

Jolanta Dygul

Uniwersytet Warszawski

 <https://orcid.org/0000-0002-9373-9327>

j.dygul@uw.edu.pl

Sceny strachu, czyli *lazzi di paura* w komedii *dell'arte*

Scenes of Fear, or *lazzi di paura* in *Comedia dell'arte*

SUMMARY

Lazzo is a short scene of a comic nature that can be compared to a modern-day gag. Italian actors had various categories of such scenes in their repertoires (mimic-gestual, acrobatic, verbal or mixed). Such a ready-made stage sequence was suitable for editing into various plots. The purpose of this paper is to analyze scenes of fear in selected scenarios *dell'arte*. To illustrate the variety of fear scenes improvised by Italian actors, four scenarios were chosen to adapt a single literary text, Calderón de la Barca's *La dama duende*, a very popular work in the 17th and 18th centuries (*La Dame Diablesse*, manuscript from the Bibliothèque Nationale in Paris; *La dama Demonio*, manuscript from the collection of the Vatican Library; *La dama creduta spirito folletto* from the Neapolitan collection; *La dama demonio e la serva diavolo* from the collection of arguments of the court of August III).

KEYWORDS – comic, fear, actor, scenario

Scènes de peur, ou *lazzi di paura* dans la *comedia dell'arte*

RÉSUMÉ

Le *lazzo* est une courte scène de nature comique qui peut être comparée à un gag moderne. Les acteurs italiens disposaient de plusieurs catégories de scènes de ce type dans leurs répertoires (mimico-gestuelle, acrobatique, verbale ou mixte). Une telle séquence scénique toute prête pouvait être montée dans diverses intrigues. L'objectif de cet article est d'analyser les scènes de peur dans une sélection de scénarios *dell'arte*. Pour illustrer la variété des scènes de peur improvisées par les acteurs italiens, quatre scénarios ont été choisis pour adapter un seul texte littéraire, *La dama duende* de Calderón de la Barca, une œuvre très populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles (*La Dame Diablesse*, manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris; *La dama Demonio*,



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 22.03.2022. Revised: 24.08.2022. Accepted: 22.12.2022.

manuscrit de la collection de la Bibliothèque du Vatican; *La dama creduta spirito folletto* de la collection napolitaine; *La dama demonio e la serva diavolo* de la collection d'arguments de la cour d'Auguste III).

MOTS-CLÉS – comique, peur, acteur, scénario

Termin *lazzo* (czasem występujący w skróconej formie *azzo* lub w wersji francuskiej *lazzi*) w komedii *dell'arte* określa krótką, zwykle luźno powiązaną z fabułą, scenkę komiczną, która skupia uwagę widza na specyficznych umiejętnościach aktorskich, werbalnych lub niewerbalnych. Wstawki te, rodzaj współczesnych gagów¹, charakterystyczne były przede wszystkim dla typów komicznych, choć, jak pokazują liczne materiały sceniczne, mogły angażować także inne postaci. Andrea Perrucci, neapolitański aktor amator, a także dramatopisarz, w swoim traktacie *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso* (1699) wyjaśnia, iż „słowo *lazzo* znaczy tyle co żart, sztuczka, figiel albo metafora w słowach czy w działaniach”². W scenariuszach działania te zaznaczone były w sposób skrótowy (np. *fa lazzi*), kwestię wykonania pozostawiając aktorowi, natomiast w tekstach dramatycznych inspirowanych włoską sztuką aktorską, takich jak utwory Molière'a, Marivaux, Goldoniego czy Gozziego, żarty te stają się integralnym elementem tekstu głównego lub pobocznego.

Termin *lazzo*, na co zwraca uwagę Silvia Carandini, nie pojawia się w pierwszych zbiorach scenariuszy *dell'arte*³. Nie znajdziemy go w najstarszym, datowanym na rok 1580, zbiorze materiałów scenicznych Stefanela Botarghi⁴, gdzie żarty tego typu określane są mianem *baia* lub synonimicznym słowem *burla*⁵. Nie występuje on ani w dwutomowym wydaniu *Teatro delle favole rappresentative* (1611) Flaminia Scali, gdzie improwizowane działania komediowe określa wyrażenie *far scena o attione ridicolosa*, ani też w traktatach aktorów *dell'arte* z początku wieku XVII. Termin ten pojawia się dopiero w rzymskim zbiorze *Della scena de soggetti comici e tragici* (1618-1622) Basilia Locatellogo, aktora amatora. Ten miłośnik teatru improwizowanego używa wyrażenia, w którym zestawia obok siebie terminy „słowa” i „działania” – *fanno parole ed azzi*⁶. Natomiast w tekstach literackich, jak odnotowuje *Dizionario etimologico*, termin ten po raz

¹ R. Tessari, *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Milano, Mursia Editore, 1981, s. 91.

² M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015, s. 155.

³ S. Carandini, „Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte”, *Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 2019, vol. 3, s. 590.

⁴ To pseudonim sceniczny Abogara Francesco Baldiego, aktora aktywnego głównie w Hiszpanii.

⁵ M. Del Valle Ojeda Calvo, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007, s. 173.

⁶ A. Valeri, *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894, s. 43.

pierwszy pojawia się w weneckim wariacie *lazo* w opublikowanym w roku 1660 dialogowanym traktacie *La carta del navegar pitoresco*⁷, w którym autor, Marco Boschini, wenecki malarz i rytownik, porównując malarstwo do teatru wymienia wszystkie postaci *dell'arte* oraz ich cechy charakterystyczne, a przy Gracjanie oraz służącej odnotowuje, iż mówią „z wielką gracją, z *lazi* oraz żartami”⁸. W innym utworze z tego okresu, *Il Malmantile racquistato* (1667), poemacie heroikomicznym florenckiego malarza Lorenza Lippiego, pojawia się wyrażenie „*lazo del Picaro Spagnuolo*”, wyjaśnione w edycji z roku 1688 w przypisie autorstwa Paola Minucciego jako „jakiegokolwiek działanie, które podejmują komedianci dla wyrażenia swych myśli”⁹. Wydaje się więc, że termin w latach 60. XVII wieku był powszechnie znany widzom komedii *dell'arte* i używany w odniesieniu do działań scenicznych, tak werbalnych jak i niewerbalnych.

Etymologia tego terminu budzi wątpliwości, najprawdopodobniej jednak, jak twierdzi większości współczesnych badaczy włoskiego teatru, wywodzi się on od łacińskiego *actio*, na co jako pierwszy zwrócił uwagę Antonio Valeri badając scenariusze Basilia Locatellogo¹⁰. Sami aktorzy *dell'arte* w wieku XVIII tłumaczyli, iż termin ten pochodzi od tokańskiego słowa *lacci* (w dialekcie Włoch północnych *lazi* lub *lazzi*, a po francusku *liens*), czyli sznurowanie czy rodzaj wiązania, które miało scalać poszczególne sceny przedstawienia. To bardzo obrazowe wyjaśnienie jest o tyle interesujące, iż często odnośnie przedstawień *dell'arte* mówimy o montażu uprzednio przygotowanych przez aktorów scen czy sekwencji wykorzystywanych niejednokrotnie w różnych fabułach. Na taką właśnie techniczną rolę *lazzi* zwraca uwagę Luigi Riccoboni w *Histoire du Théâtre italien* (1730). Z jednej strony, jak tłumaczy aktor, służą one łączeniu różnych elementów przedstawienia teatralnego, a z drugiej stanowią przerwę w akcji, dzięki której inni aktorzy mogą zebrać siły¹¹.

Celem artykułu jest zbadanie sposobu konstruowania scen strachu we włoskim teatrze *dell'arte*. Do naszych czasów zachowało się około tysiąca scenariuszy¹², nie sposób przebadać ich wszystkich. Do analizy wybrałam więc cztery różne adaptacje jednego tekstu literackiego, bardzo popularnego w wieku XVII

⁷ M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999, s. 857.

⁸ M. Boschini, *La carte del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare, comparti in otto venti*, Venezia, per li Baba, 1660, s. 14; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boschini1660>, dostęp 20.11.2021.

⁹ M. Cortelazzo, P. Zolli, *op. cit.*, s. 857.

¹⁰ A. Valeri, *op. cit.*, p. 43.

¹¹ L. Riccoboni, *Histoire du theatre italien, depuis la decadence de la comedie latine*, Paris, André Caillau, 1730, s. 65-68 ; L. Tragiense [Francesco Saverio Quadrio], *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli*, Roma, appresso Nicolo e Marco Pagliarini, 1739.

¹² R. Cuppone, „«In questo», il teatro. Gli scenari della Commedia dell'Arte”, *Venezia Arti*, 2000, vol. 14, s. 35.

i XVIII utworu Calderóna de la Barca *La dama duende*, co dodatkowo pozwoli nam porównać metodę konstruowania tych scen w różnych lokalnych kontekstach, w których działali włoscy aktorzy. Calderón był często wykorzystywanym źródłem inspiracji dla aktorów *dell'arte*, Nancy D'Antuono podaje, że co najmniej 8 scenariuszy mogło powstać z inspiracji tym utworem hiszpańskiego autora¹³. Dzięki nowszym i bardziej wnikliwym badaniom Carmen Marchante Moralejo możemy zawęzić tę liczbę do 4 scenariuszy¹⁴, które staną się przedmiotem naszym badań: 1) *La Dame Diabliesse* rękopis z Biblioteki Narodowej w Paryżu¹⁵, grany prawdopodobnie w Paryżu w sezonie 1683-1684; 2) *La dama Demonio* ze zbioru Biblioteki Watykańskiej¹⁶, rękopis datowany na koniec XVII wieku; 3) *La dama creduta spirito folletto* ze zbioru neapolitańskiego¹⁷ datowanego na przełom XVII i XVIII wieku, choć – jak zgodnie się uważa – część scenariuszy może być dużo wcześniejsza; 4) *La dama demonio e la serva diavolo* ze zbioru argumentów drezdeńsko-warszawskich¹⁸ dworu Augusta III, króla Polski i elektora saskiego, tekst wydrukowany i wystawiony na scenie w Dreźnie w roku 1756.

Mamy więc do czynienia z tekstami pochodzącymi z różnych obszarów Europy, napisanych nie tylko w języku włoskim, stosunkowo duża jest także rozpiętość czasowa powstania tych materiałów. Istotna jest, choć w sumie często ignorowana, kwestia autorstwa tych scenariuszy, część z nich to rękopisy sporządzone nie przez samych aktorów zawodowych, lecz przez dyletantów, miłośników teatru improwizowanego, nie wiemy więc, jak wiernym zapisem praktyki scenicznej są te zbiory, a na ile zostały one skorygowane, ocenzone czy poprawione. Niezwykle interesujący, i w sumie mało zbadany, jest zbiór argumentów warszawsko-drezdeńskich. Co istotne, jest to zróżnicowany zbiór tekstów, wśród których przeważają krótkie streszczenia drukowane na potrzeby widzów, niezających języka włoskiego, najciekawsze jednak są argumenty z roku 1756, ostatniego sezonu działalności włoskich aktorów na dworze saskim, gdyż są one bardzo rozbudowanymi argu-

¹³ N. D'Antuono, „La comedia española en la Italia del siglo XVII: la commedia dell'arte”, in *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1996, s. 141-149.

¹⁴ C. Marchante Moralejo, „Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y „scenari”, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M. G. Profeti et al., Firenze, Alinea Editrice, 1996, s. 30-35.

¹⁵ « La Dame Diabliesse », in G. Colajanni, *Les escenarios franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.*, Roma Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, s. 3-20.

¹⁶ „La Dama Demonio”, in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, s. 629-636.

¹⁷ „La dama creduta spirito folletto”, in *The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, vol. I, a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, Th. F. Heck, London, Scarecrow Press, Lanham, Md., 2001, s. 219-222.

¹⁸ „La dama demonio e la serva diavolo”, in M. Klimowicz, W. Roszkowska, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1988, s. CCCXIV-CCCXXIV.

mentami, przypominającymi w swej trzyaktowej strukturze scenariusze *dell'arte*, choć powstawały one z myślą o publiczności, a zatem mają mniej informacji natury technicznej (brak w nich np. wzmianek o rekwizytach czy też o *lazzi*). Pomimo tych wątpliwości dotyczących autorstwa czy różnic wynikających z przeznaczenia zbiorów, które musimy mieć na uwadze analizując te teksty, znajdziemy w nich wiele podobieństw na poziomie strukturalnym oraz fabularnym. W kwestii tych pierwszych to trzeba zauważyć, iż większość z tych tekstów posiada tytuł, spis postaci, wśród których odnajdziemy charakterystyczne dla teatru *dell'arte* typy stałe występujące w typowej binarnej strukturze: dwóch starców, dwóch służących, dwie lub trzy pary zakochanych oraz postaci mieszane, kapitan i subretka; a także spis rekwizytów, argument, miejsce akcji, a następnie fabuła (zwykle bez dialogów i monologów) podzielona na trzy akty.

W przypadku czterech analizowanych scenariuszy można stwierdzić, iż w warstwie fabularnej najwierniejszy wobec tekstu wyjściowego jest *La dama Demonio* z Biblioteki Watykańskiej, swobodniejsza zaś wersja neapolitańska mogła stanowić źródło inspiracji dla argumentu z Drezna. Tekst francuski wprowadza najwięcej zmian, tam bowiem młodej pannie pomaga w intrygach nie sprytna pokojowa, lecz służący o imieniu Mezetin, a dodatkowo dwóch mężczyzn (Octave oraz Scaramouche) rywalizuje o jej względy. Każdy ze scenariuszy dostosowuje postaci hiszpańskie do systemu ról komedii *dell'arte*, używając jednak odmiennych imion specyficznych, które – jak można domniemywać – odwzorowują skład osobowy danego zespołu. Drugą tendencją, którą możemy zaobserwować w procesie adaptacji tekstu oryginalnego, jest dominacja elementów farsowych, czemu służą między innymi *lazzi*, czyli komiczne wstawki, które nawet jeśli w jakiś sposób nawiązują do oryginału, to zdecydowanie rozrastają się i angażują większą ilość postaci.

Wiele z tych scenek komicznych dotyczy strachu, który stanowi „jeden z ważnych składników ludzkiego doświadczenia”¹⁹. Jak podaje Nicoletta Capozza, *lazzi di paura* w scenariuszach w przeważającej mierze dotyczą strachu przed istotami lub zjawiskami nadprzyrodzonymi²⁰, co oczywiście pokazuje bardzo rozpowszechnioną wówczas wiarę w duchy i zjawy. Uczuciu temu sprzyjały noc lub mrok, i z taką właśnie okolicznością mamy do czynienia w sztuce Calderóna. Tytułowa kobieta-*duende* pojawia się znikąd i znika zwykle w mroku, wywołuje strach, zwłaszcza służącego, któremu giną – nielegalnie zresztą zdobyte – monety, a w ich miejsce pojawia się węgiel, oznaka interwencji diabelskiej. Co ciekawe, w żadnej z adaptacji aktorów *dell'arte* nie pojawia się właśnie ten znak sił nieczystych, w tych włoskojęzycznych mamy kota ukry-

¹⁹ J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, tł. A. Szymanowski, PAX, Warszawa 1986, s. 14.

²⁰ N. Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino editore, 2006, s. 244.

tego w worku. Zwierzę to jest niewątpliwie jednym z najczęściej kojarzonych z diabłem ze względu na swój wygląd i zachowanie²¹. Widok kota (lub choćby tylko przecucie) powoduje, iż bohaterowie scenariuszy z przerażenia wpadają w panikę, a następnie biorą nogi za pas. Sekwencja strachu przed demonem w postaci kota stanowi kulminację pierwszego aktu i przedstawia się następująco w poszczególnych tekstach:

Pulcinella otwiera [worek], kot wyskakuje, scena strachu Pulcinelli kończy pierwszy akt.²²
 Pulcinella otwierając kufer lub walizkę, aby wyjąć chustkę znajduje worek, w którym rusza się kot, widząc to, a nie wiedząc, co to, truchleje, i tym strachem kończy się pierwszy akt²³.
 Arlekin znajdując [w worku] kota, przestraszony ucieka, i w ten sposób kończy się pierwszy akt²⁴.

Widzimy, że scenariusze bardzo skrótowo zaznaczają działania aktorskie. W najdłuższej wersji neapolitańskiej Pulcinella zastyga w bezruchu, ulega paraliżowi, a zatem swego rodzaju chwilowej śmierci ze strachu. Jest to prawdopodobnie krótka scenka o charakterze pantomimicznym, być może z elementami wokalnymi i popisem akrobacji, która została dodana przez włoskich aktorów.

Główna postać męska w sztuce Calderóna, czyli don Manuel, to młodzieniec rozsądny i niewierzący w duchy, w scenariuszach amant staje się figurą komiczną. Komizm tej postaci zostaje uwypuklony właśnie w scenach strachu, w których uczestniczy razem ze swoim sługą. W finale aktu drugiego sztuki wyjściowej sytuacja przedstawia się następująco: w nocy kobiety, pewne, że goście już wyjechali z miasta, dostają się potajemnym przejściem do izby, służka zostawia panią i wychodzi, mężczyźni zaś wracają po ciemku do pomieszczenia, gdzie nagle widzą zapalającą się lampę, a także i piękną zjawę. Don Manuel wyciąga szpadę, żąda wyjaśnień, panna wykorzystując nieuwagę znika wezwana przez służącą. Scenariusze mniej lub bardziej wiernie oddają tę sytuację, ale wszystkie znacznie ją wydłużają dodając *lazzi*, przede wszystkim strachu, choć nie tylko (pojawiają się także *lazzi* erotyczne, *lazzi* z przebieraniem, *lazzi* zasypiania, etc.), a nagromadzenie tych – dość groteskowych – żartów zmienia całkowicie charakter sceny na farsowy. Cała sekwencja jest dynamiczna i dość skomplikowana, opiera się na precyzyjnym zgraniu pojawiania się i znikania postaci, a także zapalaniu i gaszenia światła, oba te działania miały być spektakularnym znakiem obecności ducha, który, jak wierzono, mógł znikać i przybierać ludzką postać wedle potrzeby. We wszystkich scenariuszach scena strachu mocnym *crescendo* kończy akt dru-

²¹ E. Cybulska-Bohuszewicz, „Znać iżeście i bestyj podlejszy. Zoomorficzne inkarnacje Szatana w Żywotach świętych Piotra Skargi”, *Terminus*, 2019, t. 21, z. 2 (51), s. 254.

²² „La Dama Demonio”, *op. cit.*, s. 632 (wszelkie tłumaczenia cytatów, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autorki artykułu).

²³ „La dama creduta spirito folletto”, *op. cit.*, s. 220.

²⁴ „La dama demonio e la serva diavolo”, *op. cit.*, s. CCCIX.

gi, choć przebieg akcji jest odmienny. W scenariuszu z Biblioteki Watykańskiej przedstawia się następująco:

Valerio i Pulcinella wracają szukać dokumentów. Pulcinella mówi, że czas, aby duch zapalił świeczkę. Flaminia zapala lampkę, Valerio i Pulcinella są przerażeni. Odgrywana jest scena z duchem. W końcu Valerio i Pulcinella idą zamknąć drzwi. Mówią, że je zamknęli, szukają ale nikogo nie widzą; mówią, że to musiało być złudzenie. Valerio sadowi się do spania na krześle, *lazzi* Pulcinelli i scena, jak zasypiają. Flaminia i Rosetta wchodzą przez ramę obrazu i odgrywają scenę wołania, Valerio chwytą pelerynę lub mantylę Flaminii, a ta przygasza lampkę, Rosetta gasi ją całkowicie i kobiety uciekają. Valerio zostaje z peleryną, każe Pulcinelli przynieść świeczkę. *Lazzi* Pulcinelli, który idzie i wraca, a potem scena Valeria, który idzie do drugiego pokoju spać. Pulcinella zostaje z zapaloną świeczką na stole. *Lazzi* Pulcinelli przed zaśnięciem, zasypia. W tym czasie Rosetta jako duch strażo, *lazzi* Pulcinelli kończą akt drugi²⁵.

W scenariuszy neapolitańskim cała scena przedstawia się w sposób bardziej rozbudowany, angażując mocniej postać kochanka, który może nieco mniej niż jego sługa, ale także wyraźnie się boi. Pulcinella najpierw spektakularnie trzęsie się ze strachu, a potem kamienieje, tym razem jednak scena paraliżu wykonana jest w duecie. Dodatkowo pojawia się podtekst erotyczny, bowiem łatwo ulegający pokusom służący, choć przerażony, nie może oprzeć się wdziękom zjawy, widząc jednak maskę demona²⁶, ucieka:

Donna Violante słysząc ich rozmowę, chowa lampkę, a potem stopniowo ją odkrywa, a potem od czasu do czasu zakrywa i znów odkrywa, Don Giovanni boi się, Pulcinella trzęsie się ze strachu, obaj skonsternowani idą razem szukać świeczki, Donna Violante w tym czasie zapala świeczkę w świeczniku, który stoi na kredensie, a potem siada; wówczas wracają Don Giovanni i Pulcinella, widząc ją kamienieją, a Don Giovanni grożąc szpadą zmusza ją do opowiedzenia, co się dzieje, Donna Violante mówi, że chce mu być posłuszną, ale najpierw niech idzie zamknąć drzwi, Don Giovanni każe to zrobić Pulcinelli, ale ten w strachu nie chce iść sam, w końcu idą razem, Donna Violante zostaje. Wracają, nie widzą nikogo i są skonsternowani, potwierdzają, że to musi być dama duch, a po tej scenie Don Giovanni każe zapalić następną świeczkę w drugim pokoju dla większej pewności, a potem sadowi się spać na krześle, Pulcinella sadowi się spać w nogach swego pana; wówczas Donna Violante w pelerynie i Pimpinella wchodzą przez ramę obrazu i widząc ich śpiących, gaszą świeczki i wołają, robią *lazzi*, a tamci się budzą, Don Giovanni chwytą pelerynę Donny Violante i każe Pulcinelli przynieść świeczkę z drugiego pokoju, Pulcinella wraca ze świeczką i obaj są zdumieni, widząc w rękach Don Giovanniego tylko pelerynę, upewniają się, co do istnienia szalonego ducha, a po tej scenie Don Giovanni idzie

²⁵ „La Dama Demonio”, *op. cit.*, s. 634.

²⁶ Rekwizyt ten pojawia się w kilku innych scenariuszach zbioru neapolitańskiego (np. *L'oggetto odiato, Li finti spiritati, Il vecchio ingannato*), a w *Demonij son le donne ovvero La donna sfarzosa chiarita* Pimpinella żartując sobie ze swoich adoratorów, Tartaglia i Pulcinelli, przywdziewa maskę demona i zakrywa się peleryną, a gdy mężczyźni skuszeni przez nią obietnicą pocałunku zbliżają się do niej, ona zsuwa pelerynę, a oni uciekają przerażeni, dokładnie tak, jak robi to Pulcinella w analizowanym tu tekście.

spać, Pulicinella też chce iść, przez ramę obrazu wchodzi Pimpinella (tak że Pulicinella nie widzi, którędy weszła) w pelerynie i kusi Pulicinellę, który wpięty jest przestraszony, lecz zbiera się na odwagę i chce ją pocałować, ona nakłada po kryjomu maskę demona i mówi Pulicinelli, aby ją pocałował i pokazuje mu maskę, Pulicinella jest przerażony, kobieta wychodzi przez obraz, a scena strachu Pulicinelli kończy akt drugi²⁷.

Natomiast sekwencja ta w argumencie drezdeńskim w jeszcze większym stopniu uwidacznia komizm postaci zakochanego, który występuje razem ze swoim służącym w całej scenie o silnym charakterze farsowym. Zwraca także uwagę seria śmiesznych póż Arlekina powodowanego strachem oraz całkowicie nowa scena obejmowania się pana i sługi przerażonych widokiem zapalanej przez ducha świeczki. Strach jak wiadomo może powodować także irracjonalne reakcje, młodzieniec zmęczony trudnościami sadowi się do spania na krześle, a jego wierny, choć niezbyt rozumny, służący mości się na jego kolanach, powierzając mu swoje bezpieczeństwo. W finale tej sekwencji widzimy gag o błazeńskim wręcz rodowodzie, mężczyźni ze strachu spadają z krzesła:

Celio i Arlekin szukają po ciemku dokumentów. Flaminia zapala lampkę, a Celio, biorąc ją za ducha, wyciąga szpadę, ona każe mu zamknąć drzwi, jeśli chce usłyszeć rzeczy, które przypadną mu do gustu. Tu ma miejsce scena zabawnych póż i strachu Arlekina, który idzie razem z Celio. Celio i Arlekin ze strachu obejmują się wzajemnie, nie widzą już domniemanego ducha i wpatrują się w zapaloną lampkę, odnajdują zagubione dokumenty. Celio ze względu na późną porę chce odpocząć, aby móc dnia następnego wyjechać z tego domu. Siada na krześle, przerażony Arlekin siada na kolanach Celia, obaj zasypiają. Flaminia i Colombina wychodzą zawoalowane, a potem ma miejsce scena śmieszna, przez co Celio i Arlekin upadają, i tak się kończy drugi akt²⁸.

Nieco inaczej scena ta zorganizowana jest w scenariuszu francuskim, rozgrywa się ona bowiem między postaciami męskimi, Scaramouche'm, Arlekinem i Mezetinem. Ten ostatni udaje kobietę, co – poprzez wprowadzenie dodatkowego elementu przebrania (*lazzi di travestimento*) – nadaje tej sekwencji groteskowy charakter:

Wchodzi Mezetin przebrany za kobietę i mówi, że jest wybranką serca Arlekina, a gdy Arlekin odwraca się do Scaramouche'a, żeby powiedzieć, że dziewczyna jest brzydka jak noc, zmienia on maskę i wkłada czerwoną. Arlekin mówi na to, że ze wstydu zrobiła się ona czerwona, a potem wkłada on maskę diabła, to budzi ich strach i skłania do ucieczki, co kończy akt drugi²⁹.

W tekście Calderóna znajdziemy także dość typową scenę bojaźliwego służącego, który ze strachu chowa się pod stołem, szybko jednak stamtąd wychodzi

²⁷ „La dama creduta spirito folletto”, *op. cit.*, s. 221.

²⁸ „La dama demonio e la serva diavolo”, *op. cit.*, s. CCCXXI-CCCXXII.

²⁹ „La dame Diablesse”, *op. cit.*, s. 13.

i znika ze sceny. W akcie trzecim scenariuszy włoskojęzycznych aktorzy adaptują sekwencję. Dość wiernie odtwarza tę scenę scenariusz z Biblioteki Watykańskiej: „Pulcinella chowa się pod stołem, [...] Odoardo odsuwa stół, który stoi mu na drodze i odkrywa pod nim ukrywającego się pod spodem Pulcinellę”³⁰. W scenariuszu neapolitańskim sekwencja ta wydłuża się i trwa dwie sceny. Tekst wyjaśnia, iż stół przykryty jest kapą, ale służący cały czas pozostaje widoczny dla widzów i odgrywa *lazzi*: „słysząc hałasy, Pulcinella chowa się pod stołem, który przykryty jest kapą. Wszyscy przechodzą przez ramę obrazu [...], Pulcinella pod stołem, Pulcinella i jego *lazzi*”³¹. W argumentie z Drezna zaś wydłuża się aż do czterech scen. Arlekin chowa się pod stołem w scenie szóstej, prawdopodobnie wciąż będąc widzianym przez widzów, choć tekst tego nie precyzuje, wychodzi zaś w scenie dziewiątej w finale, gdy dwie pary są już po słowie, a i on zaraz zostanie mężem służącej: „Arlekin chowa się pod stołem. [...] wychodzi, gdy wszyscy się pogodzili, chwali się jako obrońca kobiet”³².

Strach w scenariuszach *dell'arte* odpowiada niewątpliwie kategorii określonej przez Zbigniewa Osińskiego jako „uczucie jednostkowe, nagłe, tymczasowe, dziejące się teraz, zakończone reakcją. [...] popęd do ucieczki”³³. Reakcje bohaterów parodiują symptomy powszechnie kojarzone ze strachem, ich działania są groteskowo gwałtowane, kamienieją ze strachu, przybierają dziwaczne pozy, drżą, spadają z krzesła lub uciekają. Rozbudowane *lazzi* strachu wzmagają komizm sztuki wyjściowej głównie poprzez zastosowanie komizmu sytuacyjnego (dodane sceny lub znacznie rozbudowane sekwencje). Większość działań aktorskich w scenach strachu ma charakter pantomimiczny, czasem akrobatyczny, a niektóre sekwencje – bardziej skomplikowane – zakładały użycie rytmicznych układów choreograficznych. I choć większość z tych rozwiązań scenicznych wygląda podobnie, to jednak warto podkreślić z jednej strony istotny wkład poszczególnych aktorów w kreowanie znanych i bardzo popularnych wśród widzów postaci *dell'arte*, z drugiej zaś równie ważne lokalne uwarunkowania kulturowe widoczne między innymi w imionach postaci. Nie jest to kwestia błaha, i choć można ogólnie uznać, że Pulcinella oraz Arlekin z analizowanych scenariuszy przynależą do typologii drugiego niemądrego służącego, to jednak reprezentują zdecydowanie zróżnicowane warianty tradycji neapolitańskiej czy włoskiej *Comédie Italienne*. Odmienne są także postaci amantów, scenariusz watykański, najbliższy hiszpańskiej wersji, wprowadza elementy farsowe, angażując Valeria w *lazzi*, Scaramouche ukazuje typową sfrancuszczonej wersję neapolitańskiego kapitana w roli wydrwionego kochanka w opozycji do poważnego Octave’a, wersja neapolitańska zaś przeistacza

³⁰ „La Dama Demonio”, *op. cit.*, s. 635.

³¹ „La dama creduta spirito folletto”, *op. cit.*, s. 222.

³² „La dama demonio e la serva diavolo”, *op. cit.*, s. CCCXXIII-CCCXXIV.

³³ Z. M. Osiński, *Lęk w kulturze społeczeństwa polskiego w XVI-XVII wieku*, DiG, Warszawa 2009, s. 8.

kochanka w figurę farsową, a drezdeńska jeszcze bardziej ten efekt wzmacnia, wpisując się w karnawałowy charakter przedstawienia dworskiego. Ponadto uwagę zwracają różnice w użyciu pozawerbalnych środków ekspresji. Rozbudowane elementy pantomimy, typowe dla teatru neapolitańskiego, występują także obficie w wersji drezdeńskiej, dodatkowo wzbogacone elementami muzycznymi, co jest charakterystyczne dla widowisk włoskich adresowanych do obcokrajowców.

Bibliografia

- Boschini, Marco, *La carte del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare, compartì in otto venti*, Venezia, per li Baba, 1660, s. 14, URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boschini1660>, dostęp 20.11.2021
- Capozza, Nicoletta, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino editore, 2006
- Carandini, Silvia, „Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte”, *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 2019, vol. 3, s. 585-615
- Colajanni, Giuliana, *Les escenarijos franco-italiens du ms. 9329 de la B. N.*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970
- Cortelazzo, Manlio, Zolli, Paolo, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999
- Cuppone, Roberto, „«In questo», il teatro. Gli scenari della Commedia dell'Arte”, *Venezia Arti*, 2000, vol. 14, s. 35-40.
- Cybulska-Bohuszewicz, Ewa, „Znać iżeście i bestyj podleyszy. Zoomorficzne inkarnacje Szatana w Żywotach świętych Piotra Skargi”, *Terminus*, 2019, t. 21, z. 2 (51), s. 245-268, <https://doi.org/10.4467/20843844TE.19.018.11192>
- D'Antuono, Nancy, „La comedia española en la Italia del siglo XVII: la comedia dell'arte”, in *La comedia española en el teatro europeo del siglo XVII*, London, Tamesis, 1996, s. 141-149
- Del Valle Ojeda Calvo, Maria, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007
- Delumeau, Jean, *Strach w kulturze Zachodu XIV-XVIII w.*, t. Adam Szymanowski, PAX, Warszawa 1986
- I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di Anna Maria Testaverde, Torino, Einaudi, 2007
- Klimowicz, Mieczysław, Roszkowska, Wanda, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 1988
- Marchante Moralejo, Carmen, „Calderón en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y „scenarijos”, in *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, a cura di M. G. Profeti et al., Firenze, Alinea Editrice, 1996, s. 30-35
- Osiński, Zbigniew Mirosław, *Lęk w kulturze społeczeństwa polskiego w XVI-XVII wieku*, DiG, Warszawa 2009
- Riccoboni, Luigi, *Histoire du theatre italien, depuis la decadence de la comedie latine*, Paris, André Caillau, 1730
- Spaziani, Marcello, *Il Théâtre Italien di Gherardi*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966
- Surma-Gawłowska, Monika, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015
- Tessari, Roberto, *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Milano, Mursia Editore, 1981
- The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios. La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, vol. I, a cura di Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, London, Scarecrow Press, Lanham, Md., 2001

Tragiense, Lauriso, [Francesco Saverio Quadrio], *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli*, Roma, appresso Nicolo e Marco Pagliarini, 1739

Valeri, Antonio, *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894

Jolanta Dygul, literaturoznawczyni, teatrolożka, adiunkt w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka licznych artykułów na temat recepcji literatury oraz kultury włoskiej w Polsce, a także prac z zakresu literatury oraz historii teatru i dramatu włoskiego. Opublikowała m.in. monografię *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego* (Warszawa 2012), a także polską edycję krytyczną *Teatru komediowego Carla Goldoniego* (Gdańsk 2011), *Mandragory Niccolò Machiavellego* (Warszawa 2017) oraz *Historii Calandra Bernarda Doviziego da Bibbiena* (Truskaw 2018). Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim dawną literaturę włoską od XVI do końca XVIII wieku.