

Wprowadzenie

Badacze nie są zgodni co do definicji czy typologii formalnej, jaką jest metateatralność, czego dowód znajdziemy w licznych pracach naukowych, w których podjęto się prób jej sklasyfikowania¹. Za jedną z najbardziej oczywistych form metateatralności uważa się motyw teatru w teatrze, choć istnieją rozbieżności co do definicji oraz klasyfikacji form². Patrice Pavis określa interesujące nas zjawisko jako „sfabularyzowanie sytuacji teatralnej, kiedy to dochodzi do jej uprzedmiotowienia przez uczynienie z niej składnika przebiegu fabularnego”³. Wedle Manfreda Schmelinga teatr w teatrze stanowi idealną formę metateatralną; charakteryzują ją dramat wewnętrzny „dysponujący własną przestrzenią sceniczną i własną chronologią w taki sposób, iż ustanowiona zostaje symultaniczność przestrzenna i czasowa sfery sceniczej i dramaturgicznej”⁴. Wyróżnia on również podwójną perspektywę widza rzeczywistego jako widza oraz świadka spektaklu, którego odbiorcą jest aktor, czyli widz fikcyjny. Georges Forestier sądzi, iż obecność widza wewnętrznego jest najważniejszym wyznacznikiem metateatralności. Jego zdaniem mamy więc do czynienia z teatrem w teatrze, gdy co najmniej jedna postać sztuki ramowej staje się widzem sztuki

¹ Por. L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963; R. Chambers, *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, Corti, Paris 1971; M. Schmelling, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982; G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française de XVIIe siècle*, Librairie Droz S.A., Genève 1981; S. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1999; T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2006.

² Zestawienie proponowanych definicji oraz klasyfikacji por. S. Świontek, *op. cit.*, s. 137–156.

³ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 289.

⁴ M. Schmeling, *op. cit.*, s. 7–8. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład wszystkich cytowanych fragmentów tekstów źródłowych i opracowań pochodzi od autorki.

wewnętrznej. Z tego też powodu nie zalicza się do teatru w teatrze zwykłych intermediiów, lecz tylko takie, które znajdują widza przynajmniej w jednej z postaci sztuki ramowej. Zdarza się jednak, jak przypomina Forestier, że:

[...] wszystkie postaci sztuki ramowej stają się aktorami sztuki wewnętrznej, wówczas na scenie nie ma widzów fikcyjnych, lecz istnieją oni domyślnie: akcja rozgrywa się w fikcyjnym teatrze, który zajmuje całą przestrzeń teatru rzeczywistego. Widzowie są więc zastąpieni przez publiczność prawdziwą, której część, jak wiadomo, zasiadała na proscenium⁵.

Konstrukcja teatru w teatrze cechuje się więc wpisaniem w sztukę ramową innego przedstawienia lub próby teatralnej. W pierwszym przypadku niezbędną jest obecność widzów fikcyjnych, w drugim już nie. To tylko jeden, najbardziej oczywisty, rodzaj przejawiania się metateatralności w teatrze. Sławomir Świontek wyróżnia jeszcze dwa inne rodzaje tej kategorii formalnej. Kolejną stanowi „sytuacja teatralna ujawniona”⁶, kiedy aktor, zwykle w imieniu autora, w prologu lub epilogu zwraca się bezpośrednio do widza, przekazując mu odautorskie przesłanie ideowe lub dydaktyczne. Trzecim rodzajem zaś jest stematyzowanie problematyki teatralnej, wprowadzanie dyskursu na temat różnych kwestii związanych ze sztuką teatru (teatr o teatrze). „Teatr staje się tu – jak wyjaśnia Świontek – przedmiotem rozważań i refleksji w wypowiedziach postaci dramatycznych”⁷.

Motyw teatru w teatrze pojawił się po raz pierwszy w dramaturgii europejskiej w *Fulgens and Lucrece* (1497) Henry’ego Medwalla, a następnie w *Tragedii hiszpańskiej* (1589) Tomasa Kyda, gdzie osiągnął już w pełni swą formę. Konstrukcja ta dość powszechnie występuje w siedemnastowiecznej twórczości teatralnej, gdyż – jak zauważa Schmeling – formy autotematyczne stanowią krytyczną reakcję na skodyfikowane gatunki teatralne (tragedia zemsty w dramaturgii elżbietańskiej, francuskie *comédies des comédiens* czy *comédie au château*, a także włoska *commedia in commedia*), a sygnalizując to, co przynależy do tradycji minionej, uczulają jednocześnie odbiorcę na ewolucję formy⁸.

Kiedy Carlo Gozzi w swojej nieopublikowanej pierwszej komedii satyrycznej zatytułowanej *Le gare teatrali* umiejscawia Brighellę przed afiszem teatralnym zespołu Goldoniego, który wystawiał właśnie wówczas *Teatr komediowy*, każe mu powiedzieć:

⁵ G. Forestier, *op. cit.*, s. 11.

⁶ S. Świontek, *op. cit.*, s. 122.

⁷ *Ibidem*, s. 149.

⁸ Por. M. Schmeling, *op. cit.*, s. 8–9.

Oh, lezeremo un poco. Miei nobili Signori
Nel gran Teatro Vecchio dai loro servitori
La commedia in commedia sarà rappresentata⁹.

Ten wielki miłośnik i znawca teatru włoskiego rozpoznał użycie tradycyjnego motywu i nazwał rzecz po imieniu: „la commedia in commedia al solito freddure”¹⁰, i zaklasyfikował sztukę Goldoniego jako gatunek powszechnie znany i wykorzystywany przez aktorów, wskazując na silny związek jego dramaturgii z tradycją *dell'arte*. Sztuki, które w ramy głównego wątku wprowadzały inne przedstawienie, tworzyły swoisty podgatunek komedii, zwany właśnie *commedia in commedia*, i stanowiły dość typowy element repertuaru aktorów zawodowych. Prześledźmy historię tego podgatunku komediowego, aby móc zdefiniować jego cechy.

We Włoszech motyw teatru w teatrze pojawił się po raz pierwszy w scenariuszach komedii *dell'arte*. Nie występuje on w najstarszym odnalezionym zbiorze scenariuszy – *Zibaldone* Stefanela Botargi¹¹. Znajdziemy go natomiast w *Il teatro delle favole rappresentative* (1611) Flaminia Scali, a dokładnie w scenariuszu *La Fortuna di Flavio*. Scenariusz rozpoczyna scenka rodzajowa, która ukazuje organizację przedstawień wędrownych zespołów szarlatanów:

Arlekin szarlatan ustawia podest, na który wejdą i będą sprzedawać potem towar. Służący ustawiają na nim krzesła, walizkę, potem wzywają towarzyszy. Ci wychodzą z szynku, wchodzą wszyscy na podest; Turchetto zaczyna grać i śpiewać, w tym czasie Flaminia stoi w oknie i przygląda się szarlatanom, w tym czasie Burattino przychodzi posłuchać, w tym czasie Franceschina przybywa, zatrzymuje się, żeby popatrzeć, w tym czasie Pantalone przybywa, pozdrawia Orazia, wszyscy zatrzymują się i patrzą: tu Graziano chwali swoje produkty, zachęca do kupienia, Arlekin tak samo, Turchetto gra i śpiewa¹².

Nadchodzi Kapitan, który rozpoznaje Arlekina jako swojego służącego z Neapolu i opiekuna ukochanej. Siłą ściąga go ze sceny, ale Arlekin, korzystając z zamieszania, ucieka. Akcja sztuki ramowej dalej toczy się już nieprzerwanie. Jak widać, użycie konstrukcji teatru w teatrze nie wpływa tu na rozwój akcji głównej, jest chwilowym zatrzymaniem wydarzeń. Organizacja przestrzeni teatralnej, występ szarlatanów zachwalających swoje towary stają się fabułą sztuki wewnętrznej, która powiązana jest ze sztuką ramową jedynie poprzez występujące tam postaci. Niewątpliwie scena ta nadawała przedstawieniu charakter spektakularny, odwołując się do bardzo dobrze

⁹ „Poczytajmy troszkę. Szanowni Państwo,/ w wielkim starym teatrze służy wasi/ wystawią komedię w komedii”. C. Gozzi, *Le gare teatrali*, Biblioteca Nazionale Marciana, Gozzi 9.9/2.

¹⁰ „Komedii w komedii odgrzany żart”. *Ibidem*.

¹¹ M. del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2007.

¹² F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, t. 1, red. F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1976, s. 33.

znanej widzom konwencji teatru jarmarcznego. Sztuka wewnętrzna nie dyskursywizuje problematyki teatralnej, choć niewątpliwie odsłania pewne kulisy sztuki szarlatanów. Trudno wykluczyć, że scena ta, sucho opisana w scenariuszu, była rozbudowana gagami rodem z błazenad, dla wykazania różnicy w poziomie teatru *dell'arte* i przedstawień szarlatanów. W pismach aktorów zawodowych w obronie swej sztuki jednym z najczęściej przywoływanych motywów było akcentowanie różnicy między aktorem uczciwym (*comico virtuoso*) a histrionem, błaznem czy szarlatanem¹³. Barwny świat szarlatanów stał się później jednym z ulubionych motywów w osiemnastowiecznych intermediach muzycznych¹⁴.

W zbiorze Flaminia Scali znajdziemy także scenariusz *Il ritratto*, w którym główną bohaterką jest aktorka o imieniu Vittoria. Ta zła i przebiegła kobieta staje się przyczyną niezgody w wielu domach, uwodzi mężów, synów odciąga od rodziny. Szczyci się swoją umiejętnością bałamucenia mężczyzn oraz naciągania ich na drogocenne prezenty:

Vittoria i Piombino mówią, że goszcząc na posiłku w domu pewnego zakochanego w niej kawalera, otrzymali wiele upominków, wspominają o tym zwyczajnie obdarowywania komediantów w wielu głównych miastach Włoch, gdzie ona dostała wiele prezentów, w końcu ona żartuje i wyśmiewa się z tych adoratorów, którzy nic nie dają. Piombino mówi jej, aby się nie zakochiwała, lecz skrupulatnie odkładała na starość¹⁵.

Vittoria zostaje ukarana za swoją zachłanność, wydalona z miasta za nieobyczajność, dzięki czemu porządek w mieście zostaje przywrócony. Scenariusz ten wprowadza refleksję na temat zawodu aktora, a dokładnie mówiąc, aktorki. Zabieg ten, niezbyt częsty w scenariuszach i komediach aktorów, występował natomiast w prologach *dell'arte*, o których mowa w rozdziale drugim tej książki. Należy jednak doprecyzować, iż wypowiedzi autorefleksyjne znajdziemy także w utworach, które wpisują inne przedstawienie w układ fabularny.

Motyw teatru w teatrze pojawia się również w *La comedia in comedia*¹⁶ ze zbioru scenariuszy *Della scena de'soggetti comici*, zebranych przez Basilia Locatello, aktora amatora¹⁷. Niemal identyczny scenariusz o tym samym

¹³ Por. P.M. Cecchini, *Frutti delle moderne commedie ed avvisi a chi le recita*, Padova 1628; N. Barbieri, *La Supplica, Discorso famigliare*, Venezia 1634; G.B. Andreini, *La Ferza. Ragionamento secondo contro l'accuse date alla commedia*, Paris 1625.

¹⁴ Wśród intermediów muzycznych, w których obecny jest motyw szarlatana, warto wymienić te Goldoniego: *Pelarina, Il gondoliere veneziano ossia gli sdegni amorosi, La birba*, ale także *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture, Il ciarlatano in fiera* Pietra Chiariego.

¹⁵ F. Scala, *op. cit.*, t. 2, s. 405.

¹⁶ Zachowuję pisownię oryginalną, do końca XVII wieku używano obu form *comedia* i *commedia*.

¹⁷ Rękopis datowany na lata 1618–1620, por. *I canovacci della Commedia dell'Arte*, red. A. Testaverde, Einaudi, Torino 2007, s. XXXIV.

tytule *La commedia in commedia* znajduje się w zbiorze *Scenari più scelti d'istrioni divisi in due volumi*, zwanym „zbiorem Biblioteca Corsiniana”¹⁸. Widoczne podobieństwo w scenariuszach ze zbiorów Locatellogo i Biblioteca Corsiniana każe badaczom przypuszczać, iż zostały one oparte na tych samych komediach, z tym zastrzeżeniem, iż pierwszy zbiór przeznaczony był dla teatru akademików, drugi zaś niewątpliwie – dla zespołu zawodowego¹⁹. Rzeczywiście również i w wypadku scenariusza *La commedia in commedia* historia i postaci są jednakowe, w zbiorze Biblioteca Corsiniana występuje jedna postać więcej (służąca o imieniu Ricciolina). Zbiór niestety nie jest datowany, nie można więc stwierdzić, który scenariusz powstał jako pierwszy. Kolejny scenariusz o tym samym tytule występuje w zbiorze neapolitańskim z 1700 roku zatytułowanym *Gibaldone comico di vari soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da me Antonio Passanti detto Orazio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo Sig. Conte di Casamarciano*²⁰. Zmieniają się tylko imiona bohaterów: Pantalone z wcześniejszych scenariuszy (typ charakterystyczny dla teatru improwizowanego północnych Włoch) zostaje zastąpiony przez neapolitański typ komiczny Starca, Tartaglię, towarzyszy mu Doktor. Zakochani nazywają się Silvio, Orazio, Celia i Cinzia. Różnice w imionach odzwierciedlają najprawdopodobniej skład zespołu aktorskiego, dla którego scenariusze powstały, oraz uwarunkowania lokalne.

W scenariuszu ze zbioru Locatellogo w komedii ramowej Lidia ma być wydana – wbrew swej woli – za mąż za bogatego, lecz starego Coviella. Dla uczczenia zaręczyn Pantalone nakazuje Zanniemu zebrać krewnych i ściągnąć komedianatów, aby zamówić u nich komedię. Lelio, młodzieniec, który z wzajemnością kocha się w Lidii, przebrany (ze strachu przed ojcem) przybył z Padwy, aby spotkać się z ukochaną. Zanni przyprowadza Graziana, *capocomico* zespołu, który ustala cenę przedstawienia na dziesięć skudów. Zamawiający organizuje przestrzeń teatralną, co odnotowuje scenariusz („Pantalone każe ustawić sprzęt i krzesła”)²¹. Goście schodzą się na przedstawienie, a wśród nich także i Lelio. Rozbrzmiewają muzyka i śpiew – prolog zapowiada komedię improwizowaną. Akcja komedii wewnętrznej odzwierciedla sytuację wyjściową tekstu ramowego, przypominając konstrukcję *mise en abyme*: Kapitan zakochany w Isabelli, córce Graziana, prosi o jej rękę, a ojciec zgadza się oddać mu córkę za żonę wbrew jej woli. W tym momencie akcja sztuki wewnętrznej zostaje przerwana przez

¹⁸ Rękopis przechowywany jest w bibliotece Accademia Nazionale dei Lincei w Rzymie (cod. 45.G. 5, 6).

¹⁹ Obydwa zbiory zawierają niemal identyczne scenariusze zarówno w warstwie fabularnej, jak i w strukturze postaci. Por. *I canovacci della Commedia dell'Arte*, s. XXXIV–XXXVI.

²⁰ Rękopis znajduje się w Biblioteca Nazionale w Neapolu (cod. AA.XI.40).

²¹ B. Locatelli, *La comedia in comedia*, w: *I canovacci della Commedia dell'Arte*, s. 307.

postać ze sztuki ramowej: Lidia upuszcza chusteczkę, a Lelio spieszy ją podnieść i całując, oddaje ukochanej. Zazdrosny Coviello wstaje urażony zachowaniem galanta, wyciąga szpadę, aby zabić rywala. Na ten widok wszyscy widzowie rozbiegają się na różne strony. Akcja toczy się dalej, a wraz z nią historie miłosne dwóch par: Kapitan, aktor grający w sztuce wewnętrznej, zostaje wprowadzony jako nowa postać do sztuki ramowej – staje się amantem Ardelli. Konsekwentnie ze zmianą roli zmienia się też język postaci, która, zgodnie z konwencją *dell'arte*, mówi po tokańsku. Pomimo przerwanej sztuki Graziano chce uzyskać zapłatę, Pantalone jednak odmawia. Po licznych perypetiach scenariusz kończy się niespodziewanym podwójnym rozpoznaniem: Kapitan okazuje się synem Pantalona, Lelio zaś Graziana, co pozwala zakończyć komedię obowiązkowym *happy endem*.

Wprowadzenie motywu teatru w teatrze usprawiedliwia tu ówczesny zwyczaj organizowania prywatnego przedstawienia komediowego w celu uświetnienia zaślubin. W wypadku analizowanego scenariusza obyczaj ten spójnie wiąże akcję sztuki ramowej z wewnętrzną. Akcja sztuki wewnętrznej, krótka i szybko przerwana przez interwencję postaci z komedii zewnętrznej, odzwierciedla moment początkowy zawiązania akcji sztuki ramowej. Spełnia ona również ważną funkcję w strukturze utworu: ten chwyt dramaturgiczny pozwala autorowi na zbudowanie intrygi poprzez wprowadzenie do fabuły nowej postaci (Zakochanego) oraz doprowadzenie do spotkania między Ardelią a jej ukochanym (w typowym dla komedii *dell'arte* podwójnym schemacie: Kapitan–Ardelia, Lelio–Livia). Przerwane przedstawienie prowadzi do punktu zwrotnego, gdy akcja przybiera nowy obrót. Bohaterowie postępują wbrew powziętym na początku planom (ustalony przez Starców mariaż zostaje, jak w zwierciadle, ukazany na scenie sztuki wewnętrznej) – sprzeciwiają się woli ojców, którzy stanowią przeszkodę w zrealizowaniu dążeń obu par, czyli zawarciu małżeństwa.

Niezwykle interesujące są też dla nas informacje dotyczące organizacji przedstawień prywatnych (w scenariuszu jedynie sygnalizowane): ustalanie ceny, aranżowanie przestrzeni scenicznej czy trudności finansowe związane z egzekwowaniem zapłaty (które z pewnością piętrzyli aktorzy podczas przedstawienia), a także status społeczny aktora zawodowego. Locatelli nie krył swej niechęci do komedianatów, choć nie widział nic zdrożnego w sztuce teatralnej, chwalił amatorską zabawę w teatr „dla rozrywki i dla chwały”, miał natomiast w pogardzie zarobkowanie przez grę na scenie (nazywając aktorów *histrione infame*)²².

²² B. Locatelli, *Della Scena de' Soggetti Comici e Tragici*, w: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, red. F. Marotti, G. Romei, Bulzoni, Roma 1991, s. 704.

Giovan Battista Andreini (1576–1654), pierwszy z siedmiorga dzieci słynnej pary aktorów, Francesca i Isabelli Andreinich, komediantów zespołu „Gelosi”, jako jedyny podążył śladami rodziców i poświęcił się karierze teatralnej. Zdobył wykształcenie w Bolonii, ale już w wieku lat osiemnastu przyłączył się do grupy „Gelosi”, rozpoczynając karierę aktorską pod okiem rodziców i Flaminia Scali, ówczesnego *capocomico* trupy. W roku 1604 wydał swój pierwszy utwór, tragedię *Florinda*, w tym samym roku opublikował też dialog w obronie sztuki scenicznej zatytułowany *La Saggia Egiziana*. Przez całe swoje życie łączył karierę aktorską z literacką, pisząc traktaty w obronie sztuki aktorskiej, komedie, dramat sakralny, tragikomedie, poematy, wydając drukiem ogółem 29 tytułów. W roku 1612 wydał drukiem komedię *Lo Schiavetto*²³, graną już wcześniej z wielkim sukcesem (data kompozycji pozostaje nieznana). To pierwszy tekst dramatyczny Andreiniego, w którym użył on motywu teatru w teatrze. Komedia ma pięć aktów i – jak zawsze w przypadku utworów dramatycznych tego autora – zaopatrzona jest w instrukcję wystawienia scenicznego (*L'ordine per recitare Lo Schiavetto con molta facilità, non solo d'atto in atto, ma di scena in scena*), zawierającą spis rekwizytów niezbędnych dla danej sceny, wykaz kostiumów dla postaci i opis scenografii.

Fabula sztuki ramowej przeplata trzy różne historie: oszusta Nottoli, Prudenzy, o którą rywalizuje dwóch adoratorów (Orazio i Fulgenzio), oraz Florindy, nieszczęśliwie zakochanej. Przybrawszy imię Schiavetto, w przebraniu szarlatana podąża ona za swym niewiernym kochankiem, Orazim. Falszywy hrabia, Nottola, zaręcza się z Prudenzą, piękną córką skąpego Alberta. Do miasta zaś przybywają dwaj szarlatani: Schiavetto i Rondon, i zdobywają pozwolenie na wystawianie przedstawień oraz sprzedaż towarów. Wystąpią w pałacu Nottoli z okazji jego zaręczyn z Prudenzą. Spektakl (akt III scena 8), w którym nie ma akcji scenicznej jako takiej, lecz jedynie krótkie scenki taneczno-wokalne, pełne erotycznych aluzji do sytuacji ze sztuki ramowej (rodzaj *divertissement*), stanowi parodystyczne odwzorowanie scen miłosnych Prudenzy i jej ukochanego Orazia. Pokazu nie poprzedzają żadne przygotowania przestrzeni scenicznej. Do kolejnego przedstawienia dochodzi, gdy znudzony Nottola żąda rozrywki, wówczas Schiavetto wraz z błaznem Rondonem organizują kolejne widowisko, w czasie którego będą sprzedawać swoje specjały (akt IV scena 8): Schiavetto śpiewa, Rondone zaś błaznuje, zachwalając towary. Rondone ustawia skrzynie na

²³ *Lo Schiavetto Comedia di Gio. Battista Andreini Comico Fedele detto Lelio* ma dwa wydania z tego samego 1612 roku, pierwsze z 26 września (dedykowane hrabiemu Ercole Pepoli), drugie zaś z 6 października (dedykowane hrabiemu Alessandro Striggio). Obie edycje różnią się jedynie dedykacją; wstęp do czytelników, spis postaci, spis rekwizytów oraz treść komedii pozostają niezmiennione.

scenie i prosi wszystkich zebranych o uwagę. W instrukcji autor odnotowuje: „krzesła i wiele ław. [...] Skrzynie dla Rondona”²⁴. Scena przypomina przedstawienie szarlatanów ze scenariusza Scali, nie ma w nim fabuły, tylko śpiew i błazeński monolog. Widowisko zostaje przerwane, gdyż Orazio mdleje otruty jednym ze specyfików, a szarlatani zostają aresztowani. Do miasta przybywa także komediant Facceto, wraz ze swym kompanem Solfanellem. To oni organizują trzecie przedstawienie, wystawiają komedię (akt V scena 9) dla uczczenia podwójnych zaślubin: Flaminii i Orazia, Prudenzy i Fulgenzia. Facceto odgrywa wszystkie role: Zuana, Pantalona, Doktora i Nespoli w różnych dialektach (bergamskim, weneckim, bolońskim i florenckim). Solfanello na polecenie Facceta przygotowuje przestrzeń sceniczną. Autor w instrukcji uprzedza:

Scena dziewiąta

Tu będą potrzebne dwa schodki i płótno, na którym namalowana będzie scena z perspektywą; zawiesi się ją przed domem Alberta. Również na potrzeby tego przedstawienia zamocuje się scenę z perspektywą do dramatu pasterskiego, tak aby rozwijając się, zakryła obrazem scenę do komedii. Ponadto nad tymi perspektywami umocuje się czarne płótno, który z góry rozwijając się, przykryje obrazek pasterski. Ławy i wiele krzesel²⁵.

Opisuje również kostiumy, rekwizyty oraz instrumenty niezbędne do naśladowania dźwięków: pojedynku, odgłosów zwierząt oraz burzy. Nottola przerywa komedię, gdy dochodzi do pojedynku. Jak mówi, szczęk broni przywołuje mu na myśl złe wspomnienia. Facceto proponuje więc dramat pasterski, lecz i to przedstawienie zostaje przerwane, gdyż Nottola panicznie boi się wilków. Komediant sugeruje więc tragedię, ale ponura scenografia oraz pojawienie się ducha przerażają Nottola, który znów przerywa przedstawienie.

W komedii Andreiniego mamy więc wprowadzone do fabuły trzy przedstawienia, za każdym razem uzasadnione przez okazjonalny charakter konkretnego wydarzenia (zaręczyny, rozrywka dworska, zaślubiny). Pierwsze widowisko taneczno-wokalne o charakterze *divertissement* nie jest jednak zwykłym intermedium, które mogło przecież nawiązywać do fikcji teatralnej, gdyż w tym wypadku wyraźnie występuje podział na wykonawców i widzów komentujących działania sceniczne. Scena ta służy jedynie urozmaiceniu fabuły oraz zaprezentowaniu umiejętności tanecznych i wokalnych aktorów. Wstrzymuje także akcję, wzmacniając jej wydźwięk erotyczny w typowym dla komedii *dell'arte* podwojeniu wątku miłosnego: górnołotnych wyznań Zakochanych oraz rubasznych zalotów Służących. Drugie widowisko odwzo-

²⁴ G.B. Andreini, *Lo schiavetto*, w: *Commedie dei comici dell'arte*, red. L. Falavolti, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1982, s. 212.

²⁵ *Ibidem*, s. 213.

rowuje typowe przedstawienie szarlatanów (jego cel to zachęcenie widzów do kupna produktów) i przypomina to ze scenariusza Scali, który Andreini mógł znać. Trzecie przedstawienie ma charakter teatralny. Odgrywane historie nie wiążą się z akcją komedii ramowej, stwarzają okazję dla aktora do zaprezentowania swoich umiejętności oraz różnorodnego repertuaru teatru zawodowego. Łączenie różnych gatunków teatralnych w jednym przedstawieniu było dość typowym zabiegiem *dell'arte*. W zbiorze Flaminia Scali mamy między innymi scenariusz zatytułowany *Gli avvenimenti comici, pastorali e tragici*, w którym każdy z trzech aktów wprowadza inny gatunek, a całość autor określił mianem utworu mieszanego. Andreini też pokusił się o napisanie tego rodzaju utworu – jego *Centaura* (1621) łączy komedię, dramat pasterski i tragedię. Kto grał rolę tak wszechstronnego aktora w *Lo Schiavetto*, otóż postać ta sama przedstawia się jako Lelio Fedele, czyli autor komedii we własnej osobie.

W komedii Andreiniego zwielokrotnione użycie konstrukcji teatru w teatrze naśladuje typowo dworskie widowiska, składające się z luźnych scen o charakterze taneczno-wokalnym lub błazeńskim oraz wewnętrznych przedstawień teatralnych. Nie wpływają one na akcję sztuki ramowej, stanowią jedynie pewne urozmaicenie głównej fabuły, nieco sztampowej i monotonnej. Zwraca uwagę bardzo symetryczna konstrukcja utworu: sztuki wewnętrzne wprowadzane są kolejno w scenie 8 w akcie III i IV oraz w scenie 9 aktu V. Ponadto ich schematyczna i banalna zawartość oraz teatralny charakter wzmacniają realność akcji głównej. Bez wątplenia równie istotną funkcją teatru w teatrze jest apologia sztuki aktorskiej. Omawiany tekst to wynik doświadczeń scenicznych Andreiniego, a zawarte w nim działania sceniczne odwzorowują różnorodne umiejętności konkretnych aktorów jego zespołu, jak i jego samego²⁶.

Jednym z najbardziej znanych utworów Andreiniego jest pięcioaktowa komedia, zatytułowana *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo* (1623). Zdaniem badaczy nawiązuje ona do scenariusza *La comedia in comedia*, który mógł być znany Andreiniemu²⁷. Wydaje się to bardzo prawdopodobne, co widać już w tytule oraz w sposobie wprowadzania konstrukcji teatru w teatrze (zaakcentowanie okazjonalności przedstawienia, przerwanie akcji sztuki wewnętrznej przez postać sztuki ramowej czy odzwierciedlanie akcji komedii ramowej). Niewątpliwie w tekście tym wszystkie te cechy ewoluowały, nadając sztuce dużo większy walor sceniczny oraz dyskursy-wizując tematykę teatralną.

²⁶ Por. S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993, s. 223–273.

²⁷ *Ibidem*.

Struktura jest dość zawiła, przeplatają się w niej aż trzy poziomy fabularne. Akcja komedii ramowej toczy się w Wenecji w czasach współczesnych autorowi, w domu kupca Rovenia. To na dziedzińcu jego domostwa odbędzie się najpierw przedstawienie komedii wystawionej przez akademików (akt III sceny 3–8), a potem przedstawienie zespołu aktorów zawodowych „Appassionati” (akt V sceny 2–9). Rovenio, zakochany w młodej i pięknej, acz ubogiej, Rzymiance o imieniu Solinga, zleca mieszkającemu w jego domu młodzieńcowi o imieniu Lelio przygotowanie różnego rodzaju rozrywek na cześć damy. Wśród tych rozrywek są typowe weneckie zabawy: polowanie na byka, koncerty, przedstawienia błaznów oraz komedie. Tak więc i w tym wypadku wystawienie obu sztuk wewnętrznych wpisuje się w zwyczaj organizowania przedstawień prywatnych dla uczczenia wyjątkowego gościa (przedstawienie akademików zorganizowane dla Solingi) lub specjalnej okazji (komedia aktorów zawodowych z okazji zaręczyn Lelia i Lidii).

Ten podział na teatr akademików (aktorów amatorów) i teatr zawodowych komediantów był typowy dla włoskiej kultury XVII wieku i posłużył autorowi do nakreślenia panoramy teatralnej tego okresu. Przyjrzyjmy się bliżej obu przedstawieniom. Komedia akademików odpowiada tak zwanej *commedia ridicolosa*, nazywanej również komedią mimiczną²⁸. Do kategorii tej należały zwykle pięcioaktowe utwory, które nawiązując do komedii *dell'arte* poprzez wykorzystanie jej typów scenicznych oraz wielodialektalności, wpisywały się w strukturę szesnastowiecznej komedii literackiej i były wystawiane przez aktorów amatorów. I tak w pierwszej komedii wewnętrznej, zatytułowanej *Incerta fine*, mamy typy komiczne rodem z komedii improwizowanej: dwóch Starców (Magnifico i Graziano), dwóch służących (Mantovano i Burattello) oraz postaci Zakochanych: Lidia (córka Magnifico), Narciso (syn Graziana) i Kapitan Medoro, rywal do ręki Lidii. Otwierający komedię dialog Starców jest typową wymianą zdań między tymi dwoma postaciami, zbudowaną przede wszystkim na komizmie słownym: przeinaczeniach imion (Pianelon zamiast Pantalón), nawiązaniach onomatopiecznych (np. violon – drindon, don, don), skojarzeniach słownych, które spowalniają akcję sceniczną. Obaj Starcy mówią w dialekcie weneckim. Medoro nawiązuje w swoich oracjach do Kapitana Spavento, postaci stworzonej przez Francesca Andreiniego, często używając (dla opisów swojej brawury) odniesień do tradycji klasycznej. Dwaj służący, raczej przytaczanymi w swoich wypowiedziach nazwami geograficznymi niż dialektem, zdradzają swoje pochodzenie: jeden jest z Ferrary, drugi zaś z Mantui. Lidia

²⁸ Na temat tej praktyki teatralnej por. L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Bulzoni, Roma 1978.

i Narciso posługują się, zgodnie z tradycją *dell'arte*, językiem tokańskim. Perypetie miłosne oparte są nie na braku zgody rodziców, lecz na charakterze Lidii, która nie potrafi się zdecydować na jednego z pretendentów. Lidia, stojąc na scenie, przerywa przedstawienie, wyznając swe prawdziwe uczucia oraz opowiadając o przeszłości Rovenia. W tym punkcie Lelio, autor tekstu, przejmuje inicjatywę i wyjaśnia tytuł komedii *Incerto fine*, czyli „Niepewne zakończenie” – tylko Rovenio może „dopisać” finał tej historii, która z fikcyjnej stała się „rzeczywistą”. Wydarzenia ukazane na scenie sprawiają także, iż Zelandro, współnik Rovenia w interesach, okazuje się jego dawnym wrogiem, ojcem Lelia. Ten klasyczny motyw rozpoznania postaci doprowadza do szczęśliwego zakończenia pierwszej historii miłosnej: Lelio i Lidia mogą się pobrać pobłogosławieni przez obu ojców, pogodzonych po wielu latach.

Drugie przedstawienie zainscenizowane jest przez zawodowych komediantów. Wśród postaci scenicznych znajdziemy: Pedanta (ojciec Arminii), dwóch pretendentów do ręki jego córki – Ceccobimbiego, biednego kupca florenckiego, i Alfesimora, obłudnego studenta, który chce uwieść dziewczynę, a potem ją porzucić, jego przyjaciela Adriana, pomocnika w realizacji niecnego celu, jaskającego się służącego Tartaglia oraz wielu rzemieślników, którzy oferując swe usługi, pragną wziąć udział w ceremonii ślubnej. Pedante nie jest postacią typową dla komedii *dell'arte* (choć badacze uznają, że mógł stanowić inspirację dla komicznego typu Doktora)²⁹, rzadko występuje w scenariuszach³⁰, a dość często pojawia się w komedii renesansowej³¹. W komedii aktorów zawodowych brak fundamentalnej dla teatru *all'italiana* zasady kompozycyjnej, czyli występowania postaci w parach zestawionych na zasadzie opozycji (pan–sługa) albo podobieństwa (dwóch Starców) jest niewątpliwie odwołaniem do tradycji renesansowej komedii literackiej, nie zaś improwizowanej. Ponadto poważny charakter roli dobrego i kochającego ojca, pragnącego szczęścia swej jedynej córki, a potem wstyd i obawa przed hańbą, które popychają go do tragicznego gestu – ugodzenia córki sztyletem, nadają tej postaci rys dramatyczny. Andreini odwołuje się tutaj do zmanierowanego języka Pedanta, skodyfikowanego w takich szesnastowiecznych komediach, jak: *Il Candelai* (1582) Giordana Bruna czy całej serii utworów Giambattisty Della Porta (*Moro, Olimpia, La Tabernaria, Duo fratelli simili*). Ciągłe wtręty postaci z komedii ramowej spełniają tutaj, typową dla

²⁹ Por. A. Campanelli, *Il dottor Balanzone*, Patron, Bologna 1965, *passim*.

³⁰ W *Teatro delle favole rappresentative* znajdziemy ją tylko w jednym scenariuszu, zatytułowanym *Pedante*.

³¹ Na temat postaci Pedanta w komedii renesansowej por. A. Staible, «*Parlar per lettera*» *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Bulzoni, Roma 1991.

szesnastowiecznej komedii, funkcję postaci *spalla*³², nieobecnej w strukturze sztuki wewnętrznej. Reakcje widzów łączą świat komedii przedstawianej ze światem „rzeczywistym” (komedii ramowej), który wkrótce przemiesza się przez wyznanie Arminii i jej wezwanie skierowane do Rovenia, aby naprawił popełnione wcześniej błędy.

Komedię charakteryzuje wielojęzyczność, lecz nie znajdziemy tu odwzorowania konwencjonalnego użycia dialektów z *dell'arte*, bo też obok Tartaglia, który jednak nie występuje tu w typowej dla siebie roli, nie ma tu innych typów *dell'arte*. W komedii tej brakuje także wzmianek o improwizacji, a obsceniczne gry słowne wprowadzane są przez postaci ze sztuki ramowej, ale nie reagują na nie aktorzy zawodowi. Intencja Andreiniego jest więc jasna. Poziom przedstawienia aktorów zawodowych (brak wulgarności, użycie elementów renesansowej komedii literackiej) jest dużo wyższy niż teatr akademików (*commedia ridicolosa* naśladowująca teatr improwizowany). To właśnie po tym przedstawieniu pojawia się pochwała teatru jako zwierciadła życia.

Sami aktorzy są ukazani w bardzo pozytywnym świetle. Co prawda zaraz po przybyciu do miasta właściciel gospody dostrzegł ich odmienność i nie chciał ich wpuścić, lecz gdy dowiedział się, że to komedianci, przeprosił ich i zaprosił na nocleg:

Filino: Kim są ci przybysze cali w złocie, cali w piórach na głowie? To jacyś wielmoże? A gdzie mają służbę? [...] To pewnie jaka brygada straży, albo z Pawii, albo z Cremony, bom już widział, jak po tych placach chadzali tak wystrojeni. [...]

Calandra: Jesteście strażnikami?

Fabio: Strażnikami cnoty, co nieskalanym sztandarem, na którym prawda wyrzyta, zbieramy na placach i zaułkach różnych ludzi gotowych oglądać ją i podziwiać.

Calandra: Bracia, nic nie pojmuję. [...]

Fabio: Nieskalany sztandar, co prawdę głosi, to manifesty komedii, które widać w miastach; te, gdy czytane są na placach i zaułkach, do teatru liczne rzesze przyciągają. Myśmy strażnikami cnoty, tymi to sztandarami na mieście zapraszamy ludzi, aby przyszli ją podziwiać³³.

Zarówno pierwsze, jak i drugie przedstawienie odzwierciedla historię sztuki ramowej, ukazując wydarzenia je poprzedzające, lecz relacjonowane w treści sztuki ramowej przez bohaterów: miłosne perypetie Lelia i Lidii w pierwszej sztuce oraz Rovenia i Arminii w drugiej. Komedie wewnętrzne,

³² Taką funkcję pełni zwykle służący, który nie rozumiejąc języka partnera scenicznego, wzmacnia komizm tej postaci poprzez nieporozumienia, przeinaczenia słów, zwykle obsceniczne lub trywialne, tworząc przez to liczne *qui pro quo*. Tu mamy liczne gry słowne oparte na podobieństwie brzmienia: *claustrato – castrato, dico sic – io ti secco* i inne.

³³ G.B. Andreini, *Le due comedie in comedia*, w: *Commedie dell'arte*, red. S. Ferrone, t. II, Mursia, Milano 1986, s. 67–68.

prezentując zdarzenia z przeszłości, pozwalają autorowi na nieprzestrzeganie zasady jedności czasu obowiązującej w sztuce ramowej. Oba przedstawienia, ściśle zintegrowane z fabułą sztuki ramowej, doprowadzają do pojednania wrogów, a przede wszystkim – do wyznania winy oraz naprawienia szkód przez Rovenia. Dzięki temu, że usłyszał historie swoich nikczemnych czynów, okazał skruchę i naprawił błędy, mówiąc: „Wiedźcie, ludzie, że komedia niczym innym nie jest, jak epilogiem wątków ludzkich, zdarza się zatem często, że pod osłoną fabuły przedstawia się prawdziwe historie tego lub owego”³⁴. Dalej zaś, wychwalając dydaktyczną rolę komedii, stwierdza:

Szczęśliwe komedie, tylko wam dane jest w teatrze poprzez żart dotrzeć do sedna najbardziej skrywanych faktów i spraw, do zakamarków serc, doprowadzając do skrucy najbardziej nieskruszonych lub – do radosnego pojednania w sprawie, która zdawała się najbardziej różniąca i nieprzejednana. Szczęśliwi ci, co komedie wymyślają, ci, co je grają, ale jeszcze bardziej ci, co ich słuchają, gdyż tym lepiej poznają życie³⁵.

W kulminacyjnym momencie przedstawienia jeden z widzów, zamaskowany, jak to zwykle w teatrze weneckim, komentuje historię w dialekcie weneckim, stwierdzając, że cały świat jest komedią. A jeden z aktorów, grający wcześniej w dialekcie rolę Pasticciero, przemawia po włosku i przedstawia się jako Flaminio Scala. Ta wzmianka o tym znanym wówczas aktorze z pewnością nie była przypadkowa, choć sam Scala w tym przedstawieniu na pewno nie grał, do roku 1621 przewodził zespołowi „Confidenti”, a potem wycofał się z zawodu. Wprowadzenie odniesień do prawdziwych, cieszących się dużym uznaniem aktorów, a zarazem autorów tekstów dramatycznych, miało za zadanie podniesienie rangi zawodu oraz samego teatru. Tworzyło także dodatkową grę między iluzją a deziluzją, co w efekcie wzmacniało fikcyjność świata przedstawionego.

Obie komedie wewnętrzne poprzedzone są aranżowaniem przestrzeni scenicznej, co zaznaczone jest w tekście dość zdawkowym nawoływaniem Rovenia do przyniesienia ław i krzeseł oraz rozsadzenia gości odpowiednio do ich rangi. W instrukcji czytamy:

Należy uprzedzić, że gdy grać będzie muzyka na zakończenie aktu drugiego, w tym samym czasie opuścić należy specjalnie skonstruowaną kurtynę, która, gdy opadnie, odsłoni teatr, gdzie będzie grana *Comedia in comedia* akademików, a kiedy pojawi się scena, po cichu pokażą się w oknach i przy domach różni ludzie. Również w tej scenie potrzebnych będzie wiele ław i krzeseł, mężczyźni i kobiety w dowolnie wybranych maskach³⁶.

³⁴ *Ibidem*, s. 96.

³⁵ *Ibidem*, s. 99.

³⁶ *Ibidem*, s. 103.

Teatr ukazany przez Andreiniego, zarówno ten zawodowy, jak i akademicki, spełnia ważną funkcję społeczną. W swojej komedii autor ukazuje jednak wyższość aktorów zawodowych nad amatorami. Motyw obrony godności zawodowej oraz apologię teatru jako szkoły życia znajdziemy także w prologach aktorów, o których mowa w rozdziale drugim.

Obrona godności zawodu aktorskiego to temat komedii zatytułowanej *La commedia smascherata overo i comici esaminati* Gennaro Sacchio, opublikowanej w Warszawie w roku 1699. Adwokatem komediantów jest Roscjusz, najślawniejszy z rzymskich aktorów. To za jego sprawą zespół zostaje ulokowany w domu wielkiego wroga teatru oraz komediantów, Anselma. W zespole brakuje wykonawców, nie mogą więc grać komedii, prowadzą debaty z Anselmem, który ich gości. Przede wszystkim tłumaczą swemu gospodarzowi różnicę między komediantem a szarlatanem. „Nasz zespół – tłumaczą – naśladuje najślynniejsze trupy zwane «Confidenti» oraz «Gelosi», dlatego też w naszym gronie są sami prawi ludzie, uczciwi, honorowi i pełni cnót”³⁷. Szarlatana natomiast poznać można po „wulgarnych słowach, niestosownym zachowaniu, głupich replikach, ubóstwie”³⁸. O użyteczności teatru każdy aktor mówi wedle kanonu granej na scenie postaci, Pantalone jako kupiec, Zakochany – świetny orator, Kapitan – szermierz, natomiast Arlekin jako kucharz. Roscjusz, aby udowodnić Anselmowi szlachetność aktorów, aranżuje dwie próby. Kobiety poddane zostają próbie uczciwości i wbrew przewidywaniom Anselma wychodzą z niej zwycięsko. Ottavia broni czci swej nieobecnej koleżanki, którą ten zniesławia, powtarzając zasłyszane o niej plotki. Aktorka odmawia także przyjęcia kosztownego prezentu, Kolombina zaś oburzona odpowiada: „Na scenie gram moją rolę, poza nią już nie”³⁹. Cały zespół zaś poddany zostaje próbie lojalności. Kolejno obalone zostają stereotypowe wyobrażenia o komediantach, takie jak kłótniwość i drażliwość, ignorancja, zachłanność i zawiść. Aktorzy muszą oczywiście przestrzegać sumiennie zasad uczciwości i moralności tak na scenie, jak i poza nią, aby chronić swe dobre imię oraz godność sztuki teatralnej. Roscjusz potwierdza wyższość aktora zawodowego nad amatorem, ten pierwszy to przede wszystkim „poeta komediowy [...] musi dać się porwać natchnieniu, które Arystoteles nazywa *furor poeticus*”⁴⁰. Po tym przydługim wywodzie aktorki aranżują przedstawienie farsy zatytułowanej *Impertinente castigato* (akt III scena 15–21). Pantalone oddaje swą córkę Kolombinę za żonę Arlekinowi. Coviello nastaje na cześć młodej mężatki,

³⁷ G. Sacchi, *La commedia smascherata overo i comici esaminati*, Collegio delle Scuole Pie, Varsavia 1699, s. 64.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 101.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 123.

a kiedy słyszy powracających do domu mężczyzn, chowa się w skrzyni. Kolombina wyznaje wszystko ojcu i mężowi, a ci okładają intruza kijem. Roscysz przerywa przedstawienie, określając je jako skandaliczne, Anselmo jednak dostrzega w nim „uczciwą rozrywkę, pełną rozsądnych rad, które z komedii może czerpać”⁴¹. W ten sposób wróg teatru i aktorów przemienił się w obrońcę sztuki teatralnej.

Do naszych czasów zachowało się niewiele siedemnastowiecznych utworów metateatralnych, ale fakt, iż z teatru *dell'arte* temat ten przeszedł do siedemnastowiecznych komedii mimicznych, parodiujących procedury teatru improwizowanego, świadczy, iż występował on dość powszechnie w repertuarach zespołów. Niestety scenariuszy w rękopisach należących do wiana aktorów nie przetrwało zbyt wiele, pozostały więc nam przede wszystkim teksty drukowane. Utwory autoreferencyjne powstałe dla teatru amatorskiego przejmują konstrukcję teatru w teatrze z komedii *dell'arte*. Warto spośród nich wymienić zaginioną komedię *De' due teatri o I due Covielli* oraz nieukończony utwór znany pod tytułem *Fontana di Trevi* Gian Lorenzo Berniniego⁴². W tej drugiej sztuce, datowanej na rok 1644⁴³, znajdziemy pierwszy w siedemnastowiecznej włoskiej dramaturgii przykład na specyficzny typ teatru w teatrze, jaki stanowi próba teatralna, gdzie zwykle akcja całej sztuki toczy się na scenie lub w budynku teatralnym podczas prób oraz ukazuje aktorów jako osoby prywatne i w roli konkretnych postaci. W komedii Margherity Costy *Li buffoni* (1641) przedstawienie, przygotowane przez nadwornych błaznów i służących, jak w krzywym zwierciadle odbija rzeczywistość dworską, z jednej strony – relację Vittorii della Rovere i Ferdynanda II, z drugiej zaś – zaciętą rywalizację między dworskimi wesołkami o pozycję i przywileje. W komedii *I comici schiavi* (1666), autorstwa markiza Anton Giulia Brignole Sale, naprędce zaaranżowane przedstawienie przybyłych na dwór aktorów zawodowych odzwierciedla sytuację komedii ramowej, przerwane przez postać z zewnątrz, pozwala zarówno widzom, jak i aktorom poznać swe prawdziwe uczucia i stanowi punkt przełomowy utworu. Kolejną komedią jest utwór kanonika Domenico Manziniego da Cesena zatytułowany *La comedia non si fa mà si prova, ovvero Non avvien quel che si spera* (1687), gdzie w ramach dworskiej rozrywki podjęto się zorganizowania przedstawienia teatralnego. Próbowany tekst służy aktorom amatorom do wyznania ich prawdziwych uczuć.

⁴¹ *Ibidem*, s. 171.

⁴² Na temat metateatralnych utworów akademików por. J. Dygul, *Komedia w komedii, czyli metateatralność w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 2010, nr LIV, s. 60–65.

⁴³ I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980, s. 164–165.

Jak widzimy, motyw teatru w teatrze w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej pojawia się w repertuarze aktorów zawodowych oraz w tekstach pisanych na potrzeby teatru amatorskiego. We wszystkich analizowanych tekstach mamy do czynienia ze sztuką ramową, w której ze względu na zaistniałe okoliczności dochodzi do zorganizowania przedstawienia. We wszystkich przedstawieniach śledzimy przygotowania do spektaklu (rozkładanie ław, organizowanie przestrzeni scenicznej, próbowanie tekstu przez aktorów) wchodzące w skład akcji scenicznej sztuki ramowej. Przedstawienia wewnętrzne, jeżeli do nich dochodzi, inscenizowane są (przynajmniej częściowo) przez postaci ze sztuki ramowej, a część postaci ma zawsze wyraźnie wyznaczoną funkcję widzów. Częste też są komentarze do oglądanej na scenie sztuki. Przedstawienie wewnętrzne zawsze zostaje przerwane, przede wszystkim przez ingerencję lub reakcję postaci – widza ze sztuki ramowej. Należy również podkreślić, iż większość z tych tekstów służy komentowaniu sztuki teatralnej. Widać to przede wszystkim w obu komediach Andreiniego, gdzie autor ukazuje szeroki wachlarz umiejętności aktorów swojego zespołu teatralnego (taniec, śpiew, pantomima, imitowanie głosów i dialektów), różnorodność gatunków teatralnych w repertuarze *dell'arte*. Pojawia się także motyw obrony sztuki teatralnej jako społecznie użytecznej.

Na podstawie zebranego materiału można się pokusić o zdefiniowanie modelu strukturalnego autoreferencyjnych siedemnastowiecznych utworów włoskich. Posłużę się w tym celu kategoriami z przywołanej już wcześniej monografii Forestiera, który badał metateatralność w dramaturgii francuskiej tego samego okresu⁴⁴. Uwzględniając relacje między różnymi poziomami akcji, możemy wyróżnić trzy typy konstrukcji teatru w teatrze w analizowanych tu utworach: *mise en abyme*, wprowadzenie „na zasadzie analogii lub parodii sztuki wewnętrznej do dramatu”⁴⁵ (typ ten zdecydowanie przeważa w prezentowanych tekstach); sztuka–pretekst (skonwencjonalizowany charakter wewnętrznego przedstawienia wzmacnia iluzję rzeczywistości sztuki ramowej, stąd często występuje w niej odwołanie do przedstawień szarlatanów lub komedii *dell'arte* o wysokim stopniu teatralności)⁴⁶; próba teatralna (sztuka ramowa ukazuje życie zespołu aktorskiego lub organizację teatru, a sztuka wewnętrzna – przygotowywany spektakl). Wyodrębnione tu formy mogły się nawzajem przenikać. Próba teatralna amatorskiego przedstawienia dworskiego z utworu *La comedia non si fà mà si prova, overo Non avvien quel che si spera* odzwierciedla uczucia postaci ze sztuki ramowej, podobnie jak próba z nieukończonego utworu Berniniego, gdzie

⁴⁴ G. Forestier, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 297.

⁴⁶ *Ibidem*.

Graziano, korzystając z tekstu próbowanej sztuki, wyznaje swą miłość młodej służącej. Analogiczność sytuacji sztuki wewnętrznej i ramowej wskazuje na chwyt *mise en abyme*.

Można także wskazać dwa źródła pochodzenia konstrukcji metateatralnej. Pierwszy, wywodzący się z intermediiów, tak jak i one ma na celu urozmaicenie sztuki ramowej, dlatego też tak dużą rolę odgrywają w nim piosenki, taniec, wstawki muzyczne, konwencjonalne scenki. Ich powiązanie z akcją sztuki ramowej poprzez postaci, które przejmują rolę widza lub aktora w sztuce wewnętrznej, przez odniesienia do działań ze sztuki ramowej (komentowanie, puentowanie lub odzwierciedlanie akcji), a przede wszystkim wpływ, jaki mają na akcję sztuki głównej, nie pozwalają zaklasyfikować ich jako zwykłych intermediiów. Drugim typem, wywodzącym się z prologów, jest motyw teatru w teatrze wykorzystany do zaprezentowania poglądów artystycznych autora. Trzeba także zauważyć, że w autoreferencyjnych utworach siedemnastowiecznych możemy rozróżnić, obok najczęściej występującej konstrukcji teatru w teatrze, dwa inne rodzaje przejawiania się metateatralności: bezpośredni zwrot do widza w prologach lub komplementach (omówionych kolejno w rozdziałach drugim i trzecim), a także stematyzowanie problematyki teatralnej (*Il ritratto*).

Metateatralne utwory dramatyczne Carla Goldoniego stanowią odrębną i niezwykle istotną pozycję w bogatym dorobku weneckiego komediopisarza, jak również specyficzne świadectwo reformy włoskiego teatru komediowego oraz historii osiemnastowiecznego teatru weneckiego. Dotychczas skupiano się na nielicznych pojedynczych tekstach lub wąskich grupach tekstów, nie podejmowano jednak próby kompleksowego zbadania zjawiska metateatralności w twórczości Goldoniego, wskazania źródeł inspiracji, określenia strategii autorskiej, którą w spójny sposób realizują. Jako punkt odniesienia do analizy twórczości autoreferencyjnej weneckiego komediopisarza posłuży nam zdefiniowany na wstępie model strukturalny siedemnastowiecznych włoskich sztuk metateatralnych.

Wpływ aktorów na twórczość Goldoniego stanowić będzie podstawę naszych rozważań, dlatego też tak wiele miejsca poświęcimy zbadaniu relacji autor–aktor, a także autor–widz. Pierwszy rozdział opisuje kontekst, w którym działał reformator teatru komediowego, pozwoli to na określenie zadań, jakie stały przed poetą komediowym, nowo powstałym wówczas zawodem, a także zdefiniowanie metody pracy z aktorami wypracowanej przez Goldoniego w ciągu wielu lat praktyki w weneckich teatrach. W bogatym dorobku Goldoniego obok fabularyzowania sytuacji teatralnej (teatr w teatrze) znajdziemy także i inne formy metateatralności. Na zamówienie aktorów pisał on prologi oraz komplementy, utwory okazjonalne na początek oraz zakończenie sezonu teatralnego, a także komedie,

w których z problemów teatru czynił temat rozważań swoich bohaterów. Ze względu na wyraźne zróżnicowanie w sposobie operowania przez Goldoniego formami autoreferencyjnymi, za Świontkiem przyjmuje się różnicowanie trzech rodzajów przejawiania się metateatralności w teatrze⁴⁷, które odpowiadają prezentowanym tu utworom, pisany dla weneckich scen komediowych. Pierwszy, obecny w formach takich, jak prolog oraz komplement na zakończenie sztuki, wyraźnie zaznacza obecność autora oraz w bezpośredni sposób wyraża intencję twórcy wypowiedzi. Zmiana statusu komunikacji teatralnej ujawnia „skrywany zazwyczaj przez tekst drugi układ komunikacyjny”⁴⁸, bezpośredni zwrot do publiczności. Ten typ utworów poddany zostanie analizie w rozdziałach drugim oraz trzecim, gdzie zbadana zostanie także geneza tych okazjonalnych wystąpień. Drugi rodzaj autoreferencyjności omawiany w pracy to sfabularyzowanie teatru jako sztuki, tradycyjnie nazywane teatrem w teatrze, a w tradycji włoskiej *commedia in commedia*. W dorobku Goldoniego odnajdujemy dwie sztuki odpowiadające tej kategorii, omówione kolejno w rozdziałach czwartym i piątym. Natomiast dyskursywizacja problematyki teatralnej – trzeci rodzaj wyodrębniony przez Świątka, najczęściej stosowany w twórczości Goldoniego – stanowi temat pozostałych rozdziałów. Osiem z tych sztuk dotyczy postaci poety komediowego, zostały one podzielone na dwa typy: sztuki parodystyczne, wpisane w szeroki kontekst nurtu weneckich satyr *ad personam* z tego okresu, omówione w rozdziale szóstym, oraz sztuki apologetyczne, które przedstawione zostały w siódmym rozdziale. Pozostałe komedie satyryczne, dotyczące różnorodnych form teatralnych, zaprezentowano w rozdziale ósmym.

Niniejsza praca nie rości sobie ambicji do podważania ustaleń czy też wnoszenia nowych propozycji do dyskusji nad kategorią formalną, jaką stanowi metateatralność, lecz stawia sobie za cel analizę stylistyki autoreferencyjnych utworów dramatycznych Goldoniego. Analiza poszczególnych grup utworów pozwoli na określenie przede wszystkim funkcji form metateatralnych oraz ich genezy, a w zakończeniu na zdefiniowanie strategii autorskiej Goldoniego, jednego z głównych uczestników toczącej się wówczas „wojny teatrów” w Wenecji, jak nazywano rywalizację między komediopisarzami oraz ich zespołami. Dla wyrazistego zarysowania postawy prezentowanej przez Goldoniego, pełniejszego przedstawienia kontekstu, który bezpośrednio wpływał na wybierane przez komediopisarza tematy, tam gdzie uznano to za niezbędne, rozszerzono pracę o utwory oraz poglądy innych autorów, rywali, krytyków lub sprzymierzeńców.

⁴⁷ S. Świontek, *op. cit.*, s. 121–125.

⁴⁸ P. Pavis, *op. cit.*, s. 289.

Cytowane utwory Goldoniego pochodzą przede wszystkim z pierwszego wydania narodowego dzieł wszystkich weneccjanina⁴⁹, lecz tam gdzie to było możliwe, korzystam z najnowszego wydania narodowego, zapoczątkowanego w roku 1993 przez weneckie wydawnictwo Marsilio, nadzorowanego przez najwybitniejszych specjalistów, zarówno literaturoznawców, jak i teatrologów. Niezwykle istotną kwestię stanowiło poszukiwanie informacji na temat aktorów pracujących z Goldonim. W tej materii odwołałam się przede wszystkim do źródeł z epoki⁵⁰, które – choć czasem niektóre z nich mogą być uznane za mało wiarygodne – starałam się zawsze skonfrontować z innymi w celu uzyskania miarodajnego obrazu. Cennym źródłem informacji na temat weneckich aktorów, ich zawodu, relacji panujących w zespołach są pamiętniki Goldoniego oraz Gozziego, teatralne powieści Pietro Chiariego i Antonio Piazzzy, niezwykle wówczas aktywna „Gazzetta Veneta” (przeważają tam jednak informacje o autorach), a przede wszystkim dwutomowe dzieło *Notizie storiche de' Comici Italiani che fioririono intorno all'anno MDL fino a giorni presenti*, których autorem był aktor Francesco Bartoli. Ten pierwszy leksykon aktorów włoskich zawiera alfabetycznie uporządkowane hasła, które obejmują biogramy 472 aktorów (25 z drugiej połowy XVI wieku, 77 siedemnastowiecznych oraz 370 – osiemnastowiecznych, wśród których liczna grupa żyjących jeszcze w momencie publikacji, niewątpliwie część z nich autor mógł znać osobiście lub korespondencyjnie, co wydaje się wyjątkowo cenne). Zbiór ten ma charakter apologetyczny, zawiera jednak wiele cennych informacji, takich jak przebieg kariery, grane role, specyficzne umiejętności aktorskie, opis gry czy spis publikacji danego aktora.

⁴⁹ C. Goldoni, *Tutte le opere*, red. G. Ortolani, 14 t., Mondadori, Milano 1935–1956.

⁵⁰ Odniesienia bibliograficzne cytowane są w dalszej części książki.