

Lucio Gambacorta

Trzy libretta Metastasia w polskim przekładzie Józefa Andrzeja Załuskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/3, 193-203

1989

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.

LUCIO GAMBACORTA

TRZY LIBRETTA METASTASIA
W POLSKIM PRZEKŁADZIE JÓZEFA ANDRZEJA ZAŁUSKIEGO

Przedmiotem niniejszej analizy są polskie tłumaczenia trzech librett Metastasia¹: *Temistocle*, *Catone in Utica* i *La clemenza di Tito*², które Józef Andrzej Załuski włączył do tomu 3 swego *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych*, wydane go w Warszawie w 1754 roku. Chodzi o pierwsze opublikowane polskie przekłady dzieł Metastasia³. Nie posiadamy żadnych informacji o ich

¹ Do cytatów z Metastasia odsyłają następujące skróty: B = P. Metastasio, *Tutte le opere*. A cura di B. Brunelli. T. 1—5. Milano 1943—1954. — Z = J. A. Załuski, *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych pisanych*. T. 2—3 (t. 3 zatytułowany: *Zbiór rytmów [...]*). Warszawa 1754. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następna — stronicę. Fragmenty tekstu Załuskiego nie mające odpowiednika w oryginale zostały wyróżnione spacją.

² *Temistokles*. Tragedyja z włoskiego ks. Piotra Metastazjusza, poety cesarskiego, tłumaczona po łacinie i reprezentowana u Imciów Teatynów warszawskich roku 1743. W dziewięć lat po tym w tarczyńskiej drodze tłumaczona z obu języków wierszem polskim [...] R. P. 1750; *Łaskawość Tytusa*. Drama włoskie ks. Piotra Metastazjusza rytmem polskim przełożone [...] w drodze suligostowskiej, 1752; *Kato Utyceński*. Drama z włoskiego ks. Piotra Metastazjusza tłumaczone w wschowskiej i wąchockiej drodze, 1752 [...].

³ Obok librett operowych Załuski przekłada też trzy krótkie dramaty religijne (*azioni teatrali sacre*) cesarskiego poety: *La passione di Gesù Cristo*, *Isacco Figura del Redentore* i *Sant'Elena al Calvario*, i włącza je do tomu 2 *Zebrania rytmów*:

— *Męka Chrystusa Pana*. Melodrama duchowne [...] po włosku śpiewane w Królewskiej Kaplicy drezdeńskiej w Wielki Piątek r. 1746. Wierszem polskim przełożone [...] podczas Wielkiego Postu w drodze drezdeńskiej r. 1751. (Muzykę do wykonania drezdeńskiego z 1746 r. skomponował J. G. Schürer).

— *Izaak Pana Zbawiciela naszego w Starym Testamencie figurujący*, na scenę muzyczną w melodramacie nabożnym wyprowadzony przed Grobem Pańskim wielkopiątkowym w Kaplicy Królewskiej drezdeńskiej r. 1749, z włoskiego metru nie po metrowsku, ale prostotną polską Minerwą w drodze kieleckiej przełożony [...] r. 1752. (Również do tej drezdeńskiej realizacji muzykę ułożył J. G. Schürer).

realizacji scenicznej, ale ciągle niekompletna znajomość repertuaru teatrów szkolnych i dworskich w XVIII-wiecznej Polsce nie pozwala wykluczyć tej możliwości. Wiadomo natomiast, że *La clemenza di Tito* została powtórnie przetłumaczona na języki polski w r. 1779 przez Kajetana Józefa Skrzetuskiego⁴, podczas gdy *Temistocle* uzyskał dwie nowe wersje: pierwszą pióra Kunegundy Komorowskiej w r. 1782, drugą autorstwa Franciszka Dionizego Książnina, prawdopodobnie pod koniec lat osiemdziesiątych⁵. Wybór Załuskiego, tłumaczącego te opery Metastasia, które w większym stopniu odwołują się do „prawdy” historycznej, interpretowanej w konwencji heroicznej, padł więc na tematy najbardziej zgodne z gustem ówczesnej polskiej publiczności. Już w niewiele dziesiątków lat później dała się jednak odczuć potrzeba ponownego przełożenia tych samych utworów, co wymownie świadczy o tempie zmian zachodzących w drugiej połowie XVIII w. w polskiej recepcji *opera seria*⁶.

W połowie w. XVIII, pomimo żywej polemiki toczonej przez erudytów francuskich, w Europie dominowało przekonanie, że jedynie język włoski nadaje się do teatru operowego⁷. Wystawianie dramatów Metastasia w wersji niemuzycznej, tak po włosku, jak w przekładzie, było jednak dość częstym zjawiskiem⁸, które z pewnością nie sprawiało przykrości pocie wiedeńskiego dworu. Z biegiem lat wydaje się on rzeczy-

— *Sw. Helena na Górze Kalwaryi*. Melodrama [...] śpiewane w Kaplicy Dreźnieńskiej w dzień wielkosobotny r. 1747. Tłumaczone [...] r. 1752. (Muzykę wykonaną w Kaplicy Królewskiej w Dreźnie napisał J. A. H a s s e).

Z utworów Metastasia Załuski przetłumaczył następnie, nie publikując ich, *Demofoonte* (*Demofontes*) i *L'isola disabitata* (*Wyspa bezludna*). Co do *Śmierci Abła* — nie jest pewne, czy chodzi o oratorium Metastasia *La morte d'Abel*, czy też o dzieło Guisseta albo Auberta. Jak w przypadku dwóch poprzednich utworów, i ten rękopis spłonął w pożarze Biblioteki Narodowej w listopadzie 1944. Zob. *Nowy Korbut*, t. 6, cz. 1, s. 520.

⁴ Drama tragiczne *Łaskawość Tytusa*, z włoskiego języka Piotra Metastasio na polski przełożone przez ks. Kajetana Skrzetuskiego. W Warszawie 1779.

⁵ *Temistokles*. Drama [...] z włoskiego, przez JWImć pannę Kunegundę hrabiankę Komorowską, starościankę ochocką i rudzińską, tłumaczone w Warszawie 1782. — *Temistokles*. Tragedyja w 5 aktach. W: F. B. D. Książnin, *Dzieła*. Wydał F. S. Dmochowski. T. 4. Warszawa 1828.

⁶ Zob. S. Graciotti, *Il linguaggio melodrammatico metastasiano nella Polonia del secolo XVIII*. W zbiorze: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*. Warszawa 1984, s. 6.

⁷ G. Folena, *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*. W: *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino 1983, s. 219—220.

⁸ Po sukcesie premiery dreźnieńskiej (12 I 1750) *Attilio Regolo* został np. wystawiony w Wenecji w tym samym sezonie przez kompanię San Samuele (list P. Metastasia do Tommasa Filipponiego, z Wiednia, z 21 II 1750. B 3, 489) oraz w Wiedniu w 1751 r. — po niemiecku (B 1, 1505).

wiście coraz bardziej sceptyczny wobec nowych form muzycznych i rozgoryczony z powodu postępującego uniezależniania się muzyków od tekstu dramatycznego⁹.

Aby umieścić we właściwym kontekście przekłady Załuskiego, należy wziąć pod uwagę przede wszystkim współczesne im dzieje teatru szkolnego w Polsce, podczas gdy mniej istotny dla niniejszej rozprawy, choć imponujący, wydaje się model opery dworskiej w teatrze Augusta III. W *Przedmowie do Zebrania rytmów* Załuski oświadcza, że przełożył „tragedyje” religijne (t. 2) i świeckie (t. 3), aby przyczynić się do edukacji młodzieży szlacheckiej¹⁰. Na karcie tytułowej *Temistoklesa* wspomina on ponadto łaciński przekład utworu i jego wystawienie przez teatynów w 1743 r. stwierdzając, że tragedia jest „tłumaczona z obu języków wierszem polskim”. *Themistokles tragoedia* w łacińskim przekładzie Antoniego Marii Portalupiego, młodego profesora retoryki w warszawskim Kolegium Teatynów (później rektora tego kolegium i prowincjała zakonu), rzeczywiście zapoczątkował na scenie kolegiatnej pokazną serię inscenizacji utworów *Metastasia*, również w tłumaczeniu Portalupiego¹¹.

Recytatyw *Metastasia* zbudowany jest z wyjątkowo tylko rymowanych 11- i 7-zgłoskowców pojawiających się na przemian, bez stałego schematu. Załuski oddaje go 13-zgłoskowcem z rymem parzystym, jedynym właściwie formatem wersowym, jaki polska tradycja uważała za godny tragedii, w tym przypadku „o jeszcze bardziej jednolitej ka-

⁹ R. Wiesend, *La revisione di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento*. W zbiorze: *Metastasio e il mondo musicale*. A cura di M. T. Muraro. Firenze 1986, s. 171—173, 196—197.

¹⁰ W *Przedmowie do Zebrania rytmów* Załuski pisze: „Nie dziwuj się, Ł[aska-wy] C[zytelniku], że tu tragedyje większą częścią czytać będziesz; lubom te wiersze w podrózach różnych dla własnej pisał rozrywki, alem przecie względ miał na to, aby rozrywka ta moja była z jakąkolwiek młodzi szlacheckiej, ukochanej Ojczyzny mojej korzyścią [...]”; „Nie dla starych Seneków, ale w młodym wieku dla ciebie, młodzi szlachecka, pisałem, com pisał [...] mogą bowiem powabniejszy i pożyteczniejszy prezent ukochanej czynić Ojczyźnie, jako bogobojne, heroiczne, wspaniałe młodzi szlacheckiej inspirować sentymenta?” (Z 2, 1—2 nlb.). Zaznaczyć należy (zob. Gracioti, *op. cit.*, s. 3—4), że Załuski używa wymiennie słów „melodrama”; „oratorium” i „kantata” na określenie krótkich utworów oratoryjnych („*azioni teatrali sacre*”). Analogicznie *Kato Utyceński* raz jest określony jako „drama”, raz jako „tragedyja”.

¹¹ O Portalupim zob. R. W. Wołoszyński, *Portalupi Antoni Maria*. W zbiorze: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, s. 670—671. Zob. też T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967, s. 79. Przystosowując libretta *Metastasia* do wymogów teatru szkolnego, Portalupi całkowicie eliminował obszerne didaskalia.

dencji rytmicznej dzięki częstej (a powinna być stała) średniówce po siódmej sylabie”¹².

Zachowując podział na arie i recytatywy w ramach struktury dramatycznej, w której pozbawiony on już jest swej pierwotnej funkcji, Załuski oddaje niezwykle zróżnicowany format wersowy arii Metastasia 11-zgłoskowcem (54 razy) albo 8-zgłoskowcem (19 razy). Ten ostatni używany jest w rzeczywistości bardzo oszczędnie (z wyłączeniem pierwszego aktu *Laskawości Tytusa*, gdzie wyraźnie dominuje) i tylko tam, gdzie kontekst uznany został najwidoczniej za dostatecznie frywolny, aby usprawiedliwić użycie formatu mniej wzniosłego niż pozostałe dwa stosowane zazwyczaj. Oczywista jest niezdolność polskiego tłumacza do oddania subtelności poetyckiego języka Metastasia, niezwykle bogatego w odcienie pomimo zastosowania przez poetę drastycznej selekcji leksyki¹³. Sante Graciotti mówi w tym wypadku o „emfatycznym patetyzmie, w jakim lubuje się najwyraźniej Załuski według późnobarokowego gustu”, oraz o „upodobaniu do zwodniczej i niepotrzebnej ozdobności, odwołującej się do zasobów ostentacyjnej kultury klasykystycznej”¹⁴. Jeśli niepewna pozostaje artystyczna wartość tych przekładów, ich niewątpliwe znaczenie polega na zapoznaniu polskiego czytelnika z dramatami Metastasia oraz na umożliwieniu ich potencjalnego wykorzystania na scenach polskich teatrów zakonnych i dworskich.

Przy analizie trzech dramatów Metastasia w tłumaczeniu Załuskiego wzięto pod uwagę dodatki, opuszczenia i modyfikacje semantyczne świadomie zastosowane przez tłumacza, tzn. takie zmiany w stosunku do oryginału, których nie można przypisać ani wymogom metryki, ani niedostatkom polskiego języka poetyckiego epoki, ani w końcu pragnieniu popisania się erudycją klasyczną. Ingerencja Załuskiego jest szczególnie widoczna w jego tłumaczeniu *Catone in Utica*, nad którym zatrzymamy się najdłużej; modyfikacje dokonane w przypadku *Temistocle* stanowią — z przyczyn, które postaram się wyświecić — znaczące analogie do zmian wprowadzonych do *Catone*, podczas gdy tłumaczenie *La clemenza di Tito*, nie bez powodu, oddala się od oryginału najmniej spośród trzech omawianych przekładów.

W tradycji dramatu XVII- i XVIII-wiecznego postacie Katona i Temistoklesa przedstawiane były jako emblematyczne figury obrony wolności republikańskich przeciwko tyranii¹⁵. Katon wyrażał ideę oporu

¹² Graciotti, *op. cit.*, s. 7.

¹³ G. Muresu, *Metastasio e la tradizione poetica italiana*. W zbiorze: *Atti dei Convegni Lincei*, nr 65. *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma 25—27 maggio 1983)*. Roma 1985, s. 128—134.

¹⁴ Graciotti, *op. cit.*, s. 7.

¹⁵ Postać Temistoklesa często figuruje w repertuarze europejskiego, w tym także polskiego (1751, 1764), teatru jezuitów od końca XVII do połowy XVIII wieku. Zob. Bienkowski, *op. cit.*, s. 32, 34. Dzieje Katona, które nie cieszyły się po-

wobec ucisku wewnętrznego, w sytuacji wojny domowej, Temistokles natomiast uosabiał dumę obywatela wolnego kraju odmawiającego służby obcemu tyranowi. Metastasio, nie tylko ze względu na stanowisko zajmowane na dworze cesarskim, ale także z wewnętrznego przekonania, nie mógł uwzględnić tej tradycyjnej interpretacji losów owych bohaterów świata klasycznego.

Istnieją, jak wiadomo, dwie wersje libretta *Catone in Utica*. W stosunku do utworu, jaki został wystawiony w czasie karnawału r. 1728 w rzymskim Teatro delle Dame, autor poczynił pewne retusze, łagodząc m.in. ton retoryki republikańskiej, która pozostawała już wówczas w jawnej sprzeczności z jego funkcją nadwornego poety¹⁶. Metastasio wysłał nową redakcję swemu weneckiemu wydawcy Bettinellemu, aby włączył ją do wydania w r. 1733, prosił przy tym o opublikowanie obu wersji, różniących się jedynie scenami końcowymi (akt III, sc. 5—14).

W finale „rzymskiej” wersji Katon, zadając sobie śmierć, odnosi zwycięstwo moralne: Cezar, po straszliwej klątwie rzuconej na niego przez przeciwnika („*quella man che meno / Credi infedel, quella ti squarci il seno* [niech przebije ci pierś ta ręka, którą najmniej podejrzewasz o zdradę]”), w wyobraźni widza pojawia się już rażony sztyletami spiskowców. W zakończeniu drugiej wersji, „wiedeńskiej”, Katon, uświadomiwszy sobie własną klęskę, popełnia samobójstwo. Marcja, jego córka, powiadamia o tym Cezara, którego wciąż jeszcze kocha, mimo iż przyrzekła umierającemu ojcu żywić do niego wieczną nienawiść. W nowej wersji klątwa traci tę moc, jaką miała w pierwszej, gdyż wypowiedziana jest ustami Emilii, surowo napiętnowanej przez Katona za udaremniającą przez niego próbę wciągnięcia Cezara w zasadzkę. W wersji tej Cezarowi przypada ponadto w udziale uroczysty triumf (akt III,

dobnym powodzeniem w teatrze szkolnym, uwidoczniają się silnie w europejskim teatrze początków w. XVIII, od Addisona (*Cato*, 1713) do Deschamps'a (*Caton d'Utique*, 1715) i Gottscheda (*Der Sterbender Cato*, 1732). Co się tyczy dramatów, które inspirowały lub w jakiś sposób wpłynęły na redakcję librett — zob. B 1, 1397 (*Catone*) i B 1, 1502 (*Temistocle*).

¹⁶ Brunelli widzi powód wprowadzenia zmian w zarzutach skierowanych przeciwko autorowi, jako że *Catone*, podobnie jak wcześniej *Didone abbandonata*, kończył się tragicznie i co więcej — agonią bohatera na scenie. Poeta, mimo iż nie całkiem przekonany co do słuszności krytyki (zob. wiersze z kodeksu Metastasia w budapeszteńskiej Bibliotece Narodowej, B 1, 1407—1410), nie tylko modyfikuje strukturę dramatyczną, ale i zmienia perspektywę ideologiczną utworu. Po ansamblu „*Deh in vita ti serba*” (akt III, sc. 9) w pierwszej wersji następują istotnie cztery sceny oparte wyłącznie na recytatywie, w tym sc. 12 i 13 (ostatnia) z Katonem umierającym na scenie. W nowej wersji usunięcie ansamblu pozwala włączyć dodatkowo dwie arie, jedną dla Marcji („*Nacqui agli affanni in seno*” — akt III, sc. 10), a drugą właśnie dla Katona („*Per darvi alcun pegno*” — akt III, sc. 12), co w rezultacie zmniejsza pierwotny tragizm na korzyść patosu, z pewnością lepiej przyjmowanego przez publiczność; w scenie 13 (przedostatniej) nowej wersji święci się triumf Cezara, z rydwanem i chórem żołnierzy.

sc. 13), tylko częściowo przyćmiony goryczą z powodu samobójstwa Katona i nieuniknionej utraty Marcji.

Na początku ostatniej sceny (akt III, sc. 14) *Catone in Utica* (Zaluski tłumaczy drugą wersję) Marcja napotyka Cezara, który, nie wiedząc jeszcze o samobójstwie Katona, właśnie skończył przemawiać do swych stronników (akt III, sc. 13), nakłaniając ich do zachowania umiaru w triumfie i oszczędzenia za wszelką cenę życia szlachetnego przeciwnika:

MARZIA (a Cesare) *Ah, quale oggetto! Ingrato!*
Va, se di sangue hai sete, estinto mira
L'infelice Catone. [B 1, 1406]

W przekładzie polskim pojawia się jedno dodatkowe *a parte*, które ma uzasadnić przemianę autodestruktywnej rozpaczki Marcji Metastasia w gwałtowną agresję, skierowaną w tłumaczeniu Żaluskiego przeciwko Cezarowi, nazwanemu wprost krwawym tyranem:

MARCJA (do Cezara) (Cezar, gdy cię widzę,
 Wstręt czuję, com kochała, teraz nienawidzę)
 Tyranie, krwi pragnący żarłoku, jeżeli
 Nie dość ci na tej rzymskiej, w dzisiejszej kąpieli
 Wylanej, jeśli piecze chęć nienasycona,
 Idź, a złopaj posokę rannego Katona. [Z 3, 318]

W wybuchu Marcji u Metastasia dźwięczy nuta niewygasłej miłości do Cezara; w tłumaczeniu Żaluskiego natomiast znajdujemy swego rodzaju deklarację odwetu politycznego:

MARZIA *Io mi rammento,*
Che son per te d'ogni speranza priva,
Orfana, desolata e fuggitiva.
Mi rammento che al padre
Giurai d'odiarti; e, per maggior tormento,
Che un ingrato adorai pur mi rammento. [B 1, 1407]

MARCJA *Ach pamiętam na to,*
 Tyranie, że z przyczyny twojej zginął Kato.
 Tyś winien, że do śmierci będę utrapiona,
 Żem sierota, żem błędna, od wszech opuszczona.
 Nie wyjdzie mi to nigdy do śmierci z pamięci,
 Żem poprzysięgła ojcu nienawidzieć więcej,
 Niżlim kiedy kochała! To najbardziej męczy,
 Iżem tego kochała, co mi serce dręczy. [Z 3, 319]

Tak pompatycznie wyrażona nienawiść Marcji służy prawdopodobnie Żaluskimu do wzmocnienia efektu klątwy rzuconej przez Emilię. Włącza tam tłumacz nie istniejącą w oryginale myśl o „utrąconej wolności”:

EMILIA *I numi avranno*
Cura di vendicarci. Assai lontano
Forse il colpo non è. Per pace altrui

*L'affretti il Cielo; e quella man, che meno
Credi infedel, quella ti squarci il seno. (parte) [B 1, 1407]*

EMILIA Bogowie mieć staranie będą, by nas trwogom
Utraconej wolności umknęli, a ciebie
Czeka los nieszczęśliwy przeznaczony w Niebie.
Pono wisi nad głową. Dla pokoju świata,
Bogowie, wasza rychlej niech go kondemnata
Potka. Ręka ta, co mu życziwszą się zdaje,
Niech mu serce przebije, niech mu śmierć zadaje! (odchodzi)
[Z 3, 319]

Wielokrotne użycie w polskim tłumaczeniu słów „tyran”, „tyranka”, „tyrański” wymaga komentarza. „*Tiranno*”, „*tiranna*” często występują również u Metastasia, nie tyle jednak w wypowiedziach o podłożu politycznym (z uwagi na przekonania włoskiego poety i jego pozycję na dworze cesarskim), ile w żalach i kłótniach kochanków. Bohater doprowadzony do ostateczności przez kochankę, swoje „bóstwo”, nazywa ją „*tiranna*”, „*ingrata*” — niewdzięczną, „*superba*” — dumną, „*la mia nemica*” — swoim wrogiem. Określenia te są w danym kontekście semantycznie równoważne. Język Załuskiego nie dysponuje podobnym bogactwem leksykalnym; widać wyraźnie, że tłumacz nie rozumiał zawiłych zasad gry uwodzicielskiej i niekiedy zbyt poważnie traktował miłosne sprzeczki, co dawało nie zamierzony efekt komiczny, zwłaszcza gdy odbiorca znał oryginał.

Jeśli przekład Załuskiego ogólnie wykazuje tendencję do upraszczania i — często — trywializowania finezyjnej leksyki Metastazjańskiej, to w niektórych wypowiedziach Katona, Marcji i Emilii słychać wyraźnie ton prostacki. Być może Załuski był przekonany, że w ten sposób wyraża skuteczniej od Metastasia swoistą szorstką szczerłość, która w jego mniemaniu musiała charakteryzować zwolenników republiki.

Katon np. w rozmowie z Fulwiuszem (akt II, sc. 2) okazuje jawną arogancję — nie na miejscu przecież, jeśli zważyć na rozpaczliwe położenie republikanów w oblężonej Utyce. Najpierw:

CATONE *Non più. Da queste soglie
Cesare parta. Io farò noto a lui
Quando giovi ascoltarlo. [B 1, 153]*

KATO Dość tego tym razem,
Cezar niech się już cofnie nazad za rozkazem
moim. Dam ja znać w punkcie, żeby był gotowy,
gdy przyjdzie naznaczony czas mu do rozmowy. [Z 3, 278]

I zaraz potem:

CATONE *Ma tu chi sei?*
FULVIO *Son io*
Il legato di Roma.
CATONE *E ben, di Roma*
Parta il legato. [B 1, 153]

sposób niegodziwość, dopuszczalną i wręcz akceptowaną w demokratycznym ustroju *polis*. Poprzez szczęśliwe zakończenie historii Temistoklesa na dworze perskim Metastasio przyznaje jednakową rangę obu skłóconym systemom politycznym oraz związanym z nimi systemom wartości.

W przekładzie Załuskiego natomiast można, jak się wydaje, dostrzec nie wyrażone bezpośrednio opowiadanie się za sprawą wolnej i republikańskiej Grecji walczącej z despotycznym cesarstwem perskim. Tak więc groźba Kserksesa „*Se della Grecia avversa / Pria l'ardir non confondo [...]*” („Póki nie stłumię zapału wrogiej Grecji [...]”, akt II, sc. 8) zostaje przekształcona tak: „Jeśli nie zciemiężę / ten dumny naród”. Aby uwypuklić brutalność perskiego najeźdźcy i, na zasadzie przeciwieństwa, bohaterstwo „dumnego narodu”, Załuski znacznie rozszerza (z 10 do 16 wersów) replikę Kserksesa (akt II, sc. 7), w której jedyną zmianą w planie dramatycznym jest dodanie zaproszenia Temistoklesa do wspólnej zemsty nad Grecją. (W konsekwencji Załuski nie będzie mógł pozwolić, aby jego Temistokles, gotując się do wypicia trucizny, polecił bogom, obok własnej ojczyzny, „*questo re, questo regno* [tego króla, to królestwo]”, akt III, sc. 13).

SERSE

Io sol giurai

*di rimandarlo in Grecia. Odi se adempio
le mie promesse. Invitto duce, io voglio
Punito al fin quell'insolente orgoglio.*

Va: l'impresa d'Egitto

Basta ogni altro a compir; va del mio sdegno

Portatore alla Grecia. Ardi, ruina,

Distruggi, abatti, e fa che senta il peso

Delle nostre catene

Tebe, Sparta, Corinto, Argo ed Atene. [B 1, 899]

KSERKSES

Wszakżem tylko poprzysiągł, iż miałem do Aten

Temistokla odesłać tymi czasy? a ten

Wyrok skutek odbiera. Tak mą obietnicę

Wypełniam, choć nadzieje twe poszły na nice.

Temistoklesie, wodzu mój niezwyczężony,

Szukam, aby ten naród był upokorzony

W swej dumie niepowściąglej. Idź (bo inszy każdy

Zdoła Egipt ukrócić), a ten wściekle zawsze

Nieprzyjazny mi naród grecki chciej już zgromić,

Dumę, hardość, nadętość Aten racz poskromić,

Czynięć plenipotentem zemsty. Ty swe gniwy

Złącz z mymi. Od nich zelżon, swej, mej krzywdy
mściwy,

Pokaż się bez odwłoki. Niech z Temistoklesem

Kłęska, ruina w parze idzie i z kretesem

Splądruj ogniem i mieczem narody uparte,

Zniszcz, zgładź Argo, Ateny, Teby, Korynt, Spartę. [Z 3, 220]

Ostatnia uwaga — na zakończenie — dotyczy tekstu *La clemenza di Tito*, który w mniejszym stopniu dostarcza możliwości zrozumienia,

w jakim duchu Załuski polonizował dzieło Metastasia. Opera ta, napisana w r. 1734, odniosła w XVIII w. niezwykle sukces (Mozart ułożył muzykę, co prawda do bardzo zmienionego tekstu, jeszcze w 1791 r.), sławiąc, z punktu widzenia artystycznego w sposób bardzo przekonywający, boski charakter władzy królewskiej. Cesarz Tytus jest najdoskonalszym wcieleniem cnót władcy, bohaterem zdolnym nie tylko do stłumienia własnych namiętności i postawienia ponad nimi racji stanu, ale także do przekroczenia narzuconych przez tę ostatnią ciasnych granic w imię boskiej wspaniałości¹⁷. Taka wizja Metastazjańska jest oczywiście bardzo odległa nie tyle od hipotetycznej „ideologii” Załuskiego (która pozostaje jeszcze do zbadania, a uwagi te stanowić mają jedynie zaproszenie do analizy, pod tym kątem, bogatej korespondencji Załuskiego, w większości jeszcze nie wydanej)¹⁸, ile od tradycji antyabsolutystycznej, dominującej w polskiej myśli politycznej. Dlaczego więc Załuski przetłumaczył tekst tak mało mu — przynajmniej z pozoru — odpowiadający? Wydaje się, że próbując w tej chwili rozwikłać tę kwestię można jedynie powołać się na niezwykłą popularność tego dzieła w ówczesnej Europie.

W tekście *La clemenza di Tito* (akt I, sc. 11) Witelia nalega na chwiejnego Sykstusa, aby wreszcie przestał się wahać i spełnił obietnicę usunięcia cesarza:

VITELLIA [...] *Eccoti aperta
una strada all'impero. I miei congiunti,
Gli amici miei, le mie ragioni al soglio
Tutte impegno per te.* [B 1, 713]

WITELIA [...] *Wszak otoc się ściele
Droga do tronu. Moi krewni, przyjaciele
Staną przy tobie. Bądź w tym całe upewniony;
Adherenci cię moi w lot na wszystkie strony
sekundować potrafią.* [Z 3, 117]

¹⁷ W ostatnich latach prace J. Joly'ego (*Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731—1767)*, Clermont-Ferrand 1977) oraz E. Sala di Felice (*Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano 1983) bardzo się przyczyniły do ukazania złożoności struktur dramatycznych i wartości politycznych teatru Metastasia, w zasadzie nie rozumianych przez tradycyjną krytykę włoską w. XIX i XX, od De Sanctisa po Crocego i Fubiniego — zob. E. Bonora, *La drammaturgia settecentesca nella storiografia italiana da De Sanctis a Croce*. W zbiorze: *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*. A cura di G. Petrocchi. Roma 1984. Na ujemnej opinii krytyki włoskiej o wartości dzieła Metastasia długo ciążyły, z jednej strony, dawne przesady włoskich pisarzy w stosunku do opery, a z drugiej — wywodząca się z Risorgimenta awersja wobec nadwornego poety znienawidzonych Habsburgów.

¹⁸ Postać Józefa Andrzeja Załuskiego, mająca tak istotne znaczenie dla kultury polskiej w. XVIII, nie wydaje się w ostatnich latach wzbudzać szczególnego zainteresowania polskich uczonych; wyjątek stanowi znakomite studium J. Kółkowskiego *Szkice o dziejach biblioteki Załuskich* (Wrocław 1986).

„Prawa do tronu” (*„ragioni al soglio”*) zniknęły w przekładzie polskim, pojawiło się natomiast dobrze zorganizowane stronnictwo, które pokaże, na co je stać... Przeceniając, być może, znaczenie tej ingerencji Załuskiego, jestem skłonny interpretować ją jako pośrednie potwierdzenie pewnej miałości walki politycznej w Polsce w połowie w. XVIII, kiedy na czele frakcji bardziej klientowskich niż politycznych znaleźli się tak mierni ludzie, jak Jerzy Wandalin Mniszech, któremu Załuski dedykuje drugi tom *Zebrania rytmów*, czy Jan Klemens Branicki, którego klientem stał się w tym samym czasie Stanisław Konarski. Może właśnie niezbyt jasne idee „republikanów” nie pozwoliły im podjąć mądrej sugestii Józefa Andrzeja Załuskiego, który proponował wykorzystanie utworów Metastasia, ich sprawnej konstrukcji dramatycznej i niezwyklej popularności dla wzbogacenia repertuaru polskiego teatru patriotycznego i — co jest paradoksem, zważywszy na odmienną z gruntu orientację polityczną Metastasia — republikańskiego.

Z włoskiego przełożyła Justyna Łukaszewicz