał w powietrze”, „śpiewał uciészne piosenki i arie z muzyką”, „tańczył taniec angielski”. Łatwo dostrzec, że kreacja Arlekina odbiega tutaj znacznie od kreacji XVII-wiecznych, kiedy to był on równorzę-

⁶ Zob. list A. Lazzariego do Stanisława Augusta z 20 XI 1783 (datowany ręką króla). Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 965, s. 429 — zob. *Aneks II*. List odnalazła K. Wierzbicka-Michalska (*Aktorzy cudzoziemscy w Warszawie w XVIII wieku*. Wrocław 1975, s. 158).

⁷ Zob. *Aneks I*, s. 203.

nym partnerem innych postaci i nie korzystał z tak wielu wymyślnych urządzeń scenicznych dla zaprezentowania swoich walorów. Nie znamy, niestety, bliżej treści komedii, w których w Warszawie występował Lazzari. Wydaje się jednak, że kładziono w nich mocny akcent na cyrkową zręczność i indywidualny, błazeński popis postaci Arlekina. Wskazywałyby na to, pełniące poniekąd funkcje tzw. argumentów, omówienia tych utworów w „Annonces et Avis Divers” i w „Gazecie Warszawskiej” oraz same tytuły, w których imię Arlekina często się pojawia, sugerując, że to właśnie on jest bohaterem pierwszoplanowym⁸.

Występy zespołu Lazzariego wzbudziły zainteresowanie wśród publiczności warszawskiej. Antoni Magier zanotował w swojej *Estetyce stołecznego miasta Warszawy*:

Odwiedził tu nas także około 1780 r. Arlekin, Włoch, celujący w sposobie gry swego rodzaju: jego płynna wymowa, wesołość, zwinność w grze jednały u publiczności szczególne dla niego względy⁹.

Powodzenie, o którym pisze Magier, nie trwało jednak długo, mimo iż Lazzari usilnie starał się je sobie zapewnić wystawiając m. in. komedię *Don Juan* w 3 aktach, z kosztownymi dekoracjami, „dobrze znajomą w innych językach”. W dniu 12 IV 1784 rozpoczęły się występy zespołu operowego Francesca Zappy skupiając całą uwagę publiczności Warszawy. Zainteresowanie komedią *dell'arte* gwałtownie zmalało. Jak wynika z ogłoszeń prasowych, Lazzari wystawił jeszcze 9 IV 1784 dwie krótkie, dwuaktowe komedie: *Le Tirane de son propre sang avec Arlequin mari commode* oraz *La Magicienne vindicative*, i wkrótce z Polski wyjechał. Wiemy, że występował w Pradze, Lipsku i Berlinie z niejednakowym powodzeniem. Wiosną 1785 znalazł się w Wiedniu. Zobowiązał się realizować tam „przedstawienia poważne, wesołe oraz operetki” w ciągu lata 1785, niebawem jednak wpadł w kłopoty finansowe i, jak się wydaje, planów swoich w całości nie urzeczywistnił¹⁰.

⁸ Proces wysuwania się na pierwszy plan postaci Arlekina w komedii *dell'arte* uzasadnia A. Nicoll w swojej pracy *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte* (przełożył A. Dębnicki. Warszawa 1967, s. 148, 149). Tytuły sztuk wystawionych przez Lazzariego w Warszawie są uderzająco podobne do tytułów utworów granych przez paryski Théâtre Italien z pierwszej połowy XVIII wieku. Zob. Th. S. Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIIIe siècle*. Paris 1938, s. 71—178.

⁹ A. Magier, *Estetyka stołecznego miasta Warszawy*. Wrocław 1963, s. 146. W dalszej części swojej notatki Magier podaje następującą wiadomość o Lazzarim: „Załowano go, gdyż po krótkim swoim pobycie, chorując, dni tu swoje zakończył. Po nim sprzęty teatralne, ubiory i różne sztuczne silnie, czyli maszyny, których do swojej gry mającej używał, lubo co do materiału proste, ale co do swego składu ciekawe i dowcipne, marnie przez Żydów zajęte zostały”. Nie wiadomo, czy jest to informacja prawdziwa, inne źródła jej nie potwierdzają.

¹⁰ E. K. Blüml, G. Gugitz, *Alt-Wienier Trespiskaren. Die Frühzeit der Wiener Virstadtbühnen*. Wien 1925, s. 326. Czytamy tam, iż Antonio (!) Lazzari rozpoczął swe przedstawienia 9 IV 1785 w skali kasyna w Tratnerhoff sztuką

Po wyjeździe zespołu Lazzariego komedię *dell'arte* w Polsce reprezentowały już tylko włoskie widowiska popularne. W czerwcu 1784 w Warszawie pojawiła się „kompania powrozobiegunów, kortyzanów, na drucie taneczników, ekwilibrystów i włoskich marionetek z Policinellą”. Zespół ten z powodzeniem prezentował w różnych krajach sztuki zręcznościowe zyskując uznanie szerokiej publiczności. W Warszawie jego występy oglądano przy ul. Zakroczymskiej, w ogrodzie Kwiatkowskiego (od 16 VI 1785 z fajerwerkami Fabra). Prawdopodobnie ta sama kompania dawała 11 IX 1785 w rezydencji prymasa Michała Poniatowskiego przedstawienia, w których programie znalazły się m. in. „obroty na sznurze i komedia włoska z marionetek”. Występ odbył się na „dzieńcu przy mnóstwie zgromadzonego tłumu”. Podobny pokaz, w czasie którego oglądano „widowiska na linach, marionetki”, miał miejsce na placu jarmarcznym w Łowiczu.

Elementy komedii *dell'arte* pojawiały się w występach cyrkowych Bartolomea (lub Paola) Colpiego, organizowanych w Warszawie od 3 V (lub wcześniej) do 11 V 1786 w teatrze publicznym, gdzie oglądał je Stanisław August (3 V 1786). Pokazy te obejmowały m. in. utworzenie wielkiej piramidy, „ekwilibrium pióra”, sztuki z drabiną, z kieliszkiem wina i lichtarzami, a także prezentację angielskiej pantomimy pt. *Arlekin posąg* (11 V 1786), o której wiemy, że wystawiana była w Londynie w latach 1747—1771¹¹.

Popularne widowiska włoskie, pełniące wyłącznie funkcje rozrywkowe, nie znalazły uznania u oświeconych, dla których teatr miał być przede wszystkim szkołą obyczajów i społecznego wychowania. W roku 1784 na łamach „Pamiętnika Historyczno-Politycznego” ukazał się anonimowy artykuł pt. *Myśli jednej damy polskiej względem prawa poskramiającego zbytek w strojach, usłudze i widowiskach*. Jego autor pisał:

Loterie, psy tańczące, małpy, marionetki i sztuki wszystkich Angielczyków i wszelakiego rodzaju widoki wcale powinny być zabronione, które ani doskonala, bo dzieciństwem jednym nazwać je można, ani żadnego użytku krajowi nie czynią nad same zniszczenie i ogołocenie z ostatniego grosza.

C. Goldoniego *Il Torquato Tasso*. Następnie wystawił jego komedie: *Arlecchino servitore di due padroni* w 3 aktach (13 IV), *Li tre regali ridicoli* w 1 akcie oraz *L'Ipocondriaco deluso* — śpiewogra („singspiel”) w 2 aktach (16 IV), i *Arlecchino compagno del Diavolo*. (*Commedia con travestimenti*). Bilety kosztowały 40 i 20 grajcarów. Teatr Lazzariego przestał działać już 8 V 1785 — przypuszczalnie wskutek pląjty. Lazzari udał się następnie do Berlina, gdzie jego występy miały uzyskać większe powodzenie.

¹¹ Zob. afisz z 11 V 1786 (Bibl. Narodowa, sygn. XVIII.4.845). — GW 1786, z 3 i 10 V (zapowiedź). — WPW, 89, 90. Pantomima *Arlekin posąg* nosiła w języku angielskim tytuł *Trick upon Trick, or Harlequin Statue*, jej autorem był Joseph Yarrow. Zob. *The London Stage. A Calender of Plays, Entertainments, Afterpieces together with Casts, Box Receipts and Contemporary Comment*. Illinois 1961. — J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany*. Przedmowa Z. Raszewskiego. Warszawa 1975, s. 258, 350, przypis 82.

Pogląd ten poparł Józef Świtkowski, redaktor „Pamiętnika Historyczno-Politycznego” doradzając opodatkowanie na wzór pruski widowisk popularnych, aby w ten sposób zahamować ich działalność¹². W roku 1789 ciąg dalszy tej dyskusji odbył się podczas sesji sejmu (5 III), kiedy to Jan Przecławski, poseł słonimski, przedstawił projekt opodatkowania widowisk popularnych, z których dochód miał być przeznaczony na skarb publiczny. Projekt Przecławskiego poddany został pod dyskusję, nie zatwierdzono go jednak. Stało się tak z pewnością dlatego, że widowiska popularne, będące łatwą, nie wymagającą intelektualnego wysiłku formą rozrywki, miały zbyt dużą liczbę zwolenników w różnych sferach społeczeństwa.

Widowiska popularne stworzyły ostatnią możliwość wyeksponowania włoskiej komedii *dell'arte*, która w Polsce, podobnie jak w innych krajach XVIII-wiecznej Europy, usunięta poza odręb głównego nurtu życia teatralnego, powróciła tam, skąd przysłała — na place i jarmarki miejskie, znalazła dla siebie miejsce w teatrze lalek i w cyrku. O jej dawniejszej świetności informowały już tylko stroje przechowywane w garderobach teatrów stanisławowskich¹³.

Niezwykła zdolność komedii *dell'arte* do „szerokiej infiltracji” i oddziaływania kulturowego w Europie sprawiła, że wbrew oświeceniowym tendencjom wywarła ona pewien wpływ również w Polsce okresu Stanisława Augusta. Ślady tego wpływu odnajdujemy w ówczesnym życiu obyczajowym, literaturze, publicystyce i teatrze. Przy czym wpływ ten nie był, jak się wydaje, związany bezpośrednio z sygnalizowaną wyżej obecnością zespołów włoskich, oddziaływanie dokonywało się raczej za pośrednictwem odwołań do wcześniejszej i późniejszej tradycji komedii włoskiej. Odwołania takie, zakładające wykorzystanie jej postaci i rekwizytów oraz ich funkcji, uwidoczniają się w uroczystościach dworskich i publicznych organizowanych w czasach stanisławowskich. Tak więc w barokowej fecie z rozkazu króla urządzonej na Bielanach 16 V 1766 obok postaci alegorycznych znalazł się Arlekin, który „krążąc wśród bachantów i oblewając każdego winem” pełnił, zgodnie ze swoim scenicznym przeznaczeniem, rolę wesołka ożywiającego ruchem i humorem towarzystwo¹⁴. Masek i przebrań właściwych komedii włoskiej używali uczestnicy zwyczajowo organizowanych za Stanisława Augusta redut karnawałowych. Jak informują ówczesne źródła, chodziło w tym wypadku zarówno o ukrycie osoby uczestniczącej w zabawie, jak również

¹² „Pamiętnik Historyczno-Polityczny” 1784, t. 1, s. 496, 497. — WPW 87, 88.

¹³ Kostiumy „arlekińskie” przechowywał teatr dworski Stanisława Augusta w Łazienkach oraz teatr Szczęsnego Potockiego w Tulczynie — zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*. Warszawa 1971, s. 193.

¹⁴ Zob. opis balu królewskiego na Bielanach: „Wiadomości Warszawskie” 1766, nr 41, z 21 V, *Suplement*; nr 42, z 24 V. — TN 477, 478.

o podkreślenie tradycyjnymi środkami wesołego nastroju i komizmu postaci. Taką funkcję rekwizyty te pełniły np. podczas „reduty maskowej” w Warszawie r. 1769, kiedy to m. in. w masce wystąpił „najpierwszy prałat w Polsce, który ją nosił *en Scaramouche*” i „marszałek nowej praw fabryki grający Brygiela”¹⁵.

Odwołania do komedii *dell'arte* znajdujemy także w pewnych utworach z zakresu publicystyki i literatury dydaktyczno-moralizatorskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku. Odwołania te miały zgodnie z tendencjami oświeceniowymi charakter zdecydowanie pejoratywny.

Opublikowany w „Monitorze” z 1769 r. artykuł wyszydający zamiłowanie publiczności warszawskiej do widowisk kuglarskich wytykał ironicznie gust ówczesnych dam, dla których „piesków po arlekińsku ubranych widzieć jest wielka szczęśliwość”¹⁶. Z wykorzystaniem terminologii charakterystycznej dla komedii włoskiej mamy też do czynienia w artykule „Monitora” z r. 1770, gdzie autor wystąpił przeciw wszystkim, którzy przyczynili się do zniesławienia filozofii wskutek tego, iż:

Odjęli jej postać poważną, uczciwą, a po arlekińsku wystrychnęli nalepwszy muszek śmiesznych i różnego koloru płatków naprzyszywawszy, których zebranie naturalnemu wdziękowi i składowi sprzeciwia się¹⁷.

W satyrze Adama Naruszewicza pt. *Fircyk* (1771) porównanie Fircyka — modnego, lecz pełnego próżności kawalera XVIII w. — do Arlekina ma cel ośmieszający:

Na piętach się wykręca, lata jak sparzony,
Udając arlekina z lisimi ogony?¹⁸

Nawiązanie do komedii *dell'arte* ułatwiło w innej, znanej satyrze Naruszewicza pt. *Reduty* skonstruowanie satyrycznego obrazu społeczeństwa sarmackiego:

Starczy się przedzierzgnęli w dzikie Pantalony,
Z młokosów Arlekini z lisimi ogony,¹⁹

Pejoratywne odwołania do komedii włoskiej stały się w niektórych utworach okresu Oświecenia niemal stereotypowe. W powiastce alegorycznej Antoniego Nagłowskiego *Genealogia Rozumu i Dowcipu [...]*

¹⁵ *Ekscerpt z różnych gazet najrzetelniejszy zebrany in Julio 1769*. Bibl. Ossolineum, rkps 566 II, s. 219, 220. Informację tę zawdzięczam czynności dra Jerzego Jackla.

¹⁶ „Monitor” 1769, nr 5, z 18 I, s. 35.

¹⁷ *Jw.*, 1770, nr 16, z 24 II, s. 124.

¹⁸ *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia*. Opracował J. Kott. Rysunki J. P. Norblina. Warszawa 1956, s. 72.

¹⁹ A. S. Naruszewicz, *Satyry*. Opracował S. Grzeszczuk. Wrocław 1962, s. 80—81. BN I 179.

służą one do scharakteryzowania Dowcipu jako kategorii estetycznej. O Dowcipie pisze Nagłowski m. in., że przybrał on „strój Arlekina” oraz że „płochy obrót wydarł go z Arlekinów bractwa”²⁰. Inny przykład inspirującego wpływu komedii *dell'arte* odnajdujemy w konstrukcji wiersza *Na bal księcia Marcina* (ok. 1782). Bohater tego utworu „śmieszoną na siebie postać wzięwszy Arlekina” udał się na bal wydany w Warszawie, w pałacu Radziwiłłowskim, przez księcia Jerzego Marcina Lubomirskiego. Spacerując po sali balowej, ukryty pod maską, czynił szereg krytycznych obserwacji i szyderczych uwag pod adresem redutników i samego księcia. Wskazywał na pozorną świetność tej imprezy, w rzeczywistości kryjącej tak negatywne zjawiska społeczne, jak karciarstwo, pijaństwo, rozwiązłość obyczajów²¹. Tak więc i tutaj komedia *dell'arte* wykorzystana została w sposób charakterystyczny dla twórczości satyrycznej okresu Oświecenia.

Komedia włoska, która w ciągu dwóch stuleci swojego istnienia wywarła znaczący wpływ na teatr wielu krajów Europy, stymulowała też rozwój teatru i dramatu w Polsce stanisławowskiej. Eksperymenty autorów polskich szukających w tej komedii wzorów przypadły na najwcześniejszą fazę owej epoki, na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, przy czym szły w różnorodnych kierunkach. Próby początkowe w tym zakresie miały bezpośrednią tradycję w czasach saskich. Jak dowiodły studia Adolfa Stendera-Petersena, nieprzypadkowe pokrewieństwo z komedią włoską wykazują wczesnooświeceniowe, barokowe jeszcze w swojej treści i formie, komediofarsy księżny Urszuli Radziwiłłowej²². Cały pierwszy akt komedii *Miłość dowcipna* (1765) stanowi zabawne *intermezzo*, w którym naczelną postacią jest Arlekin prezentujący swoje charakterystyczne zachowania na scenie (m. in. bóle żołądka, przemianę w statue). Jest tam także dowcipny starzec Lucydor i komiczny Doktor. Postać Arlekina była z pewnością dobrze znana Radziwiłłowej. Świadczy o tym fakt — podkreśla Stender-Petersen — iż w zbiorach Radziwiłłowskich znajduje się miedzioryt wyobrażający Arlekina ubranego w tradycyjny kostium, podobny do tego, jaki widnieje na ilustracji do zbioru komedyj Ewarista Gherardiego. Ponadto Radziwiłłowa pisała swoje sztuki w okresie występów w Dreźnie i Warszawie zespołu włoskich aktorów z Wenecji, którym kierował Andrea Bertoldi. Zatem utwory Radziwiłłowej powstawały bez wątplenia pod bezpośrednim wpływem komedii *dell'arte*.

²⁰ A. Nagłowski, *Genealogia Rozumu i Dowcipu oraz cała Awantura ich życia dopiero 1776 wydana co w Warszawie*. „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” t. 14, 1776, cz. 1, s. 30, 52.

²¹ Zob. [J. Ancuta?,] *Na bal księcia Marcina Lubomirskiego*. W antologii: *Poezja polskiego Oświecenia*, s. 175. — TN 407, 408.

²² Zob. A. Stender-Petersen, *Die Dramen insbesondere die Komödien der Fürstin Radziwiłł*. „Zeitschrift für Slavische Philologie” 1960, nr 2.

Tej samej autorki *Sędzia od rozumu odsądzony* (1751) jest historią pełną niezwykłych przygód i chwytów farsowych. I tutaj spotykamy postać Arlekina (faworyt sędziego), skłonnego do zakochań i niewierności. W myśl własnych obyczajów doradza on swemu panu, aby pozbył się starej, nudnej Nomedii, a zabiegał o względy młodej i ponętnej Zemrudy. Na widok brzydkiej służącej Arlekin rzuca się do ucieczki. Innym razem z łatwością okazuje w „odpowiednim” momencie skruchę z powodu swej niestałości. Znakomite uwydatnienie charakteru tej figury stanowi znany w komedii *dell'arte* dialog zabawnych powtórzeń w scenie, w której narasta lubieżna miłość sędziego do Zemrudy.

Również w tragedii *Niecnota w sidłach* (1751) występuje Arlekin jako błazen i dowcipniś, służący starego i słabowitego kupca Banuta. Jest w tym utworze moment, kiedy trzech dłużnicy Banuta, znajdującego się u progu bankructwa, czynią niecne propozycje jego żonie, młodej i pełnej wdzięku Arui, obiecując sowite wynagrodzenie. Arlekin, z założenia stróż jej cnoty małżeńskiej, pospiesznie namawia ją do uległości argumentując, że warto byłoby wykorzystać „sytuację” i zdobyć przy okazji pieniądze.

Analiza przeprowadzona przez Stendera-Petersena wykazała, że w wyniku spożytkowania motywów komedii *dell'arte* w połączeniu z motywami pasterskimi, idyllicznymi dokonał się w twórczości Radziwiłłowej „wyraźny przeskok od struktur luźnych do zorganizowanych”²³, zarówno jeśli chodzi o charaktery, jak i sytuacje. W komediach tych brak natomiast jeszcze zupełnie prób przystosowania postaci i akcji do polskich warunków życia.

Około połowy w. XVIII w Polsce komedią *dell'arte* posłużono się do odnowienia teatru jezuickiego, przeżywającego w tym okresie kryzys. Świadczy o tym praktyka autorska Franciszka Bohomolca, który podjął się opracowania nowego repertuaru dla tej sceny. Do zadania swego przystąpił Bohomolec mając za sobą czteroletni pobyt w Rzymie, gdzie bez wątpienia zapoznał się z komedią *dell'arte* i reformą Goldoniego. Innym źródłem doświadczeń teatralnych Bohomolca stały się prawdopodobnie przedstawienia oglądane w Operalni saskiej oraz, co pewne, francuskie i włoskie teksty komediowe. Jednym z utworów scenicznych Bohomolca najbardziej zbliżonych do komedii włoskiej (w jej francuskiej wersji) była 5-aktowa komedia *Arlekin na świat urażony* (1756).

Wzorzec konstrukcyjny do tego utworu zaczerpnięty został z komedii Domenica Biancolellego pt. *Arlequin misantrope*, wystawionej w Paryżu w r. 1696 oraz z innych sztuk, do których należał również *Arlequin sauvage* Louis-François Delisle'a de la Drevetière. Utwór Biancolellego jest komedią farsową ukazującą przygody Arlekina, który znudzony obłudą świata stał się mizantropem i zamieszkał w lesie wśród zwierząt.

²³ *Ibidem*.

Tutaj odwiedziły go dziwaczne postacie, m. in. hrabina, która nie wyobraża sobie życia bez wielkomiejskiego świata, Madame de L'Architrave — założycielka miasta dla niezadowolonych, oraz uskarżający się na swoją nicość Scaramouche, któremu Arlekin tłumaczy, iż do osiągnięcia powodzenia w życiu wystarczy odrobina „bezczelności i błagi”²⁴.

Komedia Bohomolca *Arlekin na świat urażony* miała analogiczną konstrukcję, lecz, jak pisze Wiktor Strusiński, była „bardziej jednolita i grawitująca w kierunku satyry”²⁵. Bohomolec drwił w niej po trosze ze swojego bohatera (zob. zakończenie komedii) oraz z publiczności. Inny też stawiał sobie cel, mianowicie krytykę stosunków panujących w życiu kulturalnym Warszawy, a starał się go osiągnąć przez osadzenie w polskiej rzeczywistości typowych postaci komedii włoskiej i wykorzystanie właściwych jej metod charakterystyki (np. szybki i pełen humor dialog).

Podobne eksperymenty podjął Bohomolec w innych swoich sztukach. Ich efektem było m. in. powstanie komediowej postaci Figlackiego, który jako „wesoły kpiarz i intrygant” wykazuje wiele zasadniczych zbieżności z postacią włosko-francuskiego Arlekina. Jest skłonny do szyderstw i przewrotnych sztuczek, do obłudy i podstępów. Prezentuje się jako libertyn na modłę francuską — podrwiwa z religii, jej wyznawców nazywa „nabożniasiami” i „lżyobrazkami”. Daje się wreszcie poznać jako dzielny zdobywca serc niewieścich, któremu przysługuje tytuł „jubilera wdzięków”. Figlacki, którego komizm wywodzi się w dużej mierze z komedii *dell'arte*, jest zarazem bohaterem o charakterze, w którym, zgodnie z zamiarem autora, przeważają cechy negatywne. Skonstruowaną w ten sposób postać wykorzystał Bohomolec do ośmieszenia mód i obyczajów importowanych bezkrytycznie do Polski z zagranicy.

Komedia *dell'arte* spełniła istotnie ważną rolę w kształtowaniu stylu wczesnych komedii Bohomolca. Potem nastął w jego twórczości okres pisania sztuk podporządkowanych zasadom teatru klasycystycznego i mieszczańskiego, które w myśl programu Stanisława Augusta miały przyczynić się do naprawy społeczeństwa szlacheckiego.

Tradycje inspirującego wpływu komedii włoskiej na polskich autorów teatralnych z czasów saskich odżyły w pierwszych latach działalności Teatru Narodowego — w twórczości Tadeusza Lipskiego, który od stycznia 1766 z woli króla pełnił funkcje dyrektora i reżysera sceny polskiej. Lipski był, jak się wydaje, z teatrem włoskim dobrze obeznany, gdyż pewien czas spędził na studiach w Rzymie, a później jako szambelan Augusta III Sasa na pewno odwiedzał Operalnię saską w Warszawie.

²⁴ *Arlequin misanthrope, comédie en trois actes, mise au théâtre par Monsieur de B*** 26 décembre 1696*. W: E. Gherardi, *Le Théâtre italien [...]*. T. 6. Paris 1741.

²⁵ W. Strusiński, *Komedia ks. Franciszka Bohomolca w stosunku do teatru francuskiego i włoskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1905, s. 254.

W dniu 15 IV 1766 w Teatrze Narodowym odbyła się premiera komedii Lipskiego pt. *Zona poczciwa*.

Zona poczciwa była tłumaczeniem komedii Goldoniego *La moglie saggia*, wystawionej pierwszy raz w Wenecji, w styczniu 1752, a więc w okresie gdy włoski autor prowadził eksperymenty nad udoskonaleniem komedii *dell'arte*. Stąd *La moglie saggia* obok podstawowych cech komedii włoskiej ujawnia w konstrukcji bohaterów, akcji i w sferze języka niektóre właściwości francuskiej komedii płacziwej i cechy poetyki klasycystycznej.

Lipski sięgnął po komedię Goldoniego idąc w ślady reformatorskich, nowoczesnych dążeń autora *La moglie saggia* i zyskał w tym względzie poparcie Stanisława Augusta. Pracując nad tekstem włoskim dokonał szeregu zabiegów adaptacyjnych, których celem było zbliżenie utworu do rzeczywistości polskiej.

Mimo tych wszystkich starań *Zona poczciwa* nie spotkała się w teatrze warszawskim z przyjęciem, jakiego życzyłby sobie Lipski. Jej sceny bawiły szeroką publiczność, nie znalazły natomiast uznania u widzów „oświeconych” z kręgu Stanisława Augusta. Jak wykazały dotychczasowe badania, ten stan rzeczy był w dużym stopniu rezultatem sposobu spożytkowania przez Lipskiego cech komedii *dell'arte*, z której doświadczeń wyrosła sztuka Goldoniego. Oto m. in. wskutek skrócenia niektórych partii tekstu *La moglie saggia* znikła w *Zonie poczciwej* „cała wirtuozeria i komizm błyskotliwych replik, w których celowała technika komedii *dell'arte*, pozostały w większości wypadków tylko przekleństwa i groźby”. Jej postacie „trąciły sarmackim grubiaństwem”, przejawiającym się głównie w języku rubasznym, obejmującym wulgarne wyrazy i zwroty, co przez ówczesnych zwolenników dobrego smaku nie mogło być zaaprobowane²⁶.

Praktyka Lipskiego dowiodła nieskuteczności zastosowanej przezeń metody adaptacji. Nie wykorzystał on w *Zonie poczciwej* charakterystycznej teatralności komedii *dell'arte*, którą w znacznym stopniu eksponowała *La moglie saggia*, nadał swej sztuce zbyt farsowy charakter, o czym świadczą jej sceny odznaczające się niewybrednym komizmem. Były to powody, dla których komedia Lipskiego, uznana za nieprzyzwoitą, a nawet społecznie szkodliwą, w krótkim czasie została z repertuaru teatru warszawskiego usunięta. Stało się jasne, że komedia *dell'arte* w takim kształcie nie może służyć do stworzenia teatru realizującego oświeceniowy program społeczno-wychowawczy. Teatr tego rodzaju powstał w Polsce w oparciu o wzory, których dostarczył, jak wiadomo, francuski teatr klasycystyczny i mieszczański.

Po niepowodzeniu *Zony poczciwej* zanikł na dłuższy czas wpływ komedii *dell'arte* na twórczość polskich autorów. Zaznaczył się ponownie

²⁶ Zob. M. Klimowicz, *Początki teatru stanisławowskiego (1765—1773)*. Warszawa 1965, s. 225—229.

dopiero około 1780, gdy w repertuarze Teatru Narodowego zaczęły pojawiać się coraz częściej, poza komediami o wyraźnym zabarwieniu dydaktycznym, sztuki o charakterze obyczajowym i rozrywkowym. W Warszawie oglądano wówczas, dzięki występom obcych zespołów teatralnych, m. in. komedie Marivaux i Lesage'a oraz grane przez zespół polski adaptacje wielu innych, cieszących się dużym powodzeniem utworów, wystawianych w latach 1716—1762 przez Théâtre Italien w Paryżu, wykorzystujących, ale i znacznie przetwarzających właściwości włoskiej komedii *dell'arte*. Warto podkreślić, że adaptacje sztuk francuskich, których dokonywali wtedy autorzy polscy, różniły się pod wieloma względami od tych, z którymi spotykamy się we wczesnym okresie działalności Teatru Narodowego. Ogólnie rzecz biorąc, wykorzystywały one w sposób pełniejszy i lepiej dopasowywały do polskich warunków metody i środki komediowe francuskich pierwowzorów.

Arlekin — znacząca postać wielu sztuk z kręgu Théâtre Italien — w komediach „przestrosowywanych” przez polskich autorów zmienił nazwisko i strój, mocniej został wtopiony w środowisko lokalne, odgrywał kluczową rolę w rozwoju akcji scenicznej. Pełnił funkcje sprytnego sługi, którego pomysły i działania budziły zaciekawienie i rozweselały widzów, nierzadko też dostarczały interesujących wiadomości o sytuacjach międzyludzkich i obyczajach. W komedii *Powrót niespodziany* motorem akcji jest Arlekin-Sprawdzicki, który dobrze wie, jak zakrzętnąć się wokół „interesu pieniężnego”, „umie dowcipnie kredytorów odprawiać, lichwiarzów ująć, kupców namówić i z pokojów w mgnieniu oka meble posprzątać”. Sprawdzicki wymyśla nieprawdopodobne, komiczne historie, aby ratować z opresji swego pana Walerego, któremu wcześniej pomógł skutecznie roztrwonić majątek ojcowski. Ojcu Walerego tłumaczy, że pieniądze poszły na zakup domu, w którym obecnie straszy, a którego właścicielka postradała zmysły²⁷.

Liczne cechy Arlekina przejął Zwrotnicki — sługa z komedii Grzegorza Broniszewskiego *Wet za wet* wystawionej w roku 1787. Podobnie jak jego pierwowzór w komediach granych przez Théâtre Italien „ożywia sceny humorem i ruchem”. Wskutek niefrasobliwego postępowania, niedbalstwa i lenistwa znajduje się często w opałach. Ratując się z nich wykazuje niezwykłą pomysłowość i bujną fantazję. Na pytanie jednej z bohaterek komedii, czy czyta po francusku, odpowiada: „lepiej jak po polsku”. Poproszony jednak o odczytanie fragmentu tekstu francuskiego, wykręca się rozpaczliwie:

²⁷ *Powrót niespodziany. Komedia w jednym akcie*. W zbiorze: *Komedia obyczajowa warszawska*. Opracowała i wstępem poprzedziła Z. Wołoszyńska. T. 1. Warszawa 1960. — W tymże zbiorze (t. 2) mieszczą się również następujące omawiane tu utwory: G. Broniszewski, *Wet za wet, czyli darmo nic. Komedia oryginalna we trzech aktach*; J. Drozdowski, *Umizgi dla przysługi. Komedia we trzech aktach*.

gadałem po francusku gdyby anioł, jakem tedy z tym nieszczęsnym jeździł od pani do Warszawy listem, przypuściłem konia w samym rynku, potknął się i spadłem; takim się mocno o kamienie uderzył, żem wszystkie litery pogubił. Noc ciemna była, żadnej nie mogłem znaleźć i teraz ani słowa mówić nie mogę. [akt II, sc. 2].

Do francuskiego Arlekina zbliżają też Zwrotnickiego dość śmiało wypowiedzi na temat pana, u którego jest służącym, oraz fakt, iż potrafi ironizować na własny temat. Kiedy pokojówka Anusia, o której względy zabiegał, wybiera w końcu felczera Tajstrowicza, Zwrotnicki reaguje następująco:

No, panie cyruliku, za tak niespodziewanie zyskane szczęście musisz przynajmniej przez siedem lat darmo mojego pana golić, a mnie przez półczwarta roku krew puszczać. [akt III, sc. 12]

Jedną z form wypowiedzi scenicznej Arlekina — charakterystyczny monolog, który służył mu do rozważenia aktualnej trudnej sytuacji życiowej, odnajdujemy w scenie 13 aktu III komedii *Wet za wet*. Scenę tę kończy typowe, komiczne narzekanie Arlekina-Zwrotnickiego, głęboko niezadowolonego z obrotu zdarzeń. Przykładów można by przytoczyć więcej. Charakterystyczne cechy postaci Arlekina posiada też sługa Płatosz z utworu Jana Drozdowskiego *Umizgi dla przysługi*.

W ślad za sztukami francuskimi ich adaptacje polskie wykorzystywały charakterystyczne dla komedii włoskiej, od dawna sprawdzone konstrukcje fabuł i scen komediowych. Np. w sztuce Wojciecha Bogusławskiego *Ślub modny* (1779) akcja oparta została na motywie „zabawnego nieporozumienia” między dwiema parami zakochanych, spowodowanego przez podobieństwo dwóch sióstr, z których jedna zawiera potajemny, wedle ówczesnej mody warszawskiej, ślub²⁸. Jest to typowy schemat przejęty z komedii *dell'arte* przez komedię intrygi. Inny przykład: w omawianym wyżej utworze *Wet za wet* znajduje się scena, w której Zwrotnicki i Tajstrowicz — dwaj pretendenci do ręki Anusi — spotykają się niespodziewanie pod stołem, gdzie ma miejsce zabawna utarczka (akt II, sc. 12). Jednak akcja wszystkich tych komedii rozgrywa się w Warszawie lub w jej pobliżu i jest wyraźnie nasycona realiami i obserwacjami zaczerpniętymi z ówczesnego życia.

Tak rozpoczął się w dziejach XVIII-wiecznego teatru polskiego okres, w którym docenione zostały walory czysto teatralne i wartość żywiołu komicznego komedii *dell'arte*. Warto zauważyć, iż stało się to wówczas, gdy scena polska przestała służyć wyłącznie celom wąskiej dydaktyki i ideologii oświeceniowej.

Za pośrednictwem francuskim komedia *dell'arte* inspirowała w latach osiemdziesiątych twórczość najwybitniejszego z komediopisarzy pol-

²⁸ W. Bogusławski, *Ślub modny. Komedja w 5 aktach z francuskiego tłumaczona przez autora „Mieszczek modnych”*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 11. Warszawa 1820—1823.

skich epoki Stanisława Augusta — Franciszka Zabłockiego, który, jako dostawca repertuaru dla Teatru Narodowego, podobnie jak inni ówcześni autorzy polscy sięgnął po wzory dla swych komedii do utworów granych przez „drugi” Théâtre Italien.

Jak wspomniano wyżej, utwory te cieszyły się wtedy w Europie znacznym powodzeniem. Niektóre z nich znane były publiczności polskiej w wersji oryginalnej, bo w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII w. francuski zespół pod kierownictwem Hamona wystawiał w Warszawie z powodzeniem komedie Regnarda, Marivaux, Legranda, Lesage'a. Według Karyny Wierzbickiej-Michalskiej aktorzy tego zespołu przedstawili 30 sztuk — były to komedie obyczajowe, komedie intrygi i komedie łzawe. Wśród nich znalazły się *Le Distrait* Regnarda oraz *Le Jeu de l'amour et du hazard* Marivaux.

W twórczości autorów z kręgu paryskiego Théâtre Italien z pierwszej połowy XVIII w. komedia *dell'arte* uległa znaczącym przeobrażeniom. Typowe, często fantastyczne przygody i sytuacje, w które nigdy uwikłany był Arlekin oraz jego współpartnerzy, służyć teraz zaczęły bardziej ukazaniu wydarzeń aktualnych i postaci znanych nawet z codziennego życia: arystokratów, osób z towarzystwa dworskiego, przedstawicieli trzeciego stanu. W parze z tym szła skłonność do ujęć parodystycznych i burleskowych, za którymi przepadała widownia. Istotnym *novum* stała się emancypacja Arlekina, który ukazywał się obecnie na scenie jako postać pełna wdzięku, elegancji, mądrości życiowej i filozoficznej. O tym, jak znamiennej ewolucję przeszła w omawianym okresie komedia *dell'arte*, świadczą może najlepiej utwory Marivaux, który przejmując z teatru włoskiego koncepcję akcji dramatycznej, gry scenicznej, poświęcił wiele uwagi roli tych elementów w kształtowaniu sylwetek psychologicznych swoich bohaterów. W jego sztukach charakterystyczne dla komedii włoskiej metody kształtowania intrygi przestają być ważne same dla siebie; są środkiem analizy i odkrywania przed widzem głębszych przeżyć i uczuć.

Właściwości zmodyfikowanej komedii *dell'arte* spożytkował Zabłocki w sporej liczbie swych adaptacji i przeróbek z autorów francuskich²⁹. Tkwią one w różnych warstwach tych utworów i pełnią w nich istotne, jak się wydaje, funkcje. Część komedii Zabłockiego ma akcję opartą na motywie *qui pro quo*, obejmującą szereg komicznych zawikłań. W *Dwojakim głupstwie* (1780) typowy schemat komedii *dell'arte* wykorzystany został bez zmian. Do domu starego Orgona usiłuje wkraść się młody

²⁹ Do utworów scenicznych F. Zabłockiego, w których można odnaleźć wpływy komedii *dell'arte*, należą: *Balik gospodarski* (1781), *Doktor lubelski* (1781), *Fircyk w zalotach* (1781), *Przywidzenia punktu honoru* (1781), *Zabobonnik* (1781), *Dziewczyzna sędzią* (1781), *Zółta szlafmyca* (1783), *Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca* (1786), *Król w kraju rozkoszy* (1787).

szlachcic nazwiskiem Lubosz, przebrany za swego ojca, a wkrótce potem podobnie czyni jego ojciec, który przebiera się za własnego syna. Obaj zabiegają o względy córki Orgona, Elizy³⁰.

Motyw *qui pro quo* zastosowany został też w komedii *Fircyk w zalotach* (1781) uznanej za jedną z najciekawszych sztuk Zabłockiego. Tu jednak źródłem konfliktu stało się nie tyle zestawienie kontrastujących sytuacji, co zderzenie dwóch charakterów. Oto Fircyk — modny kawaler w. XVIII, zaleca się do Podstoliny, która nie będąc pewną jego uczucia, odrzuca pozornie te zaloty. Następnie Fircyk dowiaduje się, iż Podstolina jest zakochana, nie wie jednak, że w nim. Z kolei Podstolina otrzymuje za sprawą sprytnego sługi (Pustaka) wiadomość, iż Fircyk zamierza poślubić inną. Ostatecznie wszystko się wyjaśnia i okazuje się, że wbrew pozorom ani Fircyk nie jest bezdusznym uwodzicielem, ani Podstolina — nieczułą i kapryśną kobietą, jakiej postać przedstawiają liczne utwory epoki stanisławowskiej. W odróżnieniu od wielu współczesnych Zabłockiemu komedii akcja *Fircyka w zalotach* rozgrywa się na płaszczyźnie psychiki bohaterów, a ich działania sceniczne i wypowiedzi ujawniają ewolucję uczuć. Jak wykazały dotychczasowe badania, *Fircyk w zalotach* jest utworem doskonalszym od swego francuskiego pierwowzoru, *Le Petit maître amoureux* Jeana Antoine'a Romagnesiego. Ma akcję lepiej umotywowaną psychologicznie, jest bardziej interesujący pod względem języka i stylu. Wykorzystując charakterystyczny dla komedii włoskiej model intrygi stworzył Zabłocki, zgodnie z zasadą adaptacji Adama Kazimierza Czartoryskiego, sztukę o wysokich walorach artystycznych³¹.

Właściwą komedii *dell'arte* akcję fantastyczną z akcentami farsowymi posiada *Król w kraju rozkoszy* (1787), „przestosowany” przez Zabłockiego z komedii Marca-Antoine'a Legranda *Le Roi de Cocagne*. Zręcznie skonstruowana w niej intryga, obejmująca m. in. manipulacje z pierścieniem magicznym, pozwala na szybkie zmiany sytuacji komediowych, ułatwia charakterystykę postaci.

W niektórych utworach scenicznych Zabłockiego obserwujemy użycie przebrań typowe dla komedii *dell'arte*. Stanowią one element charakterystyki postaci, pomagają w uzyskaniu efektów komicznych, wzmagają teatralność działań bohaterów. W *Dwojakim głupstwie* Lubosz-syn chcąc wtargnąć do domu Orgona przywdziewa „ciasny strój arlekiński”. Jest to przykład bezpośredniego wykorzystania komedii *dell'arte*. Istotną funkcję mają przebrania w komediach *Zabobonnik* i *Arlekin Mahomet*.

W stosunku do utworów z kręgu Théâtre Italien Zabłocki rozszerzył zastosowanie farsy i parodii wywodzących się z komedii włoskiej. W *Zabobonniku* obok sytuacji farsowych, konstruowanych w celach czysto

³⁰ F. Zabłocki, *Dwojakie głupstwo. Komedja w 3 aktach*. Warszawa 1780.

³¹ Do takich wniosków doszła J. Pawłowiczowa (wstęp w: F. Zabłocki, *Fircyk w zalotach*. Wyd. 2, uzupełnione. Wrocław 1969, s. XIV—XXVIII. BN I 176).

rozrywkowych, znajdujemy sceny o wymowie antysarmackiej³². W *Przywidzeniach punktu honoru* Zabłocki kpi z niewłaściwie rozumianej, nadmiernej dbałości o honor szlachecki, a równocześnie daje do zrozumienia, iż poczucie honoru jest nieodzowną cechą charakteru „człowieka dobrego urodzenia i obyczajów”³³. Szczególnie wiele scen o charakterze farsowym oraz elementów parodii zawiera komedia pt. *Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca*. Służą one tam do ośmieszenia teatru poważnego i do rozweselenia widzów. Dopomagają w wyszydzeniu patosu, jakim często odznaczają się sytuacje z udziałem osób wysoko ustawionych w hierarchii społecznej. Jeden z bohaterów tej sztuki został uśmiercony za pomocą głowy kapusty³⁴.

Inspiracje tego typu świadczą, że Zabłocki potrafił wyjątkowo zręcznie spożytkować walory i środki sceniczne komedii *dell'arte*. Co więcej, czynił to zgodnie z duchem swojej epoki. „Kpinom ze ślepego fideizmu” towarzyszy w *Arlekinie Mahomecie* oświeceniowy „zachwyt dla możliwości ludzkiego rozumu” zdolnego do stworzenia maszyny latającej (chodzi tu o analogię do ówczesnego zainteresowania balonami). Jak pisze Janina Pawłowiczowa:

Arlekin Mahomet [...] jest zręczną oświeceniową stylizacją [komedii *dell'arte*], w której splatają się elementy dawnej włoskiej komedii z najczystszyim oświeceniowym racjonalizmem treści³⁵.

Typowe dla komedii *dell'arte* sytuacje farsowe i chwytły komiczne zawiera sztuka pt. *Król w kraju rozkoszy*. Jest w niej m. in. farsowa postać króla z Krainy Rozkoszy i sceny fantastyczne z życia w kraju obfitości. Zabłocki zachowując ogólny plan i model intrygi komedii Legranda, na której się wzorował, znacznie utwór ten wzbogacił. Przedstawił w swej przeróbce inną koncepcję rozkoszy i postaw wobec niej. Zarówno farsa rodem z komedii włoskiej, jak i bardziej finezyjny komizm, których tyle znajdujemy w *Królu w kraju rozkoszy*, posłużyły Zabłockiemu do skonstruowania utworu wieloznaczeniowego, karnawałowo-politycznego, nasyconego aktualną problematyką polską końca XVIII wieku³⁶.

³² F. Zabłocki, *Zabobonnik. Komedia we trzech aktach, w Warszawie 1780*. [Ogłoszony drukiem przez J. Pawłowiczową]. „Archiwum Literackie” t. 13 (1969).

³³ F. Zabłocki, *Przywidzenia punktu honoru. Komedia w trzech aktach na teatrze warszawskim reprezentowana*. Warszawa 1782.

³⁴ F. Zabłocki, *Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca. Drama śmieszno-placziwo-filozofa-sowizdrzalskie w 4 aktach [...] dla teatru warszawskiego napisane r. 1785*. Wyst.: Warszawa 1786. Bibl. Towarzystwa Poznańskiego Przyjaciół Nauk, rkps 123.

³⁵ J. Pawłowiczowa, O „*Arlekinie Mahomecie*”. W: *Arlekin Mahomet, albo Taradajka latająca*. Program Teatru Polskiego we Wrocławiu, sezon 1962/63, s. 3—4.

³⁶ Analizę komedii przeprowadziła J. Pawłowiczowa (wstęp w: F. Zabłocki, *Król w kraju rozkoszy*. Wrocław 1973. BN I 214).

W komediach Zabłockiego inspirowanych przez komedię *dell'arte* istotne funkcje pełnią postacie służących. Bohaterom tym, podobnie jak w utworach francuskich z kręgu Théâtre Italien, powierzone zostało konstruowanie i komplikowanie intrygi, ożywianie akcji humorem i ruchem, wygłaszanie opinii i sądów ogólnych, wreszcie są oni bardzo przydatni przy charakterystyce innych postaci, zwłaszcza tych z wyższych sfer społecznych.

W *Dwojakim głupstwie* służąca ma za zadanie „badać serce panny, zalecać młodego amanta malując go w postaci miłej i szczerze rozkochanego, wydarzać im okoliczności rozmówienia się ze sobą” (akt I, sc. 7). Równie aktywna rola w intrydze, podobnie jak w komedii *dell'arte*, przypada postaciom służących w *Zabobonniku*. Bohaterowie ci są często ukształtowani na wzór tego typu postaci z komedii francuskich wykorzystujących doświadczenia komedii włoskiej. Np. sługa Pustak z *Fircyka w zalotach* stanowi odpowiednik Arlekina ze sztuki *Le Petit maître amoureux*, co sygnalizuje jego charakterystyczne zachowanie się na scenie; Pustak w obecności swego pana, Arysta, stroi komiczne miny, prezentuje zabawne *lazzi* (akt I, sc. 6)³⁷. Równocześnie, należy to podkreślić, posiada osobowość sceniczną znacznie bogatszą od swego francuskiego pierwowzoru.

Typowe dla Arlekina przygody i awantury przeżywa sługa Marcin z komedii *Doktor lubelski*. M. in. udaje on nieboszczyka i naraża się na wiwisekcję³⁸. Służący Pustak z komedii *Dziewczyna sędzią* podobnie jak Arlekin przysparza wiele kłopotów swojemu panu — Majętnickiemu. Jest ciekawy, wścibski, niby naiwny, a w gruncie rzeczy sprytny, niezbyt gorliwy w służbie. Swoim zachowaniem doprowadza do wściekłości Majętnickiego, który w pewnym momencie woła: „dosyćce tego arlekiństwa” (akt I, sc. 1)³⁹.

Zgodnie z poetyką komedii *dell'arte* funkcje służących polegają na tym, iż dążą oni do przechytrzenia, ośmieszenia i skrytykowania swoich panów, od których doznają często krzywd i upokorzeń. Sługa Pustak z *Fircyka w zalotach* mówi o swoim panu Aryście: „Wielki brutal, złośliwszy nad smoki i żmije”, a inny służący z tego samego utworu —

³⁷ „Lazzi” — pantomimiczno-słowne komiczne popisy aktorów komedii *dell'arte* — wchodziły w zakres umiejętności scenicznych niektórych polskich aktorów okresu stanisławowskiego. Omawiając działalność jednego z nich — Kazimierza Owsiańskiego, pisał W. Bogusławski (*Dzieje Teatru Narodowego*. Wyd. fotoofsetowe, z posłowiem S. W. Balickiego. Warszawa 1965, s. 247): „Niemniej lubił Owsiański i krotofilne lazy: Preville, Weidtmann, a nawet i po mniejszych teatrach Arlekin i Kasperle, zostawili w umyśle jego pamięć gry swojej nader komicznej; co wszystko utworzyło w nim później znakomitego w każdym rodzaju scenicznego sztuki artystę”.

³⁸ F. Zabłocki, *Doktor lubelski. Komedia we 3 aktach z francuskiego przeobrażona i na teatrze warszawskim reprezentowana (14 lipca 1781)*. Warszawa 1781.

³⁹ F. Zabłocki, *Dziewczyna sędzią. Komedia w 3 aktach*. Warszawa 1781.

Świstak, dorzuca do owej charakterystyki jeszcze jeden epitet: „pół-główek” (akt I, sc. 1). Są w komediach Zabłockiego i mocniejsze akcenty. W *Królu w kraju rozkoszy* służący Barasz kpi sobie — niczym Arlekin czy Figaro — z dostojności królewskiej oraz krytykuje ostro stosunki społeczne. W jednej ze scen Król zwraca uwagę krnąbrnemu słudze:

A ty widzę, kuglarzu, jak bezwstydnie broisz,
Tak zuchwale drwisz ze mnie i mnie się nie boisz! [akt III, sc. 4]

Tworząc postacie służących w swoich komediach przejął Zabłocki najbardziej typowe i zarazem, jak się wydaje, najbardziej wartościowe ze scenicznego i literackiego punktu widzenia cechy ich francuskich pierwowzorów. Równocześnie wykazał wiele własnej inwencji. W rezultacie na scenie polskiej pojawili się przedstawiciele niższych stanów jako bohaterowie komiczni, ale i o wzbogaconym wnętrzu, i — jak nigdy dotąd — należycie wtopieni w polską XVIII-wieczną rzeczywistość.

Innymi bohaterami utworów Zabłockiego przypominającymi postacie komedii *dell'arte* są starcy (np. Lubosz-ojciec z *Dwojakiego głupstwa*, Majętnicki z komedii *Dziewczyzna sędzią*, Orgon z opery *Balik gospodarski*). Są to niekiedy postacie ośmieszane, w czym udział mają ich służący, czasem jednak na swój sposób sympatyczne i posiadające liczne cechy polskiej szlachty. W jednej ze sztuk Zabłockiego odnajdujemy postać Kapitana — ośmieszzonego żołnierza. Jest nim rotmistrz Chmura z komedii *Przywidzenia punktu honoru*. Prezentuje się on jako bohater wręcz groteskowy, nadmiernie dbający o honor szlachecki, „którego w Warszawie mają za rozjemcę wszystkich waśni, za sędziego wszystkich zatargów” (akt I, sc. 2). Nie jest jednak tak tchórzliwy jak Capitano z komedii włoskiej. Został przez Zabłockiego przedstawiony jako „poczciwy rubacha, Don Kiszot polski” (akt I, sc. 9).

O tym, że komedie Zabłockiego są w dużym stopniu tworamia oryginalnymi, decyduje ich język i styl. Jednak i w tym zakresie komedia *dell'arte* dostarczyła pewnych inspiracji. Przejął Zabłocki (i udoskonalił) funkcje typowego dla niej dialogu scenicznego, który przyspieszał bieg wydarzeń, wzmacniał komizm sytuacji, posiadał walory parodystyczne. Zabłocki w pełni docenił możliwości takiego dialogu. W *Przywidzeniach punktu honoru* jest scena, w której dwaj bohaterowie wymieniają uwagi na temat znaczenia honoru:

ROTMISTRZ

W jak okropnym stanie nie znajduje się człowiek obrażony, a nie pomszczony!

HULAKA

Sam byłem w tym przypadku godzin tylko kilka, a ledwie żyć mogłem.

ROTMISTRZ

Człowiek taki nosi w sercu robaka, który go bez przestanku gryzie. Zawsze jest zmartwiony.

HULAKA

Spoliczkowany.

	ROTMISTRZ
Stęskniony!	
	HULAKA
Zeszczutkowany.	
	ROTMISTRZ
Zgryziony!	
	HULAKA
Skuksany. [akt III, sc. 1]	

Przykład wykorzystania konstrukcji charakterystycznego dla komedii włoskiej dialogu w celach parodystycznych mamy w *Fircyku w zalotach* (akt III, sc. 1), gdzie dwaj służący wykonują „duet operowy” będący parodią opery włoskiej. Dialogowi temu towarzyszyć miały odpowiednie gesty, mimika i ton głosu — autor dołączył uwagę: „*powinno się mówić tak prędko, jakby oba razem mówili*”.

Wykorzystał też Zabłocki w *Arlekinie Mahomecie* (akt I, sc. 5) charakterystyczny dla Arlekina z komedii *dell'arte* monolog (tzw. „narzekanie Arlekina”), wygłaszany przez tego bohatera przed planowanym przezeń samobójstwem, które — jak wiadomo — nigdy nie dochodzi do skutku. W komedii *Król w kraju rozkoszy* znajduje się moment, kiedy Barasz — „giermek i śmieszek Filandra” — otrzymuje od Alzora czarno-księski pierścień, który następnie musi włożyć na palec Króla. Jest to operacja ryzykowna i niebezpieczna, toteż Barasz wygłasza, podobnie jak Arlekin, w decydującym momencie monolog patetyczno-błazeński na temat życia i śmierci (akt II, sc. 2). Podobną scenę odnajdujemy w komedii *Arlekin Mahomet*, gdzie po odpowiedniej tyradzie Arlekin wypija truciznę, która okazuje się winem (akt I, sc. 5).

W porównaniu z próbami wykorzystania inspiracji płynących z komedii *dell'arte*, które podejmowali wcześniej autorzy czasów Stanisława Augusta, próba Zabłockiego okazała się najszcześniejsza. Jej rezultatem stało się wzbogacenie warsztatu komediowego. Z drugiej strony komedia *dell'arte* została w twórczości tego pisarza „udoskonalona”, wysubtelniona (m. in. przez związki z rokokiem) i najtrafniej przystosowana do polskich warunków kulturalnych.

Jak wynika z powyższego przeglądu, dzieje włoskiej komedii *dell'arte* w Polsce okresu stanisławowskiego przedstawiają się dość skromnie. Świadczy o tym niewielka liczba jej zespołów, które wówczas odwiedziły nasz kraj, oraz charakter ich występów odbiegający znacznie od tego, z jakim mamy do czynienia za Sasów. Mimo to występy owe cieszyły się wciąż znacznym powodzeniem wśród szerokich kręgów publiczności. Inaczej ma się rzecz z wpływem tradycji komedii *dell'arte*. Jego ślady odnajdujemy w sferze życia obyczajowego i w sporej grupie ówczesnych utworów. Wpływ ten doprowadził w niektórych wypadkach do interesujących rezultatów, osiąganych zwłaszcza wtedy, gdy w grę wchodziło, jak w wypadku Zabłockiego, zgodne z potrzebami czasu wykorzystanie najcenniejszych walorów teatralnych komedii włoskiej.

A N E K S I

Kalendarz działalności zespołu Angela Lazzariego w Warszawie

1766

A. Lazzari uwięziony za długi i skandale publiczne i wydalony z Warszawy (?)*

1783

5 XI *L'Accademie en désordre*. Sztuka nie zidentyfikowana, premiera wraz ze sztuką *Rendez-vous nocturne*. AAD 1783, nr 19, z 8 XI. RTW I, 50 — odnotowano błędnie jako przedstawienie teatru niemieckiego. PTG.

6 XI *Rendez-vous nocturne*. Komedja. Autor nieznan. Według J. F. Jünger, *Der Revers* (?). Wyst. ze sztuką *L'Accademie en désordre*. AAD 1783, nr 19, z 8 XI. W RTW I, 53, pod hasłem „Der Revers” i mylnie jako przedstawienie teatru niemieckiego (B. Constantini).

10 XI *La Magicienne vindicative*. Komedja nie zidentyfikowana, zapowiedź wystawienia ze sztuką *Les Métamorphoses d'Arlequin*. AAD 1783, nr 19, z 8 XI. W TDM i RTW — brak.

17 XI M.-A. Legrand, *L'École de Cartouche ou Les Voleurs*. Komedja. Przekład włoski nieznanego autora. Wyst. ze sztuką *La Chasse par amour*. AAD 1783, nr 20, z 15 XI, zapowiedź. PTG.

20 XI List A. Lazzariego do Stanisława Augusta z prośbą o pomoc finansową (datowany ręką króla).

28 XI Lazzari otrzymuje od Stanisława Augusta 25 dukatów. AGAD. ARP 416.

1 XII *Arlekin czarownik z miłosierdzia*. Komedja. Tytułu włoskiego nie podano. AAD 1783, nr 22, z 29 XI, gdzie informacja, że to „komedia z machinami różnymi i przebieraniami”.

3 XII Arlekin-Lazzari otrzymał od Stanisława Augusta, przez Bacciarellego, 10 dukatów. AGAD. ARP 416.

XII *Celui qui tien gagne ou L'Hereux emmene la nouvelle mariée*. Komedja w 3 aktach. Autor nieznan. Tytuł włoski nieznan. AAD 1783, nr 24, z 13 XII, zapowiedź. W RTW I, 52 — z niekompletnym tytułem: *La nouvelle mariée*, i błędną datą: 22 XII 1782. PTG.

1783 (koniec) lub 1784 (początek)

Zycie ludzkie jest sen, czyli Arlekin król we śnie. Komedja nie zidentyfikowana. AAD 1783, nr 26, z 27 XII.

1784

I Król opłacił abonament na występy zespołu Lazzariego — 12 dukatów. AGAD. ARP 417.

2 II Król rozkazał wypłacić Lazzariemu, przez Wielhurskiego, 30 dukatów. AGAD. ARP 417.

14 II *Zoroastre et Arlequin plaidant*. Komedja nie zidentyfikowana. AAD 1784, nr 7, z 14 II, zapowiedź wystawienia. W TDM brak. Tytuł włoski nieznan. W AAD informacja: „*comédie en trois actes, avec beaucoup de Machines et changements de Décorations*”. RTW II.

* Ta nie potwierdzona gdzie indziej informacja znajduje się w Archiwum Mieczysława Rulikowskiego (Bibl. Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr inw. 1067/62, s. 22). Czytamy tam: „Angello Lazzaro [!], arlekin włoski, za długi i skandale publiczne uwięziony w Warszawie i wydalony z miasta 1776 r.” Informacja pochodzi, jak podał Rulikowski „z notatki p. Jana Gamomskiego — u Dąbrowskiego”.

2 III *Arlekin rodzący się z jajka*. Komedia. GW 1784, nry 17, 21, 23, zapowiedź wystawienia. TDM 1, 268; 2, 202.

16 III *Don Juan*. Komedia. GW 1784, nry 17, 21, 23. TDM 1, 268. TN 549.

23 III *Reduta z Arlekinem kolegą wrózki Alczyny*. Komedia. Autor nieznan. AAD 1784, nr 12, z 20 III, s. 18, 19. GW 1784, nr 23, z 20 III, *Suplement*. TDM 1, 268. TN 549. W doniesieniu GW informacja: „komedia ozdobiona będzie różnymi machinami, aparencjami, przebieraniami i transformacjami nowymi, jeszcze tu nie widzianymi”.

30 III *Trzech książąt z Salerny, czyli Nowy Kain [!] z Arlekinem białym u dworu, potem grzebaczem umartwych z biedy, na koniec w nagrodę zastug uczyniony*. Komedia. Zapowiedź wystawienia z komedią pt. *Książka czarodziejska*. GW 1784, nr 25, z 27 III, *Suplement*. AAD 1784, nr 13, z 27 III. TDM 2, 311. AAD i GW nie podały włoskiego tytułu. W tłumaczeniu polskim tytułu, jakie znajduje się w GW, tkwi najprawdopodobniej *lapsus linguae*. Winno być „Nowy chan”, a nie „Nowy Kain”. W TDM — pod tytułem polskim i bez wskazania, że to zapowiedź. W GW tytuł skrócony: *Książka czarodziejska*. W zapowiedziach AAD — charakterystyka sztuki: „*pièce très difficile à l'exécution pour Arlequin d'autant qu'il y aura toutes fortes de machines et de changements d'habits qui n'ont point encore été vus*”.

3 VI Lazzari otrzymał od króla 10 dukatów. AGAD. ARP 417.

9 VI *Le Tiran de son propre sang avec Arlequin mari commode*. Komedia. Zapowiedź wystawienia z komedią *La Magicienne bienfaisante* oraz *La Métamorphose du Nain* (!). AAD 1784, nr 22, z 5 VI. W TDM brak. PTG. RTW II.

ANEXS II

List Angela Lazzariego do Stanisława Augusta (Przekład)

20 9bris 1783

Najjaśniejszy Panie,

Komedianci mają dostęp do głów koronowanych, więc może Wasza Królewska Mość pozwoli Arlekinowi przedstawić jego pokorną i uniżoną prośbę.

Komedianci swoimi błażenstwami rozweselają władcę, Arlekin swoimi szyderczymi sztukami mógłby Waszą Królewską Mość zabawić, niestety, wszystkie drogi ma zamknięte; jego bagaże, zawierające 40 do 50 strojów i tyleż teatralnych rekwizytów oraz machin, które wzbudziły zachwyt w Rosji, zostały zatrzymane w Mitawie za cenę 130 dukatów.

Arlekin żywi nadzieję, że po kilku reprezentacjach będzie mógł je odebrać lub wysłać kogoś, by je odzyskał, ale obowiązek płacenia dyrektorowi teatru piętnastu dukatów za każdy wieczór sprawi, że nigdy nie uda mu się dojść do tego, tym bardziej że ma tylko jeden dzień w tygodniu, i to dzień najbardziej niekorzystny. Ośmiela się więc Waszą Królewską Mość błagać o ulżenie losu nieszczęśników — o obniżenie tych kosztów do wysokości podatków płaconych przez inne zespoły, o wspomóżenie biednego Arlekina, który pała jedynie chęcią dostarczenia Waszej Królewskiej Mości kilku momentów wesołości i wytchnienia.

Lazzari Arlekin

20 Juin 1793

429

Sire

Les Douffours ont accés auprès des Très Couroinées, Votre
 e Majesté voudroit elle permettre à un Arlequin de s'y présenter
 avec une Supplique Soumise et Respectueuse;

Les Douffours par leurs Douffonneux igayent le Souverain;
 l'Arlequin par ses parquinades pourroit le défiger, mais toutes
 les voyes lui sont fermées, ses males contenant 40. a 50. travestisse-
 ment et autant de transformations ou métamorphoses qui ont fait
 fanatisme en Russie, sont retenues à Mitau pour 1800^{fr.}

Il seroit pas le produit de quelques représentations les dégages, ou
 porter quelqu'un à lui les faire retirer, mais quinze ducats, qu'il est
 obligé de payer chaque soirée au Directeur du Theatre, le metto dans
 l'impossibilité de jamais parvenir outre qu'il n'a, qu'un jour par
 semaine et le jour le plus ingrat. oseroit-il supplier, Votre Majesté
 portée à soulager les Malheureux, de faire reduire ces frais au
 temps des autres troupes, pour aider un pauvre diable d'Arlequin
 qui ne respire que de pouvoir procurer quelques moments de quieté
 et de délabement à Votre Majesté.

Lazzari L'Arlequin

List Angela Lazzariego do Stanisława Augusta