

# Andrzej Kapłon

---

## "Il dramma metastasiano nella Polonica di Augusto III (1733-1763)", Lucio Gambacorta, Napoli 1990 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/4, 178-183

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

twórczość poetycką niemal wyłącznie do rymowania i ozdobnego wysłowienia. Aspekty retoryczne dominują nad rozważaniami o fikcji, imitacji, obrazowości i figurach poetyckich.

W kończącym książkę *Aneksie* Judkowiak zatrzymuje się nad fenomenem rękopisu — bo w tej właśnie formie przetrwała większość utworów Radziwiłłowej. Funkcjonują dwa typy manuskryptów. Pierwszy jest rodzajem antologii i należy do obiegu rodzinnego, całkowicie prywatnego, nieoficjalnego, zamkniętego. Drugi to *silvae rerum*, a w nich pojedyncze teksty Radziwiłłowej, uzyskujące nieraz rangę wzoru, a też stające się dobrem wspólnym, podatne na swoiste autorstwo zbiorowe — bo kopista bywał i pisarzem lub mówcą, aktywnym w kulturze żywego słowa. W dialogicznym układzie komunikacyjnym, gdzie łatwo o zamianę ról czytelnika i pisarza, twórcy i odwórcy, tekst nie jest dziełem, lecz tylko przekazem — projektem wykonania. Napięcie między manuskrytem a drukiem, podobnie jak opozycję mówionego i pisanego, uznaje Judkowiak za znaczące „dla przełomu formacji staropolskiej i nowożytnej, jaki miał miejsce w epoce Oświecenia” (s. 139).

Tem stwierdzeniem kończy Judkowiak swoje rozważania, dopełniając jeszcze książkę wykazem datowanych i niedatowanych utworów Radziwiłłowej w opisach i przedrukach z epoki.

Szkoda, że uzupełnieniem całości nie stał się indeks. Bardzo go brak w tej monografii, odwołującej się obficie do źródeł i wielu opracowań naukowych, które trzeba mozolnie odszukiwać w przypisach.

A sięga autorka, co wypada podkreślić, do prac najnowszych: Czyża, Prejsa, Nowickiej-Jeżowej. Wraz z nimi, a i z Krystyną Stasiewicz, autorką monografii o Drużbackiej, czyta dawną kulturę — bo tym ostatecznie staje się jej lektura spuścizny Radziwiłłowej. Na osobliwość tej twórczości, która mierzona normami historii literatury pisanej ujawnia bezstyłowość i „swoisty urok prymitywu”, zwrócił już uwagę Krzyżanowski, postulując zajęcie się nią raczej przez folklorystę, badacza literatury ustnej<sup>17</sup>. Czytana w kontekście kulturowym prowadzi ku obserwacjom i wnioskom fascynującym. Książka Judkowiak inspiruje, zaprasza do myślenia choćby nad fenomenem utworów okolicznościowych, nad zjawiskiem salonu literackiego, nad literaturą pojmowaną ludycznie, jako *otium*. To świadectwa wpisania działalności pisarskiej w życie, literatury w codzienność. Wielka sprawa mentalna — owo powszednie obcowanie ze słowem, obecność tekstu w kulturze. Ówczesni ludzie tego potrzebują i to budują. Radziwiłłowa, sięgająca po różnorodne tradycje i wzory, otwarta na nowości, tworzy całość nie całkiem spójną myślowo i artystycznie, ukazuje różne oblicza. Może to czasem naiwne, nie do końca świadome. Ale dowodzi istnienia w kulturze swobody w obcowaniu z jej dobrami. Księżna jest w kulturze zadomowiona, gospodaruje w niej jak w rodowych dobrach. A kultura na to pozwala, jest taka — pełna splecionych wątków. Pozwala na coś jeszcze — na to, by kobiety wypowiadały siebie. Wspomnijmy Drużbacką, Niemiryczową, Benisławską, wcześniej Marchocką i Mortęską. Kręgi zakonne i dworski stwarzają kobietom możliwość ekspresji. Zatem Radziwiłłowa mówi — o sobie i o swojej współczesności. I tę mowę odczytuje Barbara Judkowiak.

Malgorzata Elżanowska

Lucio Gambacorta, *IL DRAMMA METASTASIANO NELLA POLONIA DI AUGUSTO III (1733–1763)*. Napoli 1990. Editrice Libreria l'Ateneo Pironti, ss. 220.

Problemy, które w swojej pracy podjął Lucio Gambacorta, należą bez wątpienia do ważniejszych zagadnień rozwoju kultury literackiej i teatralnej w Polsce XVIII wieku. W przekonaniu takim utwierdzają rezultaty prowadzonych obecnie badań, które dowodzą coraz mocniej, że muzyczne dramaty Metastasia u nas, podobnie jak w innych krajach, odegrały istotnie pozytywną rolę: wystawiane i publikowane w wersjach oryginalnych, łacińskich i polskich, nie tylko przyczyniły się do ukształtowania gustów i poglądów ówczesnych polskich odbiorców, ale wywarły też wpływ na formowanie się polskiej literatury dramatycznej, poezji i teorii dramatu.

Dramaty Metastasia w XVIII-wiecznej kulturze polskiej zasługują na tym większą uwagę, że były to w swoim czasie utwory nowatorskie o wysokich walorach literackich. Wystawiane również bez muzyki i będące także przedmiotem lektury, przypominały dzieła powszechnie uznanej dramaturgii klasycystycznej oraz barokowe *drammi per musica*, równocześnie jednak pod wieloma

<sup>17</sup> J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 463.

względami od nich się różniły; ukazywały świat bohaterów antycznych zgodnie z zasadą prawdopodobieństwa, bez cudowności i fantastyki, nie przestrzegały jedności klasycystycznych, posiadały akcję tragiczną prawie zawsze kończącą się pomyślnie, a przede wszystkim eksponowały typ liryzmu obcy wysokiemu stylowi tragedii, zbliżony raczej do uczuciowości sentymentalnej. Tego rodzaju ich „klasycyzm” – jak zauważył trafnie jeden z polskich badaczy – „wolny od dyscypliny artystycznej klasycyzmu francuskiego, bliski był sztuce rokokowej; nadto dzięki swemu synkretyzmowi, elementom operowym, walorom widowiskowym równie dobrze odpowiadał potrzebom ówczesnej sceny dworskiej w Polsce, jak i tradycyjnym konwencjom spektakli jezuickich”<sup>1</sup>.

Wagę pojawienia się i roli utworów dramatycznych Metastasia w Polsce w. XVIII, ich wysoką wartość artystyczną sygnalizowały od dawna publikacje poświęcone różnym sprawom ówczesnej kultury literackiej i teatralnej<sup>2</sup>. Informacje tego rodzaju zostały znacznie rozszerzone i pogłębione dopiero dzięki odkrywczym, wartościowym ustaleniom Sante Graciottiego, dotyczącym wpływu „języka melodramatycznego” Metastasia na kształtowanie się stylu polskich tekstów dramatycznych<sup>3</sup>. Książka Gambacorty wyznacza kolejną fazę poszukiwań zmierzających do oświetlenia problemów XVIII-wiecznej recepcji i wpływu dramaturgii Metastasia w naszym kraju.

Praca powstała jako rozprawa doktorska przygotowana w uniwersytecie rzymskim „Sapienza”. W trakcie jej pisania autor korzystał z konsultacji udzielonych mu przez wybitnych znawców polskiej literatury i teatru w. XVIII, m.in. Mieczysława Klimowicza i Wandę Roszkowską. Opublikowana w swojej pierwotnej wersji, praca ta obejmuje wstęp: *Al lettore. Introduzione*, rozdziały: I. *Genesi e struttura del dramma metastasiano*, II. *Il teatro metastasiano a metà Settecento tra Vienna, Dresda e Varsavia*, III. *Il Metastasio latinizzato del collegio teatino di Varsavia*, IV. *Il Metastasio polonizzato di Załuski e Minasowicz*, oraz *Note conclusive*, a zamyka pracę *Bibliografia*<sup>4</sup>.

Przed przystąpieniem do właściwych analiz autor słusznie uznał za stosowne omówienie – na podstawie aktualnego stanu badań – istotnych, czasem spornych, kwestii dotyczących pochodzenia, charakteru i ocen dramaturgii Metastasia, w celu pokazania, z jakich względów dramaturgia ta stała się cenionym wzorem dla wielu autorów.

Zainteresowania badawcze dramaturgią Metastasia, jej funkcjonowaniem, wpływem na dramat i teatr europejski – przypomina Gambacorta – zaczęły rozwijać się dość późno wskutek uprzedzeń ideologicznych, do których powstania przyczynili się Vittorio Alfieri, Francesco De Sanctis oraz niektórzy krytycy romantyzmu niemieckiego, podkreślając kosmopolityzm, służebność Metastasia wobec dworu habsburskiego, a nawet uważając go za przeciwnika włoskiego Risorgimento. Dopiero studia o Metastasiu powstałe w naszych czasach przyniosły nie tylko pełną rewizję tych ocen, lecz także nowe analizy aspektów ideologicznych, teatralnych i filologicznych jego twórczości dramatycznej. Stały się ilustracją rozpowszechniania się włoskiej kultury teatralnej i muzycznej w Europie XVIII wieku.

<sup>1</sup> S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 227–228.

<sup>2</sup> S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*. Kraków 1921. – W. Kubacki: *Ranieri Calzabigi wśród lektur filomackich*. W: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949; *Metastasiana*. „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 3/4. – G. Sinko, *Próby dramatyczne Józefa Andrzeja Załuskiego*. Jw. – J. Jackl, *Z badań nad teatrem czasów saskich*. „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1. – D. J. Welsh, *Metastasio's Reception in 18-th Century Poland and Russia*. „Italica” t. 14 (1964), nr 1. – M. Klimowicz, *Teatr Augusta III w Warszawie*. „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1. – I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia (1746–1765)*. Wrocław 1974. – Z. Wołoszyńska, *Opera*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1977.

<sup>3</sup> S. Graciotti: *Il linguaggio melodrammatico metastasiano nella Polonia del secolo XVII. Saggio di ricerca*. W zbiorze: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*. A cura di M. Bristiger, J. Kowalczyk e J. Lipiński. Warszawa 1984; *Le Mélodrame métastasien dans la culture littéraire polonaise du XVIII<sup>e</sup> siècle*. W zbiorze: *Le Théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes. Pratiques. Échanges. Actes du Colloque organisé par le Centre d'Études Littéraires Comparées de l'Université de Wrocław (Karpacz 18–22 avril 1983)*. Textes recueillis et présentés par M. Klimowicz et A. W. Labuda. Wrocław 1985.

<sup>4</sup> O niektórych rezultatach badań z zakresu tej pracy L. Gambacorta poinformował w artykule pt. *Trzy libretta Metastasia w polskim przekładzie Józefa Andrzeja Załuskiego* (Z włoskiego przełożyła J. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3).

Dramaturgia Metastasia, pisze Gambacorta, miała źródła XVII-wieczne, imitowała *tragédie classique* Corneille'a i Racine'a, była ponadto wyrazem kompromisu między modelem tragedii francuskiej a typem spektakli operowych, ukształtowanych zgodnie z wymaganiami publiczności XVIII-wiecznej. Pochodzenie estetyki teatralnej Metastasia wyjaśnia Gambacorta przede wszystkim w oparciu o jego *Estratto dell'arte poetica d'Aristotele* z r. 1782, podkreślając, że Metastasio nie respektował w sposób sztywny reguł tragedii greckiej i uważał za Gian Vincenzo Gravina, iż była ona w całości śpiewana i identyczna z nowożytnym *dramma per musica*. Metastasio był też przekonany, że tradycyjne reguły dramatyczne rozsądnie stosowane nie krępują autora dramatów ani nie pozostają w sprzeczności z ponad stuletnim doświadczeniem teatru muzycznego. Gambacorta zwraca następnie uwagę na główne rysy formalne dramaturgii Metastasia: przejęta z opery barokowej dwudzielność arii i recytatywów, funkcjonalność układu i liczby postaci, ich status społeczny, kompozycję scen, klasycyzm ujęć scenograficznych, użycie miar wierszowych w ariach i recytatywach, konsonansowy i asonansowy sposób łączenia brzmień słownych, stosowanie języka ozdobnego w wysokim stylu.

Słusznie przypomina Gambacorta, iż prowadzone w ciągu ostatnich dziesięcioleci studia ujawniły wysokie walory ideowe i etyczne dramatów Metastasia, ich „aspiracje pedagogiczne” w stosunku do przedstawicieli różnych stanów społecznych, m.in. władców. Szukając określenia charakteru i celu tych utworów badacze zwrócili uwagę na występujące w nich dominanty tematyczne typu „władza jako cnota”, „władza jako łaskawość”, „charakter polityczny”, „wysokie cnoty bohaterów”. W końcu jednak okazało się, że każda z tych interpretacji powoduje uproszczenie wizji teatru Metastasia i że teatr ten w istocie rzeczy proponuje „fascynującą syntezę przeciwności”, zestawiającą problematykę życia dworów, ludu, uczucia miłosne, wymogi pozycji społecznych różnych bohaterów, tragizm i patos sytuacji. Sformułowana w ten sposób przez Gambacortę definicja teatru Metastasia wydaje się w świetle ostatnich opinii badawczych najbardziej przekonująca.

Dla poznania polskiej recepcji dramatów Metastasia niezbędne są informacje o ich losie i znaczeniu w Wiedniu, który był jednym z ważnych europejskich ośrodków włoskiej kultury teatralnej, i w Saksonii, przodującej w asymilowaniu osiągnięć operowych Metastasia, przenoszonych następnie na teren polski. Dwór saski, podkreśla Gambacorta, miał w zakresie organizowania opery włoskiej szczególne zasługi w czasach panowania Augusta III, o czym świadczą m.in. fakty uzyskania przezeń od Metastasia w latach 1744 i 1750 nie wydanych dzieł operowych *Antigono* i *Attiglio Regolo*, obydwu z muzyką Hassego. Niestety, znacząca rola dworu Saksonii w rozpowszechnianiu osiągnięć opery włoskiej około połowy XVIII w. nie stała się jak dotąd przedmiotem wyczerpujących studiów. Nie zostały dokładnie zbadane znajdujące się w Sächsische Landesbibliothek partytury operowe Hassego, potępianego przez muzykologów niemieckich za to, że poświęcił się komponowaniu dzieł operowych w stylu włoskim. Aktualny stan badań nie pozwala stwierdzić, czy opera włoska w innych miastach Saksonii, np. w Dreźnie, a następnie w Warszawie, pełniła funkcje identyczne z tymi, które wyznaczono jej w Wiedniu. Gambacorta zdaje sobie sprawę z braku tych informacji i wyraża nadzieję, iż w ich uzyskaniu mogłoby pomóc bliższe zbadanie powiązań z dworem drezdeńskim dwóch czołowych postaci saksońskiego i polskiego Oświecenia: Johanna Christopha Gottscheda i Józefa Andrzeja Załuskiego, zbliżonych w latach czterdziestych XVIII w. do najstarszego syna Augusta III – Fryderyka Krystiana, i jego małżonki Marii Antonii Walpurgis.

Rozważając przyczyny i okoliczności pojawienia się polskich tłumaczeń i przeróbek dramatów Metastasia, Lucio Gambacorta bierze pod uwagę sukcesy tych utworów na scenie drezdeńskiej, które sprawiły, iż od lat czterdziestych XVIII w. były one tłumaczone w Warszawie, najpierw przez teatyna Portalupiego na język łaciński, a potem na polski przez Załuskiego, Minasowicza i innych. Z dostępnych dzisiaj informacji historycznych wynikałoby, że publikacje tych tłumaczeń tylko w nielicznych wypadkach korespondowały z wystawieniami oper Metastasia w warszawskim teatrze Augusta III. Gambacorta stara się to wytłumaczyć rozdźwiękami między ówczesną polską elitą polityczną a dworem saskim zdominowanym przez ministra Brühla, tym, że w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych mit Metastasia zmalował oraz tym, że możliwość oglądania w Warszawie oper włoskich w formie oryginalnej zniechęcała do prób polonizowania ich tekstów. Są to z pewnością domysły nie do wykluczenia. Skądinąd jednak wiadomo, że pojawianie się polskich tłumaczeń włoskich librett oper granych w Operalni saskiej było związane także z powodzeniem konkretnych dzieł. Wiemy, że duże powodzenie niektórych oper (np. *Il Demofoonte*, *L'eroe cinese*) niemal natychmiast powodowało publikację polskich tłumaczeń ich librett. Może więc na brak tłumaczeń miało wpływ, sygnalizowane przez Jędrzeja Kitowicza

i Antoniego Magiera, mierne często zainteresowanie ówczesnych widzów warszawskich włoskimi *opera seria*<sup>5</sup>.

Najważniejszą część pracy Gambacorty stanowi analiza porównawcza, polegająca na konfrontacji łacińskich i polskich tłumaczeń dramatów Metastasia z ich oryginalnymi wersjami językowymi. Analiza ta przynosi szereg nowych i cennych spostrzeżeń, ilustrujących rozwój polskiej literatury dramatycznej około połowy XVIII wieku.

Pisząc o łacińskich tłumaczeniach dramatów Metastasia dokonanych przez Portalupiego Gambacorta zwrócił przede wszystkim uwagę na sposoby ich przystosowania do wystawienia na scenie szkolnej. Swoje wersje dramatów Metastasia nazywał Portalupi, aby dodać większego znaczenia własnej pracy, tragediami (z wyjątkiem *Alexander ad Indos*, określonego jako dramat). W rzeczywistości za tragedie w sensie klasycystycznym można uważać tylko *Themistocles* i *Cato Uticensis*. W tłumaczeniach tych Portalupi nie rozwijał wypowiedzi dialogowych, nie zwiększał liczby bohaterów, nie przystosowywał dramatów Metastasia do polskich warunków w tym stopniu co Załuski. Arie i recytatywy przełożył używając prozy rymowanej oraz skracając ich treść do niezbędnego minimum. Do mniejszych rozmiarów sprowadził monumentalność oper Metastasia, redukując znacznie ich aparat scenograficzny, na co wskazuje przede wszystkim przykład utworu *Alexander ad Indos*. Zachował w zasadzie nie zmienioną strukturę dramatów Metastasia, pozostawiając w nich m.in. role przeznaczone dla kobiet (w przeciwieństwie do praktyki teatru jezuickiego, który w tym zakresie był mniej nowoczesny).

Portalupi – stwierdza Gambacorta – nie wpisał, jak później Załuski, w tłumaczenia tekstów dramatycznych Metastasia jakiegoś własnego programu politycznego czy ideologicznego. Rozumiał jednak, że teksty te często nie przystają do polskich warunków politycznych, i starał się to nieprzystosowanie zmniejszyć za pomocą pewnych zabiegów. Dlatego m.in. na inaugurację swojej działalności teatralnej w kolegium teatyńskim wybrał dramat *Themistocles*, w którym pojawiają się jako postacie przeciwstawne: Themistocles – obywatel wolnej republiki ateńskiej, oraz Kserkses – absolutny władca Persji, nie są to jednak przeciwnicy polityczni, lecz rywale w zakresie cnót. Dramat ten miał dać do zrozumienia widzom, że szacunek dla władcy, któremu przypisane zostało pochodzenie boskie, oraz obrona wolności republikańskich nie muszą być nieuchronnie sprzeczne.

Inne niewielkie zmiany dokonane przez Portalupiego w dramatach Metastasia, jak np. podyktowana ostrożnością zamiana „żądź miłosnych Arysteji” na nie określone bliżej „gwałtowne oburzenie” w tragedii *Olimpiadis* czy pomniejszenie triumfu Cezara w *Cato Uticensis*, redukowało silniejsze efekty dramatyczne. Portalupi przede wszystkim jednak, stwierdza Gambacorta, uwydatnił w celach dydaktycznych wymowę moralną tych utworów, m.in. zaznaczając w swoich tłumaczeniach za pomocą kursywy licznie rozsiane w tekstach Metastasia sentencje i maksymy, a także pewną ich liczbę dodając od siebie. Obserwacje tego rodzaju, poczynione przez Gambacortę, po raz pierwszy określają konkretnie charakter praktyki translatorskiej Portalupiego, który w przedmowach do czytelnika, dedykacjach i prologach unikał zdecydowanych deklaracji dotyczących swoich tłumaczeń.

Motywacje, które skłoniły Józefa Andrzeja Załuskiego do podjęcia tłumaczeń obcych dzieł teatralnych, w tym dramatów Metastasia, określa Gambacorta jako patriotyczno-polityczne i edukacyjne w szerokim tego słowa znaczeniu, powołując się przede wszystkim na wypowiedzi samego tłumacza zawarte w przedmowach i wstępach do przekładanych tekstów. Wymienia też Gambacorta motywację „hedonistyczną”: Załuski znajdował szczególne upodobanie w tłumaczeniu utworów w rodzaju tragedii. Do tych trafnie podkreślonych motywacji należałoby dołączyć jeszcze jedno, nie mniej znaczące wyjaśnienie: w jakim stopniu przekłady te inspirowała nabyta przez Załuskiego we Włoszech świadomość arkadyjska, którą przed laty sygnalizował Grzegorz Sinko, a której znaczenie uwydatnił ostatnio Graciotti<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> A. Magier, *Estetyka stołecznego miasta Warszawy*. Wrocław 1963, s. 256. – J. Kitowicz, *Pamiętniki, czyli Historia polska*. Tekst opracowała i wstępem poprzedziła P. Matuszewska. Komentarz Z. Lewinówny. Wrocław 1971, s. 118–119.

<sup>6</sup> Sinko, *op. cit.*, s. 807. – S. Graciotti, *Arkadia w działalności Józefa Andrzeja Załuskiego i jego kręgu*. Przełożył W. Jekiel. W: *Od renesansu do Oświecenia*. T. 2. Warszawa 1991. W tym artykule (s. 27) czytamy m.in.: „Za niewątpliwie dziedzictwo arkadyjskie należy uważać organizowane przezeń [tj. przez Załuskiego] w Warszawie akademickie posiedzenia mariańskie, zamiłowanie do włoskiego melodramatu, zwłaszcza Metastasia, i do poezji pasterskiej, jak również kultu erudycji historycznej i literacko-językowej, który przynajmniej po części wywodził się z analogicznych upodobań członków rzymskiej akademii i z przykładu, jaki dawał Muratori”.

W swojej pracy Gambacorta skoncentrował uwagę na trzech przełożonych przez Załuskiego dramatach Metastasia (*Temistokles*, *Cato Utyceński*, *Łaskawość Tytusa*), które, jak stara się dowieść, tworzą typ dramaturgii politycznej o zabarwieniu republikańskim, jednak bez wyraźnego adresu czy punktu odniesienia, którym mogła stać się działalność jednego z ugrupowań politycznych w ówczesnej Polsce (np. Familia Czartoryskich). Poglądy polityczne zawarte w tłumaczeniach Załuskiego – wyjaśnia Gambacorta – mają postać „utilitarnego pluralizmu”, gdyż tłumacz pragnął pozostać w dobrych stosunkach z reprezentantami różnych orientacji ideologicznych, m.in. z teatynami i pijarami.

Tłumaczenia Załuskiego zestawia Gambacorta z oryginalnymi tekstami dramatów Metastasia, przede wszystkim w celu ukazania między nimi różnic w sferze ideologii politycznej, a następnie – stylistyczno-językowej. Rezultaty tych analiz, przewyższając wreszcie ogólnikowość dotychczasowych charakterystyk, ocen historycznoliterackich, pozwalają dowiedzieć się, że Załuski jako autor niedosłownych tłumaczeń dramatów Metastasia stał się propagatorem idei wolności republikańskich i zarazem przeciwnikiem tyranii rządów absolutnych. Dlatego podkreśla Gambacorta, w dramacie *Temistokles* zdecydował się na uwypuklenie heroizmu bohatera tytułowego – greckiego bojownika o wolność ojczyzny, a w dramacie *Cato Utyceński* wzmocnił znacznie „patos republikański” i wyeksponował republikańskie poglądy na rządy państwowe. W tłumaczeniu dramatu *Łaskawość Tytusa* natomiast postawę polityczną Załuskiego zdaje się ujawniać przede wszystkim transformacja postaci Tytusa Metastazja – monarchy absolutnego, w rodzaj, jak pisze Gambacorta, *primus inter pares*, bohatera funkcjonującego w myśl ówczesnych polskich zasad konstytucyjnych.

Te ustalenia należą do ważnych osiągnięć pracy Gambacorty, który równocześnie jest w pełni świadomy, że nawet najbardziej dokładne analizy tłumaczeń dramatów Metastasia nie pozwalają precyzyjnie, jednoznacznie określić poglądów politycznych Załuskiego podobnie, dodajmy, jak na to nie pozwala biografia pisarza, informująca o częstych zmianach stanowiska, jakie Załuski zajmował w stosunku do panujących. Rozstrzygnięcia tej niejednoznacznej kwestii, podkreśla Gambacorta, można by próbować po dokładniejszym zbadaniu korespondencji Załuskiego, znanej dziś tylko częściowo.

Właściwości stylistyczno-językowe, kształt wersyfikacyjny tłumaczeń Załuskiego, które są w zasadzie tekstami dramatycznymi nie przeznaczonymi do śpiewu, rozpatruje Gambacorta nie tylko w stosunku do poezji dramatycznej Metastasia. Bierze też pod uwagę możliwości polskiej stylistyki i poetyki okresu saskiego, ujawniając trudności i braki prekursorskich dokonań wierszopisa Załuskiego oraz niektóre, pozytywne rezultaty uzyskane przez niego w zakresie tworzenia konstrukcji poetyckich. Analizuje np. używanie przez Załuskiego anachronicznych form językowych, komplikujących teksty tłumaczeń, eksperymenty metryczne i stylistyczne w ariach, stosowanie 11- i 8-zgłoskowca w kontekście dramatycznym i komediowym, funkcje amplifikacji tekstowych, ujawnia częstą niejednorodność stylistyczną wyrażen powodującą załamanie się tonu wiersza, trudności z oddaniem dyskusji (nieraz „konceptowych”) między postaciami zakochanych. Obserwacje te rozszerzają zakres interesujących przykładów i spostrzeżeń, które na temat poezji dramatycznej Załuskiego sformułował Sante Graciotti<sup>7</sup>. W związku z tym wydaje się, że Gambacorta dokładniej jeszcze mógł zanalizować podkreślone przez Graciottiego „efektywne i przebiegłe” użycie w tekstach Załuskiego niektórych figur retorycznych (jak anafora, powtórzenie, inwersja, paralelizm).

Należy żałować, że zgodnie z deklaracją wstępną (na s. 2), która zapowiada ograniczenie się do badania recepcji polskiej w czasach Augusta III jedynie Metastazjańskich *drammi per musica*, Gambacorta wyłączył z pola swoich rozważań przełożone przez Załuskiego teksty oratoriów Metastasia (*Męka Chrystusa Pana*, 1751, *Izaak*, 1752, *Ś. Helena na Górze Kalwarii*, 1752). Te dokonania translatorskie związane były bowiem z dążeniami do odnowienia teatru religijnego w Polsce i zajmowały w planach twórczych Załuskiego naczelne miejsce. Świadomości działań w tym zakresie wyraził Załuski, jak wiadomo, we wstępie do *Tragedii [...] najokropniejszej o Sądzie Ostatecznym*, przełożonej z Tucciego. We wstępie tym czytamy m.in.: „Nasz dialog częstochowski i kadencje jego śmieszne w przysłowie poszły; ale to nie wadzi, żeby *sublato abusu* nie mogło być przywrócone dobrych rzeczy dobre używanie”<sup>8</sup>. „Melodramy religijne” Załuskiego zasługują na uwagę ze względu na ich osobliwy kształt językowy, interesujące efekty sceniczne i wizyjny charakter.

<sup>7</sup> Graciotti, *Il linguaggio melodrammatico metastasiano [...]*, s. 7–8.

<sup>8</sup> J. A. Załuski, wstęp do: *Tragedia [...] najokropniejsza o Sądzie Ostatecznym*. W: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszyłych pisanych*. T. 2. Warszawa 1754, s. 9.

Inne były cele i ogólne właściwości, pisze Gambacorta, tłumaczenia tekstu opery *Metastasia Bohatyr chiński*, dokonanego przez Józefa Epifanio Minasowicza w bezpośrednim związku z wystawieniem tego dzieła w 1754 r. w teatrze dworskim Augusta III. Minasowicz pracując nad nim, kierował się chęcią dostarczenia jego polskim odbiorcom, jak sam stwierdził, „uczciwej rozrywki”. Nie zmienił treści dramatu *Metastasia* ani nie dodał własnej, nowej interpretacji zawartych w nim zdarzeń. W związku z tym Gambacorta skoncentrował uwagę przede wszystkim na dążeniach Minasowicza do oddania w języku polskim walorów formalnych tego utworu.

Na pewne cechy stylu *Bohatyra chińskiego* zwrócił już wcześniej uwagę Graciotti, podkreślając skuteczne często wykorzystanie przez Minasowicza „środków retorycznych języka melodramatycznego *Metastasia*” oraz „zdolność do przetwarzania obowiązkowo rozszerzanych wersów w nowy układ liryki, bardziej rozległy i mniej epigramatyczny niż *Metastazjański*, ale w wielu wypadkach nie mniej żywy i formalnie zrealizowany”<sup>9</sup>. W połączeniu z tymi uwagami spostrzeżenia Gambacorty, poparte ciekawie zanalizowanymi przykładami, wydatnie rozszerzają zasób dotychczasowych informacji o stylistycznych i wersyfikacyjnych właściwościach utworu Minasowicza. *Bohatyr chiński*, pisze Gambacorta, miał tekst typowy dla dramatu muzycznego, jego arie były zręczniejsze niż te, które przekładał Załuski, dzięki zastosowaniu bardziej urozmaiconych układów metrycznych wiersza. Pozostały w tym utworze, podobnie jak w tłumaczeniach Załuskiego, liczne niezręczności wersyfikacyjne, jak np. tendencja do nadmiernego rozbudowywania wersów spowodowana często brakiem w języku polskim rymu obciętego (*rima tronca*), czy nieadekwatności w odtwarzaniu dyskusji postaci zakochanych.

Studia Gambacorty nie przyniosły, niestety, rozwiązania zagadki polskiego anonimowego tłumaczenia dramatu *Metastasia* pt. *Demofonte* z r. 1759, powstałego w związku z wystawieniem tej opery w wersji oryginalnej w Warszawie w tym samym roku, w teatrze Augusta III. Warto przypomnieć, że była to jedna z bardziej znaczących oper *Metastasia*. Wyrzażała „gorzką refleksję” na temat nadużyć władzy królewskiej, znana była i ceniona w wielu krajach. Według dostępnych obecnie informacji, po raz pierwszy wystawiona została w r. 1733 w Wiedniu, potem w Dreźnie w r. 1748 i w trzy lata później w Warszawie (według „Gazety Warszawskiej” z r. 1759, nr 4, s. 4), w „ośniewających dekoracjach” w języku włoskim, a w r. 1761 również w języku francuskim<sup>10</sup>. Tekst opery opublikowała około 7 X 1759 (w języku włoskim i francuskim) prawdopodobnie Drukarnia Pijarów. Na język polski *Demofonte* przełożony był dwukrotnie: przez Załuskiego (tekst w rękopisie, spalił się w 1944 r.), oraz przez nieznanego autora — to tłumaczenie, ogłoszone drukiem w Warszawie, od 24 X 1759 posiadał w sprzedaży, według informacji „Kuriera Polskiego” (1759, nr 3, s. 4), bibliopola Stanisław Słotwiński. O tłumaczeniu tym, do dziś nie odnalezionym, wspomina też *Bibliografia Załuski*, w której znalazła się następująca adnotacja: „*Extat Anonimi diversa translatio typis Varsaviensis edita a invita Minerva exarata*”<sup>11</sup>.

Praca Gambacorty nie objęła problematyki polskiej recepcji utworów dramatycznych *Metastasia* w kręgu autorów jezuickich i pijarskich, wymagającej odrębnych i niełatwych studiów przede wszystkim w sferze ustalenia tekstów. W tej sytuacji Gambacorta ograniczył się do krótkiego zreferowania tych rezultatów badawczych Ireny Kadulskiej, które zwracają uwagę na pojawianie się w strukturze XVIII-wiecznych polskich tragedii jezuickich niektórych rysów (jak konstrukcja 3-aktowa zamiast tradycyjnej 5-aktowej) właściwych funkcjonującej od stulecia w Europie „heterodoksyjnej” odmianie tragedii, jaką stanowił wenecki, „historyczno-bohaterski” dramat muzyczny.

Sumując należy stwierdzić, że praca Gambacorty istotnie wzbogaca dotychczasowy zakres wiadomości o recepcji i wpływie twórczości dramatycznej *Metastasia* w Polsce XVIII wieku. Ustalenia w książce tej zawarte, poczynione na podstawie umiejętnej kofrontacji najbardziej znanych u nas w okresie wczesnego Oświecenia tłumaczeń dramatów *Metastasia* z ich oryginalnymi wersjami językowymi, wyjaśniają w dużym stopniu znaczącą rolę tych ostatnich dla rozwoju ówczesnej polskiej kultury literackiej i teatralnej, nie tylko odwołującej się do wzorców klasycystycznych dramaturgii francuskiej, komedii *dell'arte*, lecz sięgającej też po cenione wtedy formy włoskiego teatru muzycznego. Znaczenie pracy Gambacorty podnosi dodana do niej trafnie zestawiona bibliografia, obejmująca 161 różnojęzycznych pozycji, dotyczących historii dramatu i teatru muzycznego.

Andrzej Kapłon

<sup>9</sup> Graciotti, *Il linguaggio melodrammatico metastasiano* [...], s. 10–11.

<sup>10</sup> Zob. Estr. XXIII 309.

<sup>11</sup> J. Kozłowska-Studnicka, *Katalog rękopisów polskich (poezji) wywiezionych niegdyś do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, znajdujących się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie*. Kraków 1929, nr 177.