

Jolanta Dygul (Warszawa)

## Komedia w komedii, czyli o metateatralności w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej

Badacze nie są zgodni co do definicji czy typologii kategorii formalnej, jaką jest metateatralność. W pracach naukowych podejmowane są próby wprowadzania kolejnych klasyfikacji, które raczej niewiele porządkują<sup>1</sup>. Za jedną z najbardziej oczywistych form metateatralności uważa się strukturę „teatru w teatrze”, choć i tu istnieją rozbieżności co do definicji oraz klasyfikacji form<sup>2</sup>. Patrice Pavis określa interesujące nas zjawisko jako „sfabularyzowanie sytuacji teatralnej, kiedy to dochodzi do jej uprzedmiotowienia przez uczynienie z niej składnika przebiegu fabularnego”<sup>3</sup>. Wedle Manfreda Schmelinga „teatr w teatrze” stanowi idealną formę metateatralną; charakteryzuje ją dramat wewnętrzny „dysponujący własną przestrzenią sceniczną i własną chronologią w taki sposób, iż ustanowiona zostaje symultaniczność przestrzenna i czasowa sfery scenicznego i dramaturgicznego”<sup>4</sup>. Wyróżnia on również podwójną

<sup>1</sup> Por. L. Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York 1963; M. Schmeling, *Métathéâtre et intertext aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982; G. Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Librairie Droz S.A., Genève 1981; S. Świontek, *Dialog — dramat — metateatr*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990; T. Kowzan, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, Paris 2006.

<sup>2</sup> Widać to choćby po terminologii: angielski „play within a play”, francuski „théâtre dans le théâtre”, włoski „teatro nel teatro” lub „commedia in commedia”. Zestawienie proponowanych definicji oraz klasyfikacji można znaleźć u S. Świontki, *op. cit.*, s. 137–156.

<sup>3</sup> P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tł. S. Świontek, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 289.

<sup>4</sup> M. Schmeling, *op. cit.*, s. 7–8. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytowane fragmenty tekstów źródłowych i opracowań pochodzą od Autorki artykułów [J. D.].

perspektywę widza rzeczywistego jako widza oraz świadka spektaklu, którego odbiorcą jest aktor, czyli widz fikcyjny. Georges Forestier sądzi, że obecność widza wewnętrznego jest najważniejszym wyznacznikiem tej konstrukcji. Jego zdaniem mamy więc do czynienia z teatrem w teatrze, gdy co najmniej jedna postać sztuki ramowej staje się widzem sztuki wewnętrznej. Z tego też powodu nie zalicza się do zjawiska „teatru w teatrze” zwykłych intermedii, 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 proscenium<sup>5</sup>.

Struktura teatru w teatrze pojawiła się po raz pierwszy w dramaturgii europejskiej w *Fulgens and Lucrece* (1497) Henry’ego Medwalla, a następnie w *Tragedii hiszpańskiej* Thomasa Kyda (1589), gdzie osiągnęła swoją pełnię. Później motyw „teatru w teatrze” występuje w różnych okresach rozwoju dramatu i jest dość powszechny w XVII-wiecznej twórczości teatralnej. Forestier doliczył się ok. 40 tekstów francuskich różnych gatunków, przeważnie komedii (obok tragedii, tragikomedii, komediobaletu), pochodzących głównie z drugiej połowy XVII wieku. Warto tu zaznaczyć, że zapoczątkowane w roku 1628 zainteresowanie „teatrem w teatrze” w dramaturgii francuskiej gaśnie z końcem wieku (dokładnie w roku 1694)<sup>6</sup>.

Celem niniejszego artykułu jest próba zdefiniowania modelu strukturalnego siedemnastowiecznych utworów włoskich, wykorzystujących konstrukcję „teatru w teatrze”, a także ustalenia jej funkcji w dziele dramatycznym. Analizie poddano teksty, które powstały we Włoszech (z wyjątkiem librett operowych). Są to scenariusze komedii *dell’arte*: *La fortuna di Flavio* Flaminia Scali, *Commedia in commedia* (trzy wersje nieznacznie różniące się od siebie) oraz komedie „premeditate”: *Lo Schiavetto* i *Due commedie in commedia* aktora Giovan Battisty Andreiniego, *La commedia*

<sup>5</sup> G. Forestier, *op. cit.*, s. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 71–83.

*non si fa mà si prova, overo Non avvien quel che si spera* Domenica Manziniego, a także nieukończona komedia mimiczna Gian Lorenza Berniniego<sup>7</sup>. I choć nie da się wykluczyć istnienia innych tekstów wykorzystujących motyw „teatru w teatrze”, to jednak przeanalizowany korpus utworów wyraźnie ukazuje ewolucję tej formy oraz jej model strukturalny. Złożoność problematyki wskazuje na zasadność analizy technik metateatralnych w określonych kontekstach kulturowych, gdyż, jak zauważa Schmeling, formy autotematyczne stanowią krytyczną reakcję na skodyfikowane gatunki teatralne (tragedia zemsty w dramaturgii elżbietańskiej, „comédies des comédiens”, komediobalety w teatrze francuskim, czy „commedia in commedia” we Włoszech), a sygnalizując to, co przynależy do tradycji minionej, uczulają jednocześnie odbiorcę na ewolucję formy<sup>8</sup>. Dla zdefiniowania struktury „teatru w teatrze” w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej posłużę się przywoływaną monografią Forestiera. Z tez badacza zajmującego się formami autotematycznymi w dramacie francuskim tego samego okresu zaczerpnę terminologię do niniejszych rozważań. Już w pierwszym zestawieniu z analizą Forestiera widać, iż włoskich tekstów jest zdecydowanie mniej i powstały wcześniej. Ponadto, zainteresowanie tą strukturą nie gaśnie pod koniec XVII wieku, lecz trwa jeszcze przez całe stulecie XVIII. Mimo tego niektóre obserwacje Forestiera znajdują zastosowanie również w odniesieniu do dramaturgii włoskiej tego okresu. Mniejszą liczbę utworów da się pewnie wytłumaczyć rosnącą rolą melodramatu oraz komedii *dell'arte*, a, jak wiadomo, oba te zjawiska teatralne nie stawiają na pierwszym miejscu tekstu, lecz wirtuoze-

<sup>7</sup> *Drammaturgia di Lione Allacci* (Roma, 1666) odnotowuje tytuł komedii: *Le due commedie in commedia*, di Gio. Battista Andreini, Comico Fedele, in Venezia appresso Ghirardo e Iseppo Imberti 1625 oraz scenariusz *La commedia in commedia, Soggetti drammatici, tratti dalla prima e seconda parte della Scena di Basilio Locatelli scritta di mano suo, e disposta per scenario secondo s'hanno da recitare, la quale ho veduta appresso Vincenzo Buzzi Medico Romano, in Roma l'anno 1654*. Natomiast w *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV* (Venezia, 1755) znajdziemy dodatkowo: *Commedia non si fa ma si prova, overo, Non avvien ciò, che si spera*. Opera scenica. In Bologna 1687; *Commedia smascherata, overo, i Comici esaminati*. Commedia (in prosa) dedicata alla S. R. M. di Augusto II. Re di Polonia, Principe Ereditario di Sassonia, in Varsavia, con le stampe del Colleggio delle Scuole Pie, 1699 di Gennaro Sacchi, Napoletano, detto Coviello; *Le Due commedie in commedia*, commedia (in prosa) in Venezia, per Ghirardo ed Iseppo Imberti, 1625, di Giambattista Andreini, Fiorentino, Comico Fedele.

<sup>8</sup> Por. M. Schmeling, *op. cit.*, s. 8–9.

rię wykonawców oraz aspekt performatywny. Wszystkie włoskie utwory wykorzystujące strukturę „teatru w teatrze” to komedie, prawdopodobnie dlatego, iż tragedia siedemnastowieczna, tak jak i szesnastowieczna, przyjmuje model antyczny, komedia zaś, zwłaszcza improwizowana, choć także „premeditata” i mimiczna, nie podlegała tak sztywnym regułom, pozostawiając większą swobodę twórcom.

We Włoszech konstrukcja „teatru w teatrze” pojawia się po raz pierwszy w scenariuszach komedii *dell'arte*. Nie występuje w najstarszym odnalezionym zbiorze scenariuszy — *Zibaldone* Stefanela Botargi<sup>9</sup>. Znajdziemy ją natomiast w *Il teatro delle favole rappresentative* Flaminia Scali (Wenezja, 1611)<sup>10</sup>, 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, skrzynię, 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: Graziano chwali swoje produkty; zachęca do kupienia, Arlekin tak samo, Turchetto gra i śpiewa<sup>11</sup>.

Nadchodzi Kapitan, który rozpoznaje Arlekina jako swojego służącego z Neapolu i opiekuna ukochanej. Siłą ściąga go ze sceny, ale

<sup>9</sup> M. del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2007.

<sup>10</sup> O zbiorze Flaminia Scali por. R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. Industria e "arte giocosa" della civiltà barocca*, Leo S. Olschki, Firenze 1969, s. 109–135; F. Angelini, *Il teatro barocco*, Laterza, Roma–Bari 1979, s. 248–253; F. Marotti, G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, s. 55–63; F. Marotti, *La figura di Flaminio Scala*, w: *La Commedia dell'Arte: alle origini del teatro moderno*, a cura di L. Mariti, Bulzoni, Roma 1980, s. 21–43.

<sup>11</sup> F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, vol. 1, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1976, s. 33.

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 (będą one odgrywać mniej lub bardziej istotną rolę w fabule sztuki ramowej). Niewątpliwie scena ta nadaje sztuce charakter spektakularny, odwołując się do bardzo dobrze znanej widzom konwencji teatru jarmarcznego. Sztuka wewnętrzna nie dyskursywizuje problematyki teatralnej, choć niewątpliwie odsłania pewne kulisy sztuki szarlatanów<sup>12</sup>. Trudno wykluczyć, że scena ta, sucho opisana w scenariuszu, była rozbudowana gagami rodem z błazenad, dla wykazania np. różnicy w poziomie teatru *dell'arte* i przedstawień szarlatanów<sup>13</sup>. Barwny świat

<sup>12</sup> Szarlatan (wł. ciarlatano, ceretano) — sprzedawca różnego rodzaju medykamentów, który na podeście wzniesionym na placu lub jarmarku rozprowadzał swój towar, przyciągając uwagę zgromadzonych sztuczkami kuglarzy, akrobatów, błaznów, komediantów itp. Działania sceniczne miały za zadanie zachwalanie oraz demonstrowanie uzdrawiających właściwości oferowanych specyfików. Pokazy te z czasem stały się krótkimi przedstawieniami teatralnymi, wykorzystującymi przede wszystkim repertuar, jak i technikę *dell'arte*, dlatego też zaczęto utożsamiać szarlatana z postacią aktora i odwrotnie, nazywając jednego i drugiego „saltimbanco” lub „monta in banco”. Tommaso Garzoni w *Piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili ed ignobili* (Venezia, 1585) starannie oddziela: aktorów („recitatori”, „istrioni”) od szarlatanów („ceretani”, „ciurmatori”) i błaznów („buffoni”). Najslynniejszym szarlatanem był Buonafede Vitali, opisany przez Goldoniego w *Pamiętnikach*: „Pan Buonafede Vitali lubił namiętnie teatr. Utrzymywał swoim kosztem całą trupę komediantów. Pomagali oni swemu mistrzowi w zbieraniu pieniędzy, które rzucano mu w chusteczkach, oraz odrzucali zawinięte w tym samych chusteczkach słoiczki i pudełka z lekarstwami. Następnie odgrywano trzyaktowe sztuki przy świetle pochodni z białego wosku, co wyglądało bardzo uroczyście”. Id., *Pamiętniki*, tł. M. Rzepińska, PIW, Warszawa 1958, s. 118–119.

<sup>13</sup> W pismach komików *dell'arte* w obronie sztuki aktorskiej jednym z najczęściej przywoływanych motywów jest akcentowanie różnicy między aktorem uczciwym („comico virtuoso”) a histrionem, błaznem, szarlatanem. Por. Pier Maria Cecchini, *Frutti delle Moderne Commedie ed Avisi a chi le recita* (Padova, 1628), Nicolò Barbieri, *La Supplica, Discorso Familiare* (Venezia, 1634), Giovan Battista Andreini, *La Ferza. Ragionamento secondo. Contro l'Accuse date alla Commedia* (Paris, 1625), Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (Napoli, 1699).

szarlatanów, co warto zaznaczyć, stanie się jednym z ulubionych motywów w osiemnastowiecznych intermediach muzycznych<sup>14</sup>.

Struktura „teatru w teatrze” pojawia się również w *La comedia in comedia*<sup>15</sup> ze zbioru scenariuszy *Della scena desoggetti comici* (manuskrypt, datowany na lata 1618–1620) zebranych przez Basilia Locatellogo, aktora amatora, członka Accademia degli Umoreisti<sup>16</sup>. Niemal identyczny scenariusz o tym samym tytule *La commedia in commedia* znajduje się w zbiorze *Scenari più scelti d'istrioni divisi in due volumi*, zwanym „zbiorem Biblioteca Corsiniana”<sup>17</sup>. Zbiór, datowany na lata 1621–1642, opatrzony jest interesującymi ilustracjami. Widoczne podobieństwo w scenariuszach ze zbiorów Locatellogo i Biblioteca Corsiniana każe badaczom przypuszczać, iż powstały one w oparciu o te same komedie, z tym zastrzeżeniem, iż pierwszy zbiór przeznaczony był dla teatru akademików, drugi zaś niewątpliwie — dla zespołu zawodowego<sup>18</sup>. Rzeczywiście również i w wypadku scenariusza *La commedia in commedia* historia i postaci są jednakowe, w „zbiorniku Biblioteca Corsiniana” znajduje się jedna postać więcej (służąca o imieniu Ricciolina). Kolejny scenariusz o tym samym tytule (*Comedia in comedia*) 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*<sup>19</sup>. Zmieniają się tylko imiona bohaterów: Pantalone z wcześniejszych

<sup>14</sup> Wśród intermediów muzycznych, w których obecny jest motyw szarlatana, można wymienić: *Pelarina* (1729), *Il gondoliere veneziano ossia gli sdegni amorosi* (1730), napisany dla znanego szarlatana Buonafede Vitaliego, *La birba* (1735) Goldoniego, ale również farsy muzyczne: *Il Ciarlatano* L. Buonavoglia, *Il Ciarlatano fortunato nelle sue imposture* (1750), *Il Ciarlatano in fiera* P. Chiari (1774), rywala Goldoniego na scenach weneckich i in.

<sup>15</sup> Zachowuję pisownię oryginalną, ponieważ do końca XVII wieku używano obu form „comedia” i „commedia”.

<sup>16</sup> Akademia założona w Rzymie 7 lutego 1600 roku w pałacu P. Manciniego. Przewodzili jej Alessandro Tassoni, Giovan Battista Guarini, Giovan Battista Marino. O działalności Akademii por. L. Alemanno, *L'Accademia degli Umoreisti*, „Roma moderna e contemporanea”, n. 3, 1995, s. 97–120.

<sup>17</sup> Manuskrypt przechowywany jest w bibliotece Accademia Nazionale dei Lincei w Rzymie (cod. 45.G. 5, 6).

<sup>18</sup> Obydwa zbiory zawierają niemal identyczne scenariusze zarówno w warstwie fabularnej, jak i w strukturze postaci. Por. *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. Testaverde, Einaudi, Torino 2007, s. XXXIV–XXXVI.

<sup>19</sup> Manuskrypt znajduje się w Biblioteca Nazionale w Neapolu (cod. AA.XI.40).

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. Nie dotyczą one typów postaci i odgrywanych przez nich ról w schematycznej fabule komedii *dell'arte*, lecz jedynie ich imion specyficznych. W scenariuszu z Neapolu brak Kapitana, karykatury żołnierza samochwały, lecz pewne cechy tego typu komicznego mogły wzbogacić postać Zakochanego. Szczegółów w tej kwestii darmo szukać w tekście będącym jedynie szkicem działań scenicznych, pozostawiającym w gestii aktora wypełnienie w budowaniu roli brakującego materiału. Kapitan, początkowo postać mobilna w strukturze komedii *dell'arte*, w pierwszej połowie XVII wieku staje się jej stałym bohaterem, a jego funkcja pokrywa się zwykle z funkcją Zakochanego, choć z pewną szczególną charakterystyką<sup>20</sup>. Widać to jeszcze w osiemnastowiecznym tekście *Sluga dwóch panów* Goldoniego, gdzie Silvio, noszący jedno z typowych imion Zakochanych, zachowuje się w sposób charakterystyczny dla Kapitana (przechwała się swą odwagą i umiejętnościami szermierczymi, aczkolwiek ciągle potyka się o swą szpadę i przegrywa pojedynkę z kobietą).

W scenariuszu ze zbioru Locatellego 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 komediantów, 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 z Pantalonem na dziesięć skudów. Zamawiający organizuje przestrzeń teatralną, co odnotowuje scenariusz („Pantalone każe ustawić sprzęt i krzesła”)<sup>21</sup>. Na przedstawienie przychodzą Coviello, Pantalone, Lidia, Tofano — lekarz, Lelio, Ardelia — córka Coviella i inni zaproszeni goście. Rozbrzmiewają muzyka i śpiew — prolog zapowiada komedię improwizowaną. Akcja komedii wewnętrznej odzwierciedla sytuację wyjściową tekstu ramowe-

<sup>20</sup> Por. F. De Michele, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600 (Italia, Spagna e paesi di lingua tedesca)*, Alma Edizioni, Firenze 1998.

<sup>21</sup> B. Locatelli, *La commedia in commedia*, w: *I canovacci della Commedia dell'Arte*, s. 307.

go, przypominając konstrukcję *mise en abyme*: Kapitan zakochany w Isabelli, córce Graziana, prosi o jej rękę, a ojciec zgadza się oddać mu córkę za żonę. W tym momencie akcja sztuki wewnętrznej zostaje przerwana przez postać ze sztuki ramowej: Lidia upuszcza chusteczkę, a Lelio spieszy ją podnieść i całując, oddaje ukochanej. Zazdrosny Coviello wstaje urażony zachowaniem galanta, wszczynając awanturę i wyciąga szpadę, aby zabić rywala. Na ten widok wszyscy widzowie rozbiegają się na różne strony. Akcja toczy się dalej, a razem z nią historie miłosne dwóch par: Kapitan, aktor grający w sztuce wewnętrznej, zostaje wprowadzony jako nowa postać do sztuki ramowej — staje się amantem Ardelii. 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, a gdy aktor nalega, wtedy każe zapłacić Tofanowi. Bada on Graziana i wmawia mu chorobę. Następnie dochodzi do bójki, a scena ta przypomina gagi rodem z pierwotnych przedstawień komedii *dell'arte*. Scenariusz kończy się niespodziewanym podwójnym rozpoznaniem (anagnoryzm jest jednym z podstawowych chwytów kompozycyjnych w komedii *dell'arte*): Kapitan okazuje się synem Pantalona, Lelio zaś — Graziana, co pozwala zakończyć komedię obowiązkowym *happy endem*.

Wprowadzenie struktury „teatru w teatrze” usprawiedliwia tu ówczesny zwyczaj organizowania prywatnego przedstawienia komediowego w celu uświetnienia zaślubin. W wypadku analizowanego scenariusza, obyczaj ten spójnie wiąże przecież akcję sztuki ramowej z wewnętrzną. Akcja sztuki wewnętrznej, krótka i szybko przerwana przez interwencję postaci ze sztuki 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 doprowadzanie do spotkania między Zakochaną a jej ukochanym (w typowym dla komedii *dell'arte* podwójnym schemacie: Kapitan — Ardelia, Lelio — Livia). Przerwanie przedstawienia doprowadza 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.



We wszystkich trzech wersjach scenariusza w momencie kulminacyjnym dochodzi do typowego motywu rozpoznania: obaj młodzieńcy okazują się synami swoich rywali, a to doprowadza do szczęśliwego zakończenia, czyli małżeństwa młodych za zgodą Starców.

Niezwykle interesujące są też dla nas informacje o 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 komediantów, 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 (nazywał aktora „histrione infame”)<sup>22</sup>.

Giovan Battista Andreini (1576–1654), pierwszy z siedmiorga dzieci słynnej pary aktorów, Francesca i Isabelli Andreinich<sup>23</sup>, komediantów zespołu „Gelosi”, jako jedyny podąża śladami rodziców i poświęca się karierze teatralnej. Zdobywa wykształcenie w Bolonii, ale już w wieku lat osiemnastu przyłącza się do grupy „Gelosi”, rozpoczynając karierę aktorską pod okiem rodziców i Flaminia Scali, ówczesnego *capocomico* trupy. W roku 1604 wydaje swój pierwszy utwór, tragedię *Florinda*, w tym samym roku drukuje też dialog w obronie sztuki scenicznej zatytułowany *La Saggia Egiziana*. Przez całe swoje życie będzie przeplatał

<sup>22</sup> Basilio Locatelli, w: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti, G. Romei, Bulzoni, Roma 1991, s. 704.

<sup>23</sup> Andreini — dwupokoleniowa rodzina aktorów komedii *dell'arte* drugiej połowy XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Francesco Andreini (1548–1624) grał w zespole „Gelosi”, zdobył sławę w roli Kapitana, opublikował m.in.: *Le bravure del Capitan Spavento* (Wenezja, 1607), spolszczone przez Krzysztofa Piekarskiego i wydane jako *Bohater straszny* (Warszawa, 1652, 1695) oraz *Suplement bohatera straszego* (Warszawa, 1665). Andreini jest też autorem dwóch sielanek: *L'Ingannata Proserpina*, *L'Alterezza di Narciso* (Wenezja, 1611), a także *Ragionamenti fantastici posti in forma di dialoghi rappresentativi* (Wenezja, 1612). Isabella Canali Andreini (1562–1604), jedna z naj-słynniejszych aktorek komedii *dell'arte*, poetka, autorka dramatu pasterskiego *Mirilla* (Verona, 1588) oraz zbioru poezji *Rime* (Milano, 1601). Po jej śmierci ukazały się drukiem: *Lettere* (Wenezja, 1607) oraz *Frammenti di alcune scritture* (Wenezja, 1620). O Andreinich por. S. Mazzoni, *Genealogie e vicende della famiglia Andreini*, w: *Origini della commedia improvviso o dell'arte*, a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma 1996, s. 107–148. O Isabelli Andreini por. M. Surma-Gawłowska, *Isabella Andreini: tra teatro e Accademia. Saggio su un'Innamorata della Commedia dell'arte*, Lekssem, Łask 2007.

karierę aktorską z literacką, pisząc traktaty w obronie sztuki aktorskiej, komedie, dramat sakralny, tragikomedie, poematy, wydając drukiem łącznie 29 tytułów. W roku 1612 publikuje komedię *Lo Schiavetto*<sup>24</sup>, graną już wcześniej z wielkim sukcesem (data kompozycji pozostaje nieznana). Jest to pierwszy tekst dramatyczny Andreiniego, w którym sięga on po strukturę „teatru w teatrze”. Komedia ma pięć aktów i, jak zawsze ma to miejsce w wypadku 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.

Fabuła sztuki ramowej przeplata trzy różne historie: oszusta Nettoli, 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. Fałszywy 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 organizuje kolejne widowisko, w czasie którego będą sprzedawać swoje specjały (akt IV, scena 8): Schiavetto śpiewa, Rondone zaś błaznuje, zachwalając towary. Rondone ustawia walizki na scenie i prosi wszystkich zebranych o uwagę. W instrukcji autor odnotowuje: „fotele i wiele ław. [...] Skrzynie dla Rondona”<sup>25</sup>. Scena przypomina

<sup>24</sup> *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, rekwizytów oraz treść komedii pozostają niezmiennione.

<sup>25</sup> Giovan Battista Andreini, *Lo schiavetto*, w: *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di L. Falavolti, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torini 1982, s. 212.

przedstawienie szarlatanów ze scenariusza Scali, nie ma w nim fabuły, tylko śpiew i błazeński monolog. Widowisko zostaje przerwane, gdyż Orazio mdleje otruty, a szarlatani zostają aresztowani. Do miasta przybywa komediant, Facceto wraz ze swym kompanem, Solfanellem. To oni zorganizują trzecie przedstawienie, wystawią 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 obrazek do komedii. Ponadto, nad tymi perspektywami, umocuje się czarne płótno, które z góry rozwijając się przykryje obrazek pasterski. Ławy i wiele krzesel<sup>26</sup>.

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 przywodzi mu na myśl złe wspomnienia. Facceto proponuje więc dramat pasterski. Lecz 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. Potem okazuje się, że Facceto to brat Florindy. Został on komediantem, aby móc jeździć od miasta do miasta w poszukiwaniu siostry. Komedia kończy się odkryciem prawdziwej tożsamości Nottoli. Na zakończenie wszyscy udają się na kolację, a Alberto kończy komedię słowami:

A teraz gdy wszystko już się ułożyło, pozostaje tylko, abyście i wy, mili widzowie, zostawili to miejsce i na kolację się udali, gdyż (muszę wam to wyjawić), gdybyście liczyli na te trzy pary młode i zostali tutaj, wiedzieć musicie, iż tak jak nieprawdziwe są te domy, tak samo nieprawdziwe są te miłości i małżeń-

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 213.

stwa, tak więc nieprawdziwe też będą i bankiety, jeśli więc nie chcecie umrzeć z głodu, niech każdy z was idzie zobaczyć, co tam ma w garnku; a kto na swoje nieszczęście nie ma co do garnka włożyć, niech w jedną rękę chleb weźmie, a w drugą — hojność hrabiego Nottoli, i, na ile może, niech tłustą strawą się nasyci. Bóg z wami i do zobaczenia<sup>27</sup>.

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 intermedium nie jest jednak zwykłym *divertissement*, 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, zaprezentowaniu umiejętności tanecznych i wokalnych aktorów. Wstrzymuje także akcję, wzmacniając jej wydźwięk erotyczny w typowym dla komedii *dell'arte* podwojeniu wątku miłosnego: górnolotnych wyznań Zakochanych oraz rubasznych zalotów Służących. Drugie widowisko odwzorowuje 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, ponieważ służy ukazaniu przygotowań do inscenizacji scenicznej oraz podkreśla okazjonalność występu. Odgrywane historie nie wiążą się z akcją komedii ramowej, pozwalają jednak na zapoznanie się z możliwościami komików *dell'arte*. Sam Facceto przedstawia się jako Lelio Fedele, czyli autor komedii we własnej osobie. Łączenie różnych gatunków teatralnych w jednym przedstawieniu jest 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 sam autor określił mianem „utworu mieszanego”. Andreini pokusił się też o napisanie tego rodzaju utworu — jego *Centaura* (Paris, 1621) łączy komedię, dramat pasterski i tragedię<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>28</sup> Utwór ten już dwukrotnie przeniósł na scenę Luca Ronconi (w roku 1972 ze studentami Akademii d'Arte drammatica oraz w 2004 roku w ramach Genova Capitale Europea della Cultura). Reżyser zmierzył się również z innymi tekstami Andreiniego, wystawiając w roku 1984 *Le due commedie in commedia* oraz *Amor nello specchio* w tu-

W komedii Andreiniego zwielokrotnione użycie struktury „teatru w teatrze” naśladuje typowe dworskie widowiska, składające się z luźnych scen o charakterze taneczno-wokalnym lub błazeńskim oraz wewnętrznych przedstawień teatralnych. Nie wpływają one na akcję sztuki głównej, stanowią jedynie pewne urozmaicenie głównej fabuły. Zwraça uwagę bardzo symetryczna konstrukcja utworu: sztuki wewnętrzne wprowadzane są kolejno w scenie ósmej w akcie trzecim i czwartym oraz w scenie dziewiątej aktu piątego. Ponadto ich schematyczna i banalna zawartość oraz teatralny charakter wzmacniają „realność” akcji głównej, stąd też na zakończenie autor wprowadza zwrot do publiczności, zrywający z iluzją sceniczną. Bez wątpienia równie istotną funkcją „teatru w teatrze” jest apologia sztuki aktorskiej. Wiadomo, iż omawiany tekst był wynikiem doświadczeń scenicznych Andreiniego<sup>29</sup>, więc opis działań scenicznych odnosi się do różnorodnych umiejętności konkretnych aktorów jego zespołu.

Jednym z najbardziej znanych utworów Andreiniego jest komedia pięcioaktowa, zatytułowana *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo* (Wenezia, 1623). Zdaniem wielu badaczy nawiązuje ona do scenariusza *La comedia in comedia*, który mógł być znany Andreinemu<sup>30</sup>. Jest to bardzo prawdopodobne, co widać już w tytule oraz w funkcjach, jakie miał w dziele Andreiniego spełniać motyw „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 dyskursywiżując tematykę teatralną.

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, scena 3–8), a potem przedstawienie zespołu aktorów zawodowych „Appassionati” (akt V, scena 2–9). Rovenio zakochany w młodej i pięknej, acz ubogiej, Rzymiance o imieniu So-

---

ryńskim Teatro Stabile. W roku 2002 w Ferrarze ponownie wyreżyserował *Amor nello specchio*.

<sup>29</sup> Por. S. Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993, s. 223–273.

<sup>30</sup> Por. *ibidem*.

linga, 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 jest typowy dla kultury XVII wieku i służy autorowi do nakreślenia panoramy teatralnej tego okresu. Przyjrzyjmy się bliżej obu przedstawieniom. Komedie akademików odpowiada tzw. „*commedia ridicolosa*”, zwanej również komedią mimiczną<sup>31</sup>. Do kategorii tej należały zwykle pięcioaktowe utwory, które, nawiązując do komedii *dell'arte* poprzez wykorzystanie jej typów scenicznych oraz „wielojęzyczności” bohaterów, wpisywały się w strukturę XVI-wiecznej komedii literackiej (pięć aktów, prolog) i były wystawiane przez aktorów amatorów. I tak w *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: przeinaczenia imion (Pianelon zamiast Pantalón), nawiązaniach onomatopeicznych (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 swych wypowiedziach nazwami geograficznymi niż dialektem, zdradzają swoje pochodzenie: jeden jest z Ferrary, drugi zaś z Mantui. Lidia i Narciso posługują się,

<sup>31</sup> Por. L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Bulzoni, Roma 1978. Mariti oddziela zjawisko „*commedia ridicolosa*” od komedii *dell'arte*, choć zauważa, iż obydwie te formy w XVII stuleciu wzajemnie na siebie wpływały. Pandolfi w *Commedia dell'arte. Storia e testi* twierdzi, iż „*commedia ridicolosa*” była jednym z elementów komedii *dell'arte*. Większość badaczy opowiada się dziś za rozdzieleniem obu zjawisk teatralnych.

zgodnie z tradycją *dell'arte*, językiem toskańskim. Perypetie miłosne oparte są nie na braku zgody rodziców, lecz na charakterze Lidii, która nie potrafi zdecydować się 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”. Przedstawienie sprawia również, iż Zelandro, wspólnik 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 tylko uwieść dziewczynę, a potem ją porzucić, jego przyjaciela Adriana, pomocnika w realizacji niecnego celu, jękającego 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)<sup>32</sup>, rzadko występuje w jej scenariuszach<sup>33</sup>, a dość często pojawia się w komedii renesansowej. Jak zauważa Antonio Staüble, nie został wcale zapożyczony z teatru klasycznego, lecz traktować go należy jako nową postać sceniczną. Pojawiła się ona najpierw w dwóch tekstach: *Il Pedante* Francesca Beli (1529) oraz *Il Marescalco* Pietra Aretina (1533)<sup>34</sup>. W komedii Andreiniego bohater ten traci swoją rolę „fałszywego pedagoga”, choć obecne są inne cechy tego typu komicznego: naiwność i pycha (powodują, że łatwo staje się przedmiotem żartów czy oszustwa), a przede wszystkim charakterystyczny język, łacina makaroniczna, oraz imię. Rola ojca bardzo rzadko w tekstach renesansowych (*La Fantescia* Della Porty, *Intrichi d'amore* Castellettie-

<sup>32</sup> Por. A. Campanelli, *Il dottor Balanzone*, Patron, Bologna 1965, *passim*.

<sup>33</sup> W *Teatro delle favole rappresentative* znajdziemy ją tylko w jednym scenariuszu zatytułowanym *Pedante*.

<sup>34</sup> Por. A. Staüble, «Parlar per lettera». *Il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Bulzoni, Roma 1991, s. 14.

go)<sup>35</sup> pokrywa się z funkcją, jaką spełnia Doktor w komedii *dell'arte*. Niemniej brak fundamentalnej dla teatru *all'italiana* zasady kompozycyjnej, czyli występowania postaci w parach zestawionych na zasadzie opozycji (pan — sługa) albo podobieństwa (dwóch ojców, jeden mający córkę na wydaniu, drugi zaś — syna gotowego do ożenku), jest niewątpliwie odwołaniem do tradycji renesansowej komedii literackiej, nie zaś improwizowanej. Ponadto, poważny raczej charakter roli dobrego i kochającego ojca, który pragnie szczęścia swojej jedynej córki i dlatego zgadza się oddać ją nie temu mężczyźnie, któremu ją obiecał, lecz temu, którego wybrała córka, zdają się wskazywać na odmienną charakterystykę postaci. Wstyd i obawa przed hańbą popychają też ojca do tragicznego gestu — ugodzenia córki sztyletem, co nadaje tej postaci rys dramatyczny. Andreini odwołuje się tutaj do zmanierowanego języka Pedanta, skodyfikowanego w takich komediach XVI-wiecznych, jak: *Il Candelaio* Giordana Bruna (1582) czy całej serii komedii Giambattisty Della Porta (*Moro, Olimpia, La Tabernaria, Duo fratelli simili*). Ciągłe wtręty postaci z komedii ramowej spełniają tutaj, typową dla XVI-wiecznej komedii, funkcję postaci „spalla”<sup>36</sup>, nieobecnej w strukturze komedii wewnętrznej. Reakcje widzów łączą świat komedii przedstawianej przez aktorów ze światem „rzeczywistym” (komedii ramowej), który wkrótce przemiesza się przez wyznanie Arminii (gra rolę córki Pedanta, uwiedzionej i porzuconej przez Alfesimora; postać ta oczywiście ukazuje nikczemność Rovenia) i jej wezwanie skierowane do Rovenia, aby naprawił popełnione wcześniej błędy.

Komedie charakteryzuje wielojęzyczność, lecz nie znajdziemy tu odzworowania konwencjonalnego użycia dialektów z *dell'arte* (wenecki, boloński, bergamski), bo też oprócz Tartaglia, który jednak nie występuje w typowej dla siebie roli, nie ma tu innych typów *dell'arte*. W komedii tej brakuje również wzmianek o improwizacji, a obsceniczne gry słowne wprowadzane są przez postaci ze sztuki ramowej, ale nie reagują

<sup>35</sup> Dość rzadko zdarza się również, aby Pedante, starający się o względy młodej dziewczyny, na końcu okazywał się jej ojcem. Ma to miejsce w: *Lo specchio d'Amore Bizzariego, Fabritia* Dolcego, *Eutichia* Grassa.

<sup>36</sup> Zwykle jest to służący lub uczeń Pedanta, który, nie rozumiejąc języka partnera scenicznego, wzmacnia komizm tej postaci poprzez nieporozumienia, przeinaczenia słów, zwykle obsceniczne lub wulgarne, tworząc przez to liczne *qui pro quo*. Należą tu np. liczne gry słowne oparte głównie na podobnym brzmieniu: *postae — posta, claustrato — castrato, dico sic — io ti secco* itp.



na nie aktorzy zawodowi. Intencja Andreiniego jest więc jasna. Poziom przedstawienia aktorów zawodowych (brak wulgarności, liczne nawiązania do 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 dostrzega ich odmienność i nie chce ich wpuścić, lecz gdy dowiaduje się, że to komedianci, przeprosza ich i zaprasza na nocleg:

Filino: Kim są ci przybysze cali w złocie, cali w piórach na głowie? To jacyś wielmoże? A gdzie mają służbę?

[...]

Filino: To pewnie jaka brygada straży, albo z Pawii, albo z Kremony, bom już widział, jak po tych placach chadzali tak wystrojeni.

[...]

Calandra: Jesteście strażnikami?

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

Calandra: Bracie, 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 podziwiać<sup>37</sup>.

Zarówno pierwsze, jak i drugie przedstawienie odzwierciadla historię sztuki ramowej, ukazując wydarzenia ją 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, prezentując zdarzenia z przeszłości, pozwalają autorowi na nieprzebrnięcie zasady jedności czasu obowiązującej w sztuce ramowej. Oba przedstawienia ściśle zintegrowane są z fabułą sztuki ramo-

<sup>37</sup> Giovan Battista Andreini, *Le due comedie in comedia*, w: *Commedie dell'arte*, vol. II, s. 67–68.

wej, doprowadzają do pojednania wrogów, a przede wszystkim — do wyznania winy oraz naprawienia szkód przez Rovenia, który najpierw o mało nie zabił Lelia, a potem splamił honor Solingi. Dzięki temu jednak, że usłyszał swoją historię (opowiedzianą w spektaklu akademików przez Lidię), potem zaś zobaczył przedstawienie zawodowych aktorów o uwiedzeniu i porzuceniu Arminii, okazał skrucę i naprawił swe 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<sup>38</sup>.

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 dodatkowo poznają życie<sup>39</sup>.

Oba stwierdzenia potwierdzające pozytywną rolę komedii wypowiedziane są na zakończenie aktu piątego, czyli po przedstawieniu aktorów zawodowych. W kulminacyjnym momencie przedstawienia jeden z widzów, zamaskowany jak to zwykle w teatrze weneckim miało miejsce, komentuje historię w dialekcie weneckim, stwierdzając, że cały świat jest komedią. A jeden z aktorów, grający wcześniej w dialekcie rolę *Pasticciero*, przemawia po włosku, przedstawiając się jako Flaminio Scala. To nawiązanie do jednego z najbardziej znanych aktorów — autorów z pewnością nie jest przypadkowe. Przypomnijmy jeszcze, że w komedii *Lo Schiavetto* jedna z postaci przedstawia się jako Lelio Fedele, czyli Giovan Battista Andreini, którego imię sceniczne brzmiało Lelio, a ze spół, któremu przewodził, nazywał się „Fedeli”. Wprowadzanie odniesień do prawdziwych, cieszących się dużym uznaniem aktorów, a zarazem autorów tekstów dramatycznych, ma za zadanie podniesienie rangi

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 99.

zawodu oraz samego teatru. Jest również dodatkową grą między iluzją a deziluzją, co w efekcie wzmacnia fikcyjność świata teatralnego.

Obie komedie wewnętrzne poprzedzone są przygotowaniem przedstawienia scenicznej, zaznaczonymi w samym tekście komedii dość zdawkowym nawoływaniem Rovenia do przyniesienia ław i krzeseł oraz rozsadzenia gości odpowiednio do ich rangi. W *Ordine per recitare con facilità* «*Le due comedie in comedia*» 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 *Komedia w komedii* 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 maskach<sup>40</sup>.

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż komedia ilustruje założenia Andreiniego z *Prologo in dialogo fra Momo e Verità* (1612) napisanego w formie dialogu w obronie sztuki komediowej. W nim to właśnie Verità nawołuje aktorów, aby nie używali słów wulgarnych czy obscenicznych gestów i prosi, aby sztuka komediowa miała na względzie naprawę złych nawyków. W ten sposób komediant będzie odróżniał się od błaznów, a komedia stanie się „aktem cnoty”. Komedia jawi się jako „schronienie cnoty, zwierciadło życia ludzkiego, nauczycielka najbardziej honorowych czynów i najczystszy strumień, który wypływa z żywego źródła ludzkiej mądrości, aby nawodnić ogród życia politycznego i społecznego”<sup>41</sup>. Ma ona leczyć „dusze ludzkie atakowane różnymi chorobami, aby chętniej jej słuchano, śmiech do niej wpisano, w ten sposób — bawiąc — służy i rodzi się z niej oczyszczenie zarażonych dusz; a jako że dusza jest nieugiętym strażnikiem ciała, w konsekwencji wielokrotnie służy uzdrowieniu z chorób i słabości tegoż ciała”<sup>42</sup>. Jak czytamy w prologu, komedia uczy widzów być „ostrożnymi i rozważnymi, gdyż widząc w innych swe własne błędy, jakie są ohydne, poruszeni przez własne sumienie, unikają i wyzbywają się ich”<sup>43</sup>. Śmiech jest więc jedynie na-

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>41</sup> Giovan Battista Andreini, *Prologo in Dialogo fra Momo e la Verità*, w: *La commedia dell'arte e la società...*, s. 474.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 475.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

rzędziem, a nie celem samym w sobie. Andreini przyznaje jednak, że są wśród komediantów tacy, dla których jedynym celem jest rozśmieszenie, a to zasługuje, jego zdaniem, na potępienie, choć zaraz dodaje, że nawet niedoskonałe komedie mogą uczyć.

W powyższych tekstach struktura teatru w teatrze nie jest oczywiście pozbawiona typowo barokowej spektakularności, chęci zadziwienia widza. Pojawia się ona raczej na poziomie performatywnym: to aktorzy mają zadziwić swą wszechstronnością, szybkim rytmem akcji i licznymi przebierankami tak typowymi dla komedii *dell'arte*.

Z pewnością inaczej wykorzystał strukturę teatru w teatrze Gian Lorenzo Bernini w swojej komedii *De' due teatri o I due Covielli*, nawiązując do koncepcji *theatrum mundi*. Tekst, niestety, nie zachował się do naszych czasów, znamy jedynie relację z przedstawienia, które odbyło się w Rzymie w 1637 roku. Gdy podniosła się kurtyna, widownia zobaczyła, jak w lustrzanym odbiciu, inną widownię po drugiej stronie sceny, gdzie zasiedli aktorzy w maskach imitujących twarze ludzkie. Na scenę wyszli dwaj aktorzy w stroju Coviella, jeden zwrócony do prawdziwej widowni, drugi zaś — do tej fikcyjnej, i wygłosili prolog, po którym kurtyna zasłoniła drugą widownię i rozpoczęło się prawdziwe przedstawienie. Na koniec znów wyszli na scenę dwaj aktorzy w stroju Coviella, a jeden z nich stwierdził, iż prawdziwy teatr to nie przedstawienie na scenie, lecz publiczność wychodząca w towarzystwie służących, niosących pochodnie, powozy czekające na nich przed teatrem. Coviello zapragnął zobaczyć to prawdziwe przedstawienie, kurtyna odsłoniła więc drugą część sceny, ukazując wychodzących z teatru wielmożów, ich lokajów, a w górze „na chudym i mizernym koniu, ukazała się Śmierć, ubrana w strój żałobny, z kosą w prawej ręce”<sup>44</sup>. Utwór Berniniego wyraźnie wykorzystywał barokową wizję świata, przeplatała się w nim funkcja metafizyczna z elementem widowiskowości.

Innym, niezwykle interesującym przykładem „teatru w teatrze” jest nieukończona komedia Gian Lorenza Berniniego, która zachowała się w manuskrypcie przechowywanym w Bibliotece Narodowej w Paryżu, zatytułowanym „La fontana di Trevi MDCXLII”, gdyż zawierał on rachunki za naprawę słynnej fontanny. Z tego też powodu pierwszy redaktor współczesnego wydania tej komedii wydał ją pod tytułem *Fontana*

<sup>44</sup> Cyt. za N. L. Todarello, *Le arti della scena. Lo spettacolo in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Latorre, Novi Ligure 2006, s. 321.

*di Trevi*<sup>45</sup>. W kolejnej edycji komedia zyskała nowy tytuł *L'impresario*<sup>46</sup>, a autor współczesnej rekonstrukcji tekstu zatytułował ją, nawiązując do słynnej rzeźby artysty, *La verità scoperta dal tempo*<sup>47</sup>.

Utwór Berniniego to jedyna z dwudziestu napisanych przez architekta komedii, która zachowała się do naszych czasów. Ma strukturę komedii mimicznej, czyli wykorzystuje postaci z komedii *dell'arte*, zróżnicowanie dialektalne ich wypowiedzi, lecz nie jest scenariuszem. Tekst, choć niedopracowany (z zamierzonych pięciu aktów mamy tylko trzy), stanowi jednak spójną całość. W komedii tej występują typowe maski *dell'arte*: Graziano, Coviello, Zanni, mamy również jedną parę Zakochanych, Cinzia i Angelię. Graziano to „virtuoso”, czyli artysta, zajmuje się inscenizowaniem przedstawień teatralnych. Jak możemy domyślać się z tekstu, sam pisze, kreuje scenografię, a przede wszystkim konstruuje maszynię sceniczną. Wedle Perriniego Bernini przedstawił w tej postaci siebie samego, ukazując trudy i pułapki pracy na dworze papieskim<sup>48</sup>. Wiemy, że Bernini przygotowywał zarówno przedstawienia prywatne na zamówienie, jak i organizował je we własnym zakresie.

Graziano jest odpowiedzialny za losy córki i organizowanego przedstawienia. Elementem komicznym w konstrukcji jego postaci, niewątpliwie nawiązującym do motywów *dell'arte*, jest słabość do młodej służącej, Rosetty. Artysta słynie w całym mieście z zadziwiających efektów scenicznych osiąganych dzięki niezwyklej maszynierii teatralnej i własnej inwencji. Wiedzy swej strzeże jednak bardzo zazdrośnie, niechętnie dzieli się nią z obcymi, współpracując zawsze z tymi samymi, godnymi zaufania, rzemieślnikami. Cinzio, ubogi dworzanin, który kocha się z wzajemnością w córce artysty, stara się bezskutecznie uzyskać przychyłność Graziana. Chce więc sprzedać sekrety Graziana pewnemu cudzoziemcowi, malarzowi z Neapolu o imieniu Alidoro. Zdaniem badaczy pod tą postacią ukrywa się rywal Berniniego, malarz Salvator Rosa. Na rozkaz księcia Graziano ma przygotować nowe przedstawienia, lecz

<sup>45</sup> Gian Lorenzo Bernini, *Fontana di Trevi*, a cura di C. d'Onofrio, A. Staderini, Roma 1963. Tekst opublikowano na podstawie manuskryptu znalezionej w Bibliotece Narodowej w Paryżu (nr 2084 Mss Italiens).

<sup>46</sup> Gian Lorenzo Bernini, *L'impresario*, a cura di M. Ciavolella, Salerno Editrice, Roma 1992.

<sup>47</sup> Gian Lorenzo Bernini, *La verità scoperta dal tempo*. «Comedia ridiculosa», Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 26.

bardzo niechętnie zabiera się do tego zlecenia. Wymienia wszystkie trudności, jakie stoją na drodze artysty: trzeba znaleźć pomysł na tekst („la mazzor difficultà lè trovar un sozzet”)<sup>49</sup>, wymyślić nową oryginalną scenografię („Ghe voi fer de’ ò tre mutation de scene”)<sup>50</sup>, utrzymać wszystko w tajemnicy („se lavorin qui perché non voi che nessun le veda”)<sup>51</sup>, przekonać rzemieślników do szybkiej i dyskretnej pracy („Dui cose desidero da liè, se mi vuol favorire... segretezza, e prestezza”)<sup>52</sup> i nie dać się im oszukać („Lachrime, e zurament d’artisti an non me muovon à mi”)<sup>53</sup>. Tym razem zadziwiać ma maszyna do wytwarzania chmur. Choć w nieukończonym tekście nie ma didaskaliów, akcja sztuki z domu przenosi się do teatru lub do miejsca, gdzie ma odbyć się przedstawienie. To tam maszyniści i malarze przygotowują oprawę sceniczną pod nadzorem Graziana. Tam też artysta odgrywa fragment nowego przedstawienia wraz z Rosettą, która chce zagrać w teatrze. Trochę inscenizowana, a trochę relacjonowana przez autora scenka ukazuje bohatera komedii, Graziana, który zaleca się do służącej o imieniu Rosetta. Graziano odgrywa swoją rolę tak realistycznie, że przestraszona Rosetta nie wie już, czy ma przed sobą swego pracodawcę czy też postać ze sztuki. Cały czas trwają też prace nad scenografią — Graziano, zgodnie z założeniami sztuki barokowej, chce zadziwiać, a nie rozśmieszać publiczność, dlatego scenografia ma być „Sztuką Magiczną, dzięki której udaje się oszukać wzrok, aby zadziwić, ukazać jak chmura wyłania się na horyzoncie, płynie w naturalny sposób, a gdy stopniowo się zbliża, staje się coraz większa. Ukazać, jak wiatr się wzmaga, jak miota nią to tu to tam, a potem unosi do góry [...]”<sup>54</sup>.

Struktura „teatru w teatrze” u Berniniego ukazuje próbę teatralną obejmującą zarówno przygotowania sceny, jak i odegranie krótkiego fragmentu tekstu. W trakcie pracy, rozmawiając z rzemieślnikami, Graziano wygłasza swoje poglądy na temat roli scenografii w budowaniu iluzji scenicznej. Sztuka ta jest klasycznym modelem tego specyficznego typu „teatru w teatrze”, jaki stanowi próba teatralna, gdzie zwykle akcja całej sztuki ma miejsce na scenie lub w budynku teatralnym podczas

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 138.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 164.

prób oraz ukazuje aktorów jako osoby prywatne i w roli konkretnych postaci. Mamy wiele przykładów takich tekstów w siedemnastowiecznej dramaturgii francuskiej, począwszy od dwóch komedii o tym samym tytule: *La comédie des comédiens* (1633) Nicolasa Gougenota oraz Georgesa de Scudéry. We Włoszech za pierwszą realizację tego typu utworów należy uznać komedię Berniniego. Mimo że nie skupia się ona na ukazaniu zespołu aktorskiego, lecz realizacji zamówionego przez księcia przedstawienia teatralnego, którego główną atrakcją ma być zadziwiająca scenografia oraz maszyneria sceniczna, zawiera jednak krótką, odgrywaną przez aktorów amatorów scenkę oraz realizuje główne założenie tego typu konstrukcji, spełniając funkcję swoistego manifestu umiejętności i warsztatu autora. Taką klasyczną sztuką włoską, zbudowaną na strukturze „teatru w teatrze” i ukazującą próbę teatralną, jest *Teatro comico* Goldoniego z 1750 roku, napisany dla aktorów teatru Sant’Angelo w Wenecji.

Kolejna komedia zdaje się potwierdzać rozpowszechnienie konstrukcji „teatru w teatrze” w dramaturgii włoskiej. Utwór kanonika Domenico Manziniego da Cesena zatytułowany *La comedia non si fa mà si prova, overo Non avvien quel che si spera* ukazał się drukiem w Bolonii w roku 1687. Manzini tłumaczy w przedmowie:

Tytuł wystawianego utworu brzmi *La Comedia non si fa, mà si prova*, natomiast tytuł utworu, który jest próbowany w kilku zaledwie scenach wplecionych w fabułę ogólną, brzmi *Non avvien quel che si spera*<sup>55</sup>.

Autor jest dobrze obeznany z dramaturgią włoską, ponieważ w tekście znajdujemy ewidentne odniesienia do komedii Andreiniego, do Margherity Costy oraz Cicogniniego. Bohaterowie sztuki ramowej wykorzystują próby teatralne do wyrażenia swych prawdziwych uczuć, których nie mają odwagi wyjawic w rzeczywistości: Księżę kocha się w damie dworu swej córki, Księżniczka zaś traci głowę dla giermka swego ojca. Napisany na zamówienie tekst ma umożliwić im zjednanie przychylności ukochanych (bezskuteczne). Motyw teatru jako szkoły odślaniania najgłębszych pragnień zakochanego serca jest nawiązaniem do utworu *Le due commedie in commedia* Andreiniego, gdzie, jak pa-

<sup>55</sup> Domenico Manzini da Cesena, *La comedia non si fa mà si prova, overo Non avvien quel che si spera*, Antonio Pisarri, Bologna 1687, s. 4.

miętamy, bohaterowie na scenie nabierają odwagi do mówienia o prawdziwych uczuciach i znajdują zrozumienie u innych. Manzini ostro krytykuje nowinki teatralne:

Książę: Wielu nowoczesnych Dramaturgów oszołomionych pragnieniem dostarczenia rozrywki wymyśla komedie całkiem wyzbyte reguł, chcąc jedynie nowinkami się przypodobać, tworzą błażostki.

Flaviano: I nazywają je *bizzarrie*.

Książę: Zważcie jeszcze jedno: wielu dba tylko o dobry tytuł, a nie o dobry utwór: spójrzcie na Armanda [sekretarz Księcia, który na jego rozkaz napisał próbowaną komedię], miał on kaprys zatytułować swoją komedię *Non avvien quel che si spera*.

Flaviano: Widziałem raz komedię pod tytułem *La comedia non si fa, mà si prova*.

Książę: I cóż się kryło pod tak wielce obiecującym tytułem?

Flaviano: Kłębowisko bezsensownych działań, stos bzdurnych wypowiedzi, zlepek zbytecznych scen, krótko mówiąc utwór ten był labiryntem słów, z którego nie można się było wydostać bez użycia nici rozsądku i dużej dozy cierpliwości<sup>56</sup>.

W próbowanej komedii przewidziany jest także prolog, który ma być zagrany przez aktorów zawodowych. Prolog w formie dialogu między Komedią nową a Komedią antyczną wzorowany jest na utworze *Li buffoni* Margherity Costy<sup>57</sup>, gdzie spór między Komedią antyczną a Błażenadą kończy się zejściem ze sceny pokonanej Komedii. W utworze Manzinięgo zwycięża Komedie antyczna, przedstawiona jako wzór do naśladowania, a jej młodsza „koleżanka” jako ta, co nie przestrzega reguł kompozycji, schlebia gustom niewybrednej publiczności, a do tego jest „szkołą złych obyczajów”<sup>58</sup>. Kanonik wskazuje również współczesnego autora komedii godnych pochwały, a Giacinta Andreę Cicogniniego, bardzo cenionego dramaturga tokańskiego, zwanego „toskańskim Te-

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>57</sup> Margherita Costa, rzymska „śpiewaczka kameralna”, autorka, związana przede wszystkim z dworem Medyceuszy, opublikowała m.in.: *La Chitarra e il Violino* (1638) — zbiór wierszy dedykowany Ferdynandowi II, *Lo Stipo* (1639), *Lettere amorose* (1639), libretto *Flora feconda* (1640), wiersze żałobne *La selva dei cipressi* (1640) oraz komedię *Li buffoni* (1641) zadedykowaną Bernardino Ricciemu, zw. Tedeschino.

<sup>58</sup> Domenico Manzini da Cesena, *op. cit.*, s. 27.



rencjuszem”<sup>59</sup>. Intencją utworu kanonika jest krytyka współczesnej mu dramaturgii, zwłaszcza tej związanej z teatrem *dell'arte*. Tworzy więc parodię „*commedia in commedia*”. Jeśli jednak przyjmiemy, że „ista-ta parodii polega na ujawnianiu mechaniczności stosowania pewnych chwytów przez przeniesienie ich i zastosowanie w ramach nowej formy”<sup>60</sup>, widać wyraźnie, że w ferworze polemiki Manzini sam wpada w pułapkę — krytyczne uwagi odnoszą się w tej samej mierze do jego tekstu, będącego zlepkiem luźnych scen.

Jak widzimy, struktura „teatru w teatrze” w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej pojawia się w repertuarze komediowym, aktorów *dell'arte* (dotyczy to zarówno scenariuszy, jak i tekstów „premeditato”) oraz tzw. komedii mimicznej. We wszystkich analizowanych tekstach mamy do czynienia ze sztuką ramową, w której ze względu na zaistniałe okoliczności dochodzi do zorganizowania przedstawienia. We wszystkich tekstach śledzimy przygotowania do spektaklu (rozkładanie ław, a czasem nawet organizowanie całej przestrzeni scenicznej) wchodzące w skład akcji scenicznej sztuki ramowej. Przedstawienia wewnętrzne są (przynajmniej częściowo) inscenizowane przez postaci ze sztuki ramowej, a część postaci ma zawsze wyraźnie wyznaczoną funkcję widzów. Częste też są komentarze do oglądanej na scenie sztuki. W wypadku Berniniego nie ma widzów, a przynajmniej widzów intencjonalnych, gdyż mamy do czynienia z próbą teatralną. 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 również komentowaniu sztuki teatralnej. Struktura teatru w teatrze wprowadza więc tu dyskurs o teatrze. Widać to przede wszystkim w obu komediach Andreiniego, gdzie autor ukazuje bogaty wachlarz umiejętności aktorów swojego zespołu teatralnego (taniec, śpiew, pantomima, imitowanie głosów i dialektów), różnorodność gatunków teatralnych w repertuarze zawodowych aktorów, który nie ogranicza się jedynie do komedii, i znajomość wśród nich trady-

<sup>59</sup> Giacinto Andrea Cicognini (1606–1652), syn dramaturga Jacopo Cicogniniego, autor około czterdziestu utworów dramatycznych: tragedii, komedii, dramatów religijnych, tragicomedii, librett. W jego twórczości widać duży wpływ dramaturgii hiszpańskiej. Z wymienionych w utworze Manzioniego trzech utworów tylko *Le gelosie fortunate del principe Rodrigo* (1672) to komedia, *La moglie di quattro mariti* (1664) oraz *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte* (1662) to tragedia.

<sup>60</sup> P. Pavis, *op. cit.*, s. 345.

cji teatralnych. Pojawia się także motyw obrony sztuki teatralnej jako społecznie użytecznej. Motyw ten obecny jest też w nieukończonym utworze Berniniego, gdzie akcent położony został przede wszystkim na scenografię oraz maszynieri sceniczną jako główny element budowania iluzji teatralnej.

Reasumując, struktura teatru w teatrze realizowana jest przez wprowadzenie jednego lub kilku autonomicznych przedstawień wewnętrznych do sztuki ramowej, a różne poziomy fabularne są mniej lub bardziej ze sobą związane. Badając relacje między różnymi poziomami akcji, możemy wyróżnić trzy typy konstrukcji teatru w teatrze w siedemnastowiecznej dramaturgii włoskiej:

1. *Mise en abyme*, wprowadzenie „na zasadzie analogii lub parodii sztuki wewnętrznej do dramatu”<sup>61</sup>. Typ ten zdecydowanie przeważa w badanych tekstach, występuje w scenariuszu *La commedia in commedia*, w pierwszym przedstawieniu w *Lo Schiavetto* i obu przedstawieniach w *Le due comedie in commedia*;

2. Sztuka — pretekst. Występuje w *Fortuna di Flavio* oraz drugim i trzecim przedstawieniu w *Lo Schiavetto*. Jej skonwencjonalizowany charakter wzmacnia iluzję „realności” sztuki ramowej, stąd często występuje w niej odwołanie do przedstawień szarlatanów lub komedii *dell'arte* o wysokim stopniu teatralności. Wzmacnia różnicę między poziomami fabularnymi, przykuwa uwagę widza znanymi i lubianymi formami. Nie ma związku z akcją sztuki głównej;

3. Próba teatralna. Sztuka ramowa ukazuje życie zespołu aktorskiego lub organizację teatru, a sztuka wewnętrzna — przygotowywany spektakl. Wśród analizowanych sztuk do tej kategorii należy jedynie nieukończona komedia Berniniego.

Na podstawie omawianych tekstów możemy również pokusić się o określenie dwóch źródeł pochodzenia tej konstrukcji. Pierwszy, wywodzący się z intermedii, tak jak i one ma na celu urozmaicenie sztuki ramowej, dlatego też dużą rolę odgrywają w nim piosenki, taniec, wstawki muzyczne, pantomimiczne itp. 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 pozwala za-

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 297.

klasyfikować ich jednak jako zwykłych intermediów. Drugim typem, wywodzącym się z prologów, jest struktura „teatru w teatrze” wykorzystana do zaprezentowania poglądów artystycznych autora. Do tego typu zaliczyć należy komedię *Le due comedie in comedia* Andreiniego oraz nieukończoną komedię Berniniego. Konstrukcja obu utworów sprzyja prezentacji pewnej tezy: w dziełach Andreiniego — o dydaktycznej roli teatru, w wypadku utworu Berniniego — o iluzji teatralnej osiąganey przez scenografię.

### The comedy within a comedy, i.e. metatheatricality in XVII-century Italian dramaturgy

The aim of this article is the attempt to define the structural model of XVII c. Italian works which used the construction of „a play within a play”, and also establish its function in the dramatic work. We analyze texts written in Italy, though not librettos. There are *dell'arte's* scripts: *La fortuna di Flavio* by Flaminio Scala, *Commedia in comedia* and „premeditated” comedies: *Lo Schiavetto* and *Due commedie in comedia* by the actor Giovan Battista Andreini, *La comedia non si fà mà si prova, overo Non avvien quel che si spera* by Domenico Mancini, and also the unfinished mimic comedy by Gian Lorenzo Bernini. By researching the relations between various levels of plot there were three types of „play within a play” constructions distinguished in XVII c. Italian dramaturgy: *mise en abyme*, introduced „as analogy or parody of external art to drama”; art — pretext, its conventionalized character intensifies the illusion of „reality” within the framework of the play, for this reason it very often refers to the performance of charlatans or the *commedia dell'arte* with their high level of theatricalness; theatrical rehearsal, the framework of the play shows the life of a troop of actors or a theatre's organization, and internal plays which show how a spectacle is prepared. From the studied texts, the author has defined two sources of the tradition of „a play within a play”: intermedium and prolog.

Translated by *Agnieszka White*