Wanda Roszkowska

GIOVANNI BATTISTA LAMPUGNANI LIBRECISTA SOBIESKICH

1.

Opera włoska wkracza na dwór Sobieskich dopiero z końcem panowania Jana III. Są to dwa dramaty pióra G.B.Lampugnaniego, audytora nuncjatury warszawskiej: "Per goder in amor ci vuol costanza" /1691/ i "Amor vuol giusto" /1694/. Oba powstały okazjonalnie, pierwszy - wystawiony 29.III na weselu królewicza Jakuba z Jadwigą Elżbietą ks. neuburską, drugi w związku z weselem Teresy Kunegundy Sobieskiej z Maksymilianem II elektorem bawarskim. Premiera "Amor vuol il giusto" odbyła się 19.VIII, operę grano później wielokrotnie aż do trzeciej dekady września. Zapewne i pierwszy dramat cieszył się równym powodzeniem.[1/] Muzykę do "Per goder in amor", która do dziś pozostaje nieznana, napisał Viviano Agostini z włoskiej kapeli królewskiej, o którym dziś wiemy, że po zgonie Jana III przeszedł do Kapeli Polskiej Augusta II, zatrudniony w niej jako tenorzysta, a po śmierci Jacka Różyckiego jako jej wicekapelmistrz.[2/] Prawdopodobnie był wenecjaninem, jak inni jego włoscy towarzysze z kapeli, wokaliści i muzycy.[3/] Kompozytorem drugiej opery mógł być również Agostini, sławiony artysta, jeśli zaangażował go August II do swojej kapeli i jeśli zajął tam ważne stanowisko, dotrwawszy do końca jej istnienia. Lecz to tylko przypuszczenie. Dla dworu Sobieskich Lampugnani skomponował oratorium "Il transito di San Casimiro" na dzień tego świętego przypadający 4 marca /1695/. Stał się więc Lampugna-

ni - w skromniejszych znacznie wymiarach - kimś w rodzaju poety dworu, jakim był dla Władysława IV Virgilio Puccitelli.[4/]

Zastanawiający jest fakt, że bogaty i różnorodny kalendarz teatralny Sobieskich notuje operę tak późno. Jaka jest tego przyczyna? Czy brak nawiązań do tradycji władysławowskiej, czy odmienny profil teatru Sobieskich? O bezpośredniej kontynuacji istniejącej już tradycji operowej mówić trudno, bo takiej chyba nie było. Jan Kazimierz nie kultywował zamiłowań brata z przyczyn przede wszystkim politycznych, ale także z powodu zainteresowania królowej Ludwiki teatrem i baletem francuskim. Jego następca, Michał Korybut Wiśniowiecki, skłonił się ku upodobaniom Marii Eleonory, wielkiej teatromanki. Z zachowanych świadectw wnosić można, że uprawiano tam głównie komedię typu hiszpańskiego, jak np. "Komedyja o Morilindzie królowej". Znano także "teatro tragico" Hiacynta Andrzeja Cicogniniego, "La caduta del gran capitano Belisario".[5/] Nie można jednak arbitralnie stwierdzić, że żadnych form operowych nie uprawiano.[6/]

Natomiast na pewno można mówić o świadomości operowej tego czasu i to konkretnie związanej z operą wenecką, świadomości wytworzonej drogą kontaktów z teatrami nad laguną w drugiej połowie stulecia. Relacje takich podróżnych, jak Wojciech Radoliński, jakkolwiek dość prymitywne, przekazują znamienne dla tego typu opery cechy widowiskowości - w czym nie różnią się jeszcze od doznań bywalców opery władysławowskiej - jednak już sformułowanie: "włoską manierą, in cantu" odnosi się do konotacji gatunku, podobnie jak uchwycenie za-

sady estetycznej /"w muzyce wielka rozkosz"/.[7] Wyprawa Michała Kazimierza Radziwiłła, szwagra króla Jana, została już przedsięwzięta świadomie pod kątem jego zainteresowania operą wenecką[8]. Blisko czterotygodniowy pobyt w stolicy Veneto poświęcił on wyłącznie widowiskom operowym, uwzględniając najnowsze dokonania sztuki operowej, jak świadczy informacja o wystawieniu opery, najpewniej w nowootwartym teatrze San Giovanni Crisostomo[9]. Podróż ta ma ogromne znaczenie ze względu na świadomy wybór Wenecji, z uwagi na płodne tej podróży następstwa, oraz ze względu na krąg dworu królewskiego, do którego należał arystokrata litewski. Magnat ten nie ograniczył się bowiem do biernej konsumpcji dzieła. Powróciwszy do kraju, sprowadził trupę operową, najpewniej z Wenecji[10]. W listopadzie przygotował Radziwiłł w Białej spektakl operowy, do którego przyłożył wiele starań: "Il fait préparer depuis longtemps un opéra, qui doit estre chanté par les musiciens qu'il a amenez d'Italie". Na specjalną uwagę zasługuje fakt, że przedstawienie miało uczcić króla Jana i jego małżonkę, którzy przybyli do Białej w drodze na sejm grodzieński 1678 r. Ma to więc znaczenie z uwagi na oficjalny charakter wizyty królestwa i na przywiązany do sejmu aspekt reprezentacyjno-polityczny. W tej funkcji występuje opera i na innych dworach europejskich, na tym polega jej ceremonialny, okazjonalny charakter, w odróżnieniu od ludycznego charakteru publicznych spektakli weneckich[11]. "Weneckość" jako konotacja opery jest istotnym czynnikiem świadomości utrwalonej w czasie panowania Jana III, a umocnionej przez inicjatywy teatralne jego następcy, na co dowód z poezji

politycznej interregnum i początków panowania Sasa: "Polska tak od praetensyjej do korony przez królewicza Jakuba utrapiona... w Wenecyjej na operze włoskiej manierą włoską i stylem wykształtowana"[12/]. W tym zresztą przykładzie odbiła się także praktyka teatralna dworu Sobieskich, powodzenie oper Lampugnaniego, ale i tak dość jest na to dowodów, że dwór królewski miał wcześniejsze kontakty z włoską sztuką operową. Tym bardziej zastanawia nieobecność tej formy teatralnej w życiu dworu we wcześniejszych latach. Częściowa przynajmniej odpowiedź kryje się w preferencjach dworu, unikającego - jak się wydaje - ostentacyjności towarzyszącej spektaklom operowym oraz podatnego na francuskie, a nie włoskie wzory fety dworskiej. Skłonność ta implikuje odmienność gustu i wartościowania środków ekspresji. Opera przemawiała przede wszystkim jako obraz i dźwięk, dramat stawiał na pierwszym miejscu słowo. W tym sensie funkcje opery przejmował teatr szkolny, którym posługiwali się Sobiescy z myślą o widzu szlacheckim, o uczestnikach obrad sejmowych[13/]. Na organizowane w karnawale uroczystości dworskie, dobierano formy francuskie - comédie ballet, łączącą aspekt ludyczny z funkcją reprezentacyjno-dynastyczną[14/].

Wypada więc zapytać, dlaczego zdecydowano się odstąpić od tej konsekwentnie przestrzeganej zasady w wypadku uświetnienia wesel dzieci Jana III? Nie wszystkie motywy jesteśmy w stanie wymienić, jeden wszakże wydaje się decydujący: opracowanie ceremoniału weselnego pod kątem protokolarnym. W grę wchodziły dwa głównie czynniki: osoby nowożeńców oraz krąg odbiorców i zamierzona w ich

aspekcie funkcja spektaklu. Oba wesela wykraczały poza dotychczasowe rozumienie święta dworskiego. Królewicza Jakuba żeniono z siostrą cesarzowej, królewnę Teresę Kunegundę wydawano za elektora bawarskiego, sprzyjającego wprawdzie kulturze artystycznej dworu francuskiego, ale występującego w swojej oficjalnej funkcji - władcy księstwa pozostającego w kręgu autorytetu cesarskiego, jako jeden z siedmiu filarów cesarskiego tronu. Widownia zamkowa, w sposób nieoficjalny, jednoczyła oba kręgi: Rzeczypospolitej szlacheckiej i dyplomację cesarską. W tej sytuacji każda próba odwołania się do formy francuskiej była nie do przyjęcia, tak ze względu na osobę cesarza i etykietalny charakter opery włoskiej w Wiedniu, jak ze względu na masowego widza polskiego, nie tolerującego i niezdolnego zrozumieć dramatu recytowanego po francusku. Przypomnieć tu trzeba nie wygasłą bynajmniej frankofobię i tolerancję dla teatru włoskiego.[15/] Innymi więc słowy, okazjonalność dramatu zdecydowała o wyborze opery.

Operową twórczość Lampugnaniego należy widzieć i rozpatrywać na tle okoliczności, które ją powołały do życia. Jako dzieło należy ona oczywiście do autora, jednakże struktura dramatu została ukształtowana pod kątem konkretnych wymogów zarówno w przedmiocie treści, jak konstrukcji postaci protagonistów, będąc wypadkową panujących ówcześnie konwencji operowych i tradycji środowiskowych. Odrzucenie w analizie któregokolwiek z tych czynników groziłoby jednostronnością właściwą starszym badaniom, w świetle których dramat Lampugnaniego traciłby swoją indywidualną postać, stając w szeregu rządzących ówcześnie stereotypów

operowych. Odpadłaby również perspektywa kulturowa, pozwalająca dojrzeć w dziele florentczyka złożony produkt inspiracji promieniujących ze środowiska dworu polskiego, inaczej mówiąc, zagubilibyśmy szansę ukazania zjawiska w żywym nurcie polskiego życia teatralnego.

Zewnętrzne okoliczności narzuciły nam również metodę postępowania. "Per goder in amor" znamy z drukowanego oryginału, któremu towarzyszy ważny informacyjnie polski program przedstawienia, uwzględniający formę spektaklu na Zamku. Jako produkt uboczny istnieje również przekład polski z niewiadomego, ale chyba niezbyt odległego czasu[16/]. Nie znając muzyki, możemy jednak w znacznym stopniu określić poetykę dramatu przeznaczonego do wykonania muzycznego dzięki formie metrycznej i konstrukcji oryginału, której komponentem jest aria oraz typowe sytuacje z nią związane. Daleko natomiast trudniej jest dojść do postaci oryginalnej "Amor vuol il giusto", ponieważ nie zachował się tekst włoski; mamy do dyspozycji jedynie przekład polski prozą. Już sama jego prozaiczna forma utrudnia, a niekiedy wręcz uniemożliwia wyprowadzenie odpowiednich wniosków w płaszczyźnie gatunku opery. Ponadto jakość tłumaczenia zaciemniająca konstrukcję i sens dramatu, przy pastoralnej, a więc odmiennej w stosunku do "Per goder in amor" materii i tonacji, utrudnia wychwycenie cech wspólnych dla obu utworów w rozumieniu warsztatu autorskiego. Dlatego więc /co tylko z pozoru może się zdać zaskakujące/ znacznie więcej miejsca oddaliśmy problemom rekonstrukcji "Amor vuol il giusto", zarówno w płaszczyźnie jego kwalifikacji pastoralnej, jak kształtującej go zasady okazjo-

nalności. Pod tym względem "Per goder in amor" stwarza znacznie mniej problemów. Wyjaśnić trzeba także, że była to robota opłacalna, pozwalająca zrehabilitować sielankę, napisaną dla królewny, jako utwór jednolity i owoc aspiracji literackich autora, zamazanych przez nieudolne pióro anonimowego tłumacza. Dopiero wówczas, jakkolwiek rekonstrukcja nasza jest w pewnych punktach hipotetyczna, da się zrozumieć powodzenie spektaklu, jak też zapał tłumacza do bądź co bądź pracochłonnego przedsięwzięcia.

2.

Przystępując do pisania pierwszego w ogóle "melodramatu" /polonizujemy tu ówczesny termin włoski/, debiutujący Lampugnani miał jasną świadomość złożoności problematyki operowej na ówczesnym etapie. Dramat pisany do muzyki przeżywał ostry kryzys strukturalny, mimo że cieszył się nieustającym sukcesem u publiczności. W łonie opery weneckiej pulsowały dwie tendencje: jedna starsza, wywodząca się z tradycji Ferrariego i Cavalliego, druga zmierzająca ku reformie - sanacji /zapowiadającej Apostolo Zeno/ przez przywrócenie spoistości dramatycznej i zrównoważenie zachłannego dyktatu muzyki i wykonawcy[17/]. Dobrym przykładem służy twórczość Aurelia Aurelego, librecisty o wielkim rozgłosie, drukowanego we wszystkich zainteresowanych operą ośrodkach niemieckich, obrazująca sytuację kryzysu. Współżyją w niej obie tendencje, starsza /od 1652 r./ redukująca tekst do scenariusza służącego mechanicznemu łańcuchowi "eventi meravigliosi", dających możność popisu scenografowi i technice ma-

szynowej[18/]. Nowsza, wydobywa stłumione walory dramatyczne, zmniejszając liczbę postaci i upraszczając intrygę, a jednocześnie dbając o jej zwartość[19/]. Być może, że pod wpływem dramatu dworskiego język staje się bardziej zdyscyplinowany, gdy zjawiają się akcenty szlachetne[20/]. Lampugnani w dedykacji przemawia jak florentczyk, tzn. pisarz wychowany na innych tradycjach dramatu muzycznego, opozycyjnego wobec Wenecji, wierny poetyckiej wartości słowa. Pisze bowiem o dramacie per musica: "un genere cosí informe"[21/]. Jest to odbicie niepokoju teoretyka wobec sytuacji opery, nie poddającej się normom klasycznego rozumienia gatunków.

W polskim programie przedstawienia, określonego na karcie tytułowej jako "akt", znalazło się sformułowanie, może przypadkowo, oddające sprawiedliwość utworowi Lampugnaniego: "komedia". Istotnie, jest to komedia osnuta na schemacie hiszpańskim, powszechnym w operze weneckiej. Już tytuł przywodzi na myśl hiszpańską praktykę ujmowania myśli naczelnej w przysłowiową lub sentencjonalną formułę. Temat miłosny rozwija się w orbicie hiszpańskich motywów honoru i śmierci: miłość-honor, miłość-śmierć, honor-śmierć. Jest to sposób istnienia bohaterów, postaci wyższych, szlacheckich. Należy do nich Alfonso, młody król zapalony namiętnością do księżniczki Dorysby, narzeczonej rycerskiego Ismena oraz Dorysbe i Arsinda, typowe heroiny hiszpańskie, amazonki walczące o ukochanych ze szpadą w dłoni, co stawia je na równi z mężczyzną. Honor kobiety to jej tytuł narzeczonej, nakazujący bronić swej czci. Dorysbe, córka starego króla Ruggiera, pragnie poślubić hetma-

na Ismena, czemu na przeszkodzie staje Alfonso. Sojuszniczką Dorysby staje się w grze o honor Arsinda, narzeczona Alfonsa, uznana przez niego za zmarłą, która przybywa jego śladem na dwór Ruggiera w męskim przebraniu, by jako sekretarz księżniczki, Fileno, poprowadzić intrygę zmierzającą do odzyskania Alfonsa. Filena kocha dwórka Dorysby, Irena, Irenę zaś wódz Alfonsa, Arsace. Układ trzech par, typowo komediowy, polega na rozmijaniu się uczuć: Dorysba nie kocha Alfonsa, Fileno nie kocha Ireny, Irena nie kocha Arsaka, z czego wynikają podstawowe sytuacje konfliktowe, wykorzystywane przez Arsindę na rzecz odzyskania narzeczonego i - taktycznie - na rzecz Dorysby gotowej raczej umrzeć, niż wyrzec się Ismena. Hiszpańska jedność dialektyczna "tragico-comico", którą historyk hiszpańskiego teatru pragnąłby ująć jako kategorię "trzecią" w stosunku do klasycznych formuł tragique i comique, wydaje się rozpoznawalna w tonacji postaci[22/]. Dorysbie, zarysowanej tragediowo jako heroina znosząca przeciwności losu dla obranego celu, przeciwstawiono Arsindę, organizatorkę intrygi i ofiarę własnych fortelli. Sposób prowadzenia intrygi przy użyciu komediowych środków: pisania listów, kamuflażu wynikającego z przebrania Arsindy-Filena, quiproquo pary Fileno-Irena - oparty jest na zasadzie intensyfikacji zmian. Drugim wektorem są przeciwstawne działania Ferranta, doradcy starego króla Ruggiera, usiłującego nakłonić Dorysbę do przyjęcia oferty Alfonsa, podobnie jak działania samego Alfonsa. Arsinda nie tylko organizuje akcję, ale także musi wyłapywać ciosy na rękawicę. Wobec gry tych sił Dorysbe i jej ukochany dysponują jedynie

stałością uczucia i szpadą. Budowanie akcji poprzez "meravigliosi eventi" ma na celu eskalację przeszkód piętrzących się przed parą kochanków - - Dorysbe i Ismenem, co pozwala obojgu demonstrować cnotę wytrwałej stałości. Akcja startuje z punktu ukazującego grozę ich położenia: zbrojne uderzenie na Messynę króla Neapolu Alfonsa. Tu także mamy lokalizację hiszpańską w ówczesnym rozumieniu: Neapol należał bowiem do Hiszpanii. Dorysbe decyduje się bronić królestwa Sycylii z bronią w ręku, Ismeno zaś gotów jest dla dobra kraju zrezygnować ze szczęścia osobistego, namawia więc narzeczoną, by rozważyła ultymatywne żądania Alfonsa, co Dorysbe odrzuca, pomawiając ukochanego o brak stałości. Ismeno rusza na mury, tu ściera się z Alfonsem, czemu przeszkodzi Dorysbe, odbierając Ismenowi szpadę. W efekcie następuje zdobycie Messyny, uwięzienie Ismena i zagrożenie jego życia: oto akt pierwszy, tzn. krótkie 10 scen /z tych dwie spełniają rolę intermedialną jako komiczny przerywnik/. Rytm zmian w akcie następnym wyznaczany jest przez zabiegi Alfonsa-zdobywcy o Dorysbę, kontrowane przez Arsindę, której działania krzyżują się z akcjami Ferranta, przy czym lęk Arsindy o życie Alfonsa wyzywającego na pojedynek Ismena powoduje szereg nieprzewidzianych przez nią komplikacji. Wciągają one Dorysbę, a także Irenę łudzoną przez symulowane uczucie Filena, skłonioną do udawania miłości do Arsaka, powodując karambole uczuciowe między Ismenem a Dorysbą. Akt ostatni, najdłuższy, podwyższa temperaturę spięć, osaczając Dorysbę, przymuszaną do małżeństwa z Alfonsem, wyklętą przez ojca, szantażowaną przez Alfonsa

groźbą uśmiercenia jej ukochanego i Ruggiera. Włącza się do akcji Irena, przekonana, że Fileno kocha Dorysbę. Gniew i zemsta /sdegno e vendetta/ prowadzą ją do zdrady tej tajemnicy przed Alfonsem, który w napadzie furii chce przebić Filena sztyletem. Obecna przy tym Dorysbe osłania Arsindę, która się przed nią ujawniła. Przemyślność Arsindy osiąga swoje granice; Arsinda wyznaje Alfonsowi prawdę. U szczytu napięcia przychodzi szczęśliwe rozwiązanie - stereotypowe połączenie trzech par. Intryga odgrywa tu rolę przyznaną jej przez hiszpański model: jest siłą konstrukcyjną, nasyca dramat intensywnością błyskawicznych zmian sytuacji bohaterów[23/]. Odmiennie natomiast potraktowany żywioł komiczny o tyle współdziała w budowaniu zmienności, że zjawia się na prawach kontrastu z planem serio w momentach szczytu dramatycznego[24/]. Inaczej jednak hiszpański kalejdoskop działa u Lampugnaniego niż w dramacie "alla spagnuola". Cudowne zdarzenia, przypadki są wynikiem sprzecznych działań, nie wymagają popisu technicznego maszynisty czy scenografa. Sceny odmieniają się wprawdzie, przenosząc akcję z miejsca na miejsce, ale inaczej rozumiana jest zmiana. "Mutazioni di scene" dokonują się w obrębie kilku dekoracji stereotypowych: sala królewska /regia/, miejsce sielankowe, mury miejskie, więzienie - mają genezę włoską, operową, implikując pojawienie się określonej tematycznie arii /np. aria Ismena w okowach, aria do portretu ukochanej; pochodzenia pastoralnego: aria Alfonsa z konterfektem Dorysby nad źródłem, aria zemsty, aria Arsindy nad uśpionym Alfonsem/. Kategoria cudowności realizuje się w zaskocze-

niach powodowanych rozwojem wypadków, nieprzewidzianym zwrotem sytuacyjnym, nie zaś wizualnie. Poza przytoczonymi tu przykładami, odzwierciadlającymi działanie konwencji operowej, brak jest scen pretekstowych. A i te zresztą, wskazane wyżej, pełnią funkcję dramatyczną w ciągu wydarzeń. Przy tym brak jest wydarzeń "ostrych" - zagrożenie pozostaje w sferze możliwości, jest argumentem gry z przeciwnikiem. Alfonso nie zabiłby nigdy Ismena, jest bowiem rycerski; co najwyżej w pojedynku, ale pojedynki uniemożliwia kolejno to jedna, to druga zakochana kobieta. Dorysbe i Arsinda w stanie szczytowego zagrożenia śpiewają o śmierci, ale jest to motyw konstrukcyjny arii,motyw o rodowodzie pasteralnym. Raz jeden Alfonso chwyta za sztylet, ale dzieje się to po to, by doprowadzić do kulminacji. Zaraz zjawia się Dorysbe, która unicestwi gest Alfonsa.

"Per goder in amor" godzi harmonijnie - i to jest osiągnięciem artystycznym autora - barokową ruchliwość, zmienność, zmysłową rozkosz patrzenia i słuchania z modułem trzech jedności: rygorem logicznym akcji, miejscem rozumianym mniej surowo niż we Francji i ograniczonym do miasta /Messyna/ oraz czasem. Respektuje także zasadę prawdopodobieństwa. Barokowy, ornamentacyjny w pewnym sensie charakter zachowują epizody komiczne w konwencji buffo, z dworskim ograniczeniem planu figur komicznych i stonowaniem, a raczej przetworzeniem drastyczności znamionującej figury ze sceny weneckiej.

Mimo braku partytury przynależność wenecką opery Lampugnaniego można określić na podstawie porównania z późniejszym od niej oratorium,wspom-

nianym już "Transito di San Casimiro", czyli "Zejściu św.Kazimierza"[25]. Udowodniono już, że typ arii pisanej da capo w sześciozgłoskowcu o "wyrazistym rytmie" i "urozmaiconym układzie rymów", śpiewnej i lekkiej, wskazuje na szkołę wenecką[26]. Aria dominuje w oratorium. "Per goder in amor" posługuje się przeważnie wspomnianym schematem arii, dopuszczając jednak i tutaj większą rozmaitość, która ma na celu zarówno wzbogacenie wrażeń muzycznych, jak też wynika ze struktury dramatycznej tekstu. Arie - w których zdecydowanie dominują sześciozgłoskowiec - operują różnej długości strofą. Z tych czterowersowe włączone są zwykle w dramatyczny układ /choć nie jest to zasadą niepodważalną, lecz tylko tendencją/, zawierając decyzje lub zaakcentowane śpiewem argumentację i sentencję /Ferrante, Dorysbe/. Formą wszakże uprzywilejowaną jest strofa sześcio- i siedmiowersowa /ponad dwie trzecie wszystkich arii/, choć zdarzają się również sporadycznie pięcio- i ośmiowersowe. Są to - zgodnie z tendencją czasu - strofy krótkie. Jeden wyjątek uczynił Lampugnani dla lamentu Dorysby /jedenastowersowego/, wyodrębniając go świadomie z ogólnej tonacji. Nie odbiegł również poeta od ówczesnego stereotypu ilościowego, wpisując w tekst dramatu około sześćdziesięciu arii. Są one,zgodnie z opinią J.Starnawskiego, istotnie śpiewne i lekkie. Inaczej jednak /co jest zrozumiałe z uwagi na odmienną strukturę/ układa się stosunek recytatywu do arii. Opera Lampugnaniego w sposób, naszym zdaniem, bardzo finezyjny zachowuje właściwe proporcje między tym, co dramatyczne, a tym co jest liryczną ekspresją. Arii nie ma w scenach

łącznikowych, traktowanych klasycznie, nie ma też w scenach o zagęszczonych działaniach, pointowanych natomiast lub wzbogacanych przez duet. Tak jest np. w końcowej scenie aktu I i w ostatniej scenie utworu, zamkniętej umieszczonym przed epilogową sentencją kwartetem wiązanym z duetami[27/]. Recytatyw zajmuje znacznie więcej i znacznie istotniejsze niż w zwyczaju weneckim miejsce, stąd jasny i dynamicznie prowadzony dialog i charakterystyczny dla rangi mówiącego monolog, w wypadku Ruggiera oddający wersem kancony majestatyczność osoby. Wydaje się, że wypowiada się tu również osobowość samego autora przejawiającego florenckie poczucie umiaru, ale też i niechęć do eksponowania arii bez dramatycznej motywacji. Świadczyłoby o tym nastawieniu wpisywanie arii w rytm dramatyczny, eksponowanie momentów lirycznych uzasadnione tokiem dramatu i sytuacją. Stąd, jakkolwiek wyraźna jest tendencja do zapowiadającej Apostolo Zeno tzw. "arii d'ingresso" /na odejście postaci/, z reguły aria włączona jest w dialog jako kulminacja liryczna.

Aria jest środkiem charakterystyki postaci, jej funkcji w uzależnieniu od partnera. Widać tu działanie schematu pastoralnego, typowych układów opornej nimfy i czułego pasterza. Dlatego, rzecz ciekawa, nie Ismeno, lecz Alfonso wypowiada się w tych kategoriach. Z ośmiu arii siedem jest opartych na temacie okrutnej nimfy, do której zwraca swe uczucia król Neapolu. Dopiero ostatnia zwrócona jest do Furii, znamionując szał Alfonsa zapowiadającego rozlew krwi[28/]. Heroicznie i dramatycznie zbudowana jest postać Dorysby - dziesięć arii mówi o wyeksponowaniu roli protagonistki. Te-

matem ich jest walka o utrzymanie postawy, wzywanie pomocy Amora, także stany depresji lub buntu przeciw okrucieństwu bogów, skulminowane lamentem i apelem o pomoc do mocy piekielnych. Dramatycznie przeważnie wypowiada się w arii Arsinda /siedem arii/, aria występuje w funkcji monologu, stąd prezentacja metod działania za pomocą fortelu /"arte ingegnosa"/. Nie brak wszakże tematów lirycznych - rozterki /"Timor e speranza"/[29], pobudzonych nadziei, wreszcie przyzwania śmierci w momencie krytycznym[30]. Aria dopełnia postać Arsindy, wyposażając ją w konieczne wartości uczuciowe. Ponad miarę natomiast potrzeb dramatu rozbudowana jest partia Ireny: siedem arii, podobnie jak siedem arii figury komicznej, sługi Iemena, Drullo. Widzielibyśmy tu problem par excellence muzyczny, wydobycie walorów wokalnych, sprawiających słuchową przyjemność - "diletto", a więc przewagę wartości estetycznych szczególnie cenionych przez wenecką publiczność operową. Ujawnia się w tym świetle pasterskość Ireny w topice i stylu kanconetty, jakby już premetastazjańskiej. Takie są jej arie do lilii:

Gigli eletti
candidetti
che di latte avete il sen,
la mia fé de vostro fiore
al candore
non vien men.
/II,4/

czy skarga niekochanej przyrównanej do świetlika: "luccioletta innamorata". Rustykalność i śpiewność ożywiła nawet toporne zazwyczaj pióro tłumacza, który porwał się na formę metryczną przy przekładzie piosenki "Ruscelletto-garruletto..."[31]. Motywuje ten rodzaj arii status pasterki niekocha-

nej, która - modą już wenecką - staje się mściwą Wenecjanką w ostatniej arii: "Grida Amor sdegno e vendetta" /III 15/.

Uhonorowanie Drulla wydaje się wypływać z weneckiej tradycji "intermezzo comico". Partię np. komicznej starki wykonywał - przynajmniej niekiedy - sopranista, szczególnie ceniony dla walorów głosowych, ale może również i dla kwalifikacji komicznych śpiewaka-kastrata[32/]. Niewykluczone, że Drulla śpiewał "evirato", na co mogłyby wskazywać pewne akcenty treściowe: Drullo jako Endymion w arii /III 10/. Aluzje Eurilla do wyglądu Drulla mogą być odczytane jako kpina z brzydoty, ale może i w kontekście "trzeciej płci"/?/[33/]. Najwyraźniej jednak przemawia za tą sugestią powierzenie mu aż tylu arii.

Arie Ismena koncentrują się na sytuacji więziennej /II 12, III 6/, ukazującej rycerza skowanego. Przyjmuje kajdany w imię miłości jako słodkie cierpienie /"Io vi baccio, cari lacci..."/, fałszywa nowina o zdradzie Dorysby znajduje rezonans w zwróceniu się do Furii piekielnych /"Sù, sbranatemi..."/. Zgrupowane w drugiej scenie arie oddają stany ducha, od gniewu przeciw wichrzącemu Filenowi, poprzez ostrzeżenie Alfonsa przed siłą zamkniętego w sercu gniewu, po sytuację liryczną - zapewnienia nieobecnej kochanki o wierności mimo jej okrucieństwa /"Armati pur, crudel..."/. Partia Ismena, uboższa w sensie liczbowym od partii Alfonsa, dzięki skupieniu arii eksponuje niezłomność w cierpieniu zgodnie z przewodnim tematem stałości.

Przyznanie pierwszeństwa logice dramatycznej, przy dobrym rozpoznaniu funkcji arii w tym kon-

tekście stawia Lampugnaniego w rzędzie tych libreciatów, którzy jeszcze przed wystąpieniem Zeno poszukiwali na własną rękę remedium na schorzenie ówczesnej opery, przygotowując grunt pod reformę autora Gryzeldy i Meropy, pracując na materiale romansowo-pastoralnym, nie historycznym.

Ostatnią sprawą, sprowadzającą twórczość Lampugnaniego na grunt kultury dworu polskiego, jest problem adaptacyjności dramatu muzycznego do okazji dworskiej, a szczególnie do okazji epitalamijnej. Milczącym założeniem towarzyszącym tego typu twórczości jest ścisła zależność fikcji od rzeczywistości, której jest symbolicznym wykładnikiem. Wesele królewicza Jakuba było aktem najwyższej rangi, określonym na karcie tytułowej "reali nozze". Równocześnie trzeba było uwzględnić szczególny charakter wesela, primo - potomka królewskiego, lecz nie następcy tronu, secundo - królewicza, któremu de jure tytuł ten nie przysługiwał. Materię tematyczną, ukształtowanie tematu, strukturę postaci, sytuacje w planie intrygi warunkowało kryterium odpowiedzialności. Materia "Per goder in amor" nie jest mitologiczna czy historyczna, jak w tych dialogach szkolnych, które służyły ujęciu sytuacji królewicza Jakuba w perspektywie dynastycznej - - lecz romansowa[34/]. Wybór tłumaczy się kilkoma conajmniej argumentami, a więc pójściem za modą w libretystyce tego czasu, jak dominacją tematyki miłosnej w "dramma per musica". Można dojrzeć jeszcze inny wzgląd: chęć zachowania pewnej prywatności dla uniknięcia interpretacji jednoznacznej, a więc arbitralnej, która narzucała się dzięki znajomości znaczeń przywiązywanych do danej postaci mitologicznej. W zamian za to otwierała się

drogą aluzyjnych odwołań do rzeczywistości. Tematyka miłosna była właśnie stosowna do okoliczności weselnej, podobnie jak powodowanie się miłością jako motywacja postaci. Jednocześnie należało uwypuklić ideał moralistyczny zgodny z "consensus omnium" w formule tytułowej utworu: "Per goder in amor ci vuol costanza" albo "Kochającym stateczności potrzeba", w wersji przekładu polskiego. Tytuł stawiał rodzaj tezy, sentencja epilogowa była rodzajem konkluzji wyciągniętej z przebiegu fabularnego:

Kto chce mieć korzyść z kochania,
Trzeba statku i wytrwania.[35]

Stateczność miłości była wartością, dla której bohater został poddany próbom, które zniósł zwycięsko, ponieważ wykazał cnotę wytrwałości. Obie cnoty znamionowały miłość małżeńską, był to jedyny model, jaki wolno było zaproponować przyszłym małżonkom. Rodzaj prób i konfliktów determinowała motywacja romansowa zgodnie z ethosem rycerskim, "amour courtois" szlachcica-dworzanina. Na funkcję tych wątków wskazywał argument dramatu prezentujący protagonistów: Dorysbę z Iemenem jako narzeczonych, Alfonsa jako tego, który przyrzekł był Arsindzie wiarę małżeńską, Arsindę jako znieważoną przez niedotrzymanie słowa. Skruchę wobec Arsindy wyraża Alfonso formułą chrześcijańską: "peccai - zgrzeszyłem".

Funkcja rzeczywistości widoczna jest w kreowaniu postaci, także w powołaniu ich do życia. Ojciec Dorysby, Ruggier, nie byłby postacią niezbędną, gdyby szło o małżeństwo panującego, żenił się jednak syn królewski. Nie jest istotne, że związek rodzinny występuje między ojcem i córką, a nie

między ojcem a synem. Ruggier jako konstrukcja aluzyjna jest odpowiednikiem Jana III. Do Sobieskiego odnoszą się cechy historycznego władcy Sycylii, Ruggiera II - pogromcy Saracenów, wcielenia ducha chrześcijańskiego rycerza, cieszącego się protekcją papieża, który wyniósł go do godności królewskiej, nadto protoplasty rodu wsławionego w krucjatach. Do niego odnoszą się także treści szczegółowe, jak motywacja zamierzonego związku Dorysby z Ismenem: pozbawiony męskiego potomstwa Ruggier żeni hetmana Ismena, swojego krewnego, by doczekać się następcy. Tak wyrażona jest myśl dynastyczna, odsuwająca bezpośrednie skojarzenia z osobą królewicza Jakuba - przez wzgląd na opozycję antykrólewską, której drażnić nie chciał, i nie bardzo mógł, stary i chory król. Ma ten świadomy unik dalsze następstwa kompozycyjne: nie Dorysbe, lecz Ismeno jest symbolicznym nawiązaniem do osoby pana młodego, zarówno w przedmiocie małżeństwa, jak też rycerskiego ethosu reprezentowanych cnót waleczności, heroizmu /Fortitudo/, kurtuazji, a także - w kontekście szerszym społeczności szlacheckiej - wierności tronowi i państwu.

W układzie postaci aluzją do konkretnej rzeczywistości polskiej, nie pozbawioną walorów propagandowych, jest również motyw małżeństwa dziecka królewskiego, Dorysby, z poddanym jej ojca, hetmanem, w którego żyłach płynie ta sama krew: Jan III jako primus inter pares, ponadto król-szlachcic. Przypomnijmy, że w corneillowskim Cydzie Infantka nie mogłaby nigdy poślubić Rodryga. Nie pozbawiony takiej wymowy jest fakt odrzucenia przez królewnę dla Ismena, króla Alfonsa.

Wiek Ruggiera nie ma znaczenia dla formalnego jedynie podziału na starych i młodych. Starość determinuje postać, jej relacje z otoczeniem: znużenie władzą wysuwa na plan Ferranta podporządkowującego sobie króla. Lęk o przyszłość królestwa, rodu i własne życie motywują konieczność małżeństwa Dorysby z Ismenem, dzielnym hetmanem i krewnym /"Ty myśl - zwraca się Ruggier do Ismena - o moim państwie i o moim życiu"/. Dlatego Ismeno kreowany jest na Cyda:

Sire, la vita e il regno
di Ruggiero ama Ismeno, e perché l'ama,
pur che viva Ruggier, di morir brama. [36]

/I 3/

Temu służy rozbudowany obraz walk na murach Messyny, starcie Ismena z Alfonsem. Przed ciosem śmiertelnym osłania napastnika Arsinda. Ismeno nie schodzi pokonany, bo gdyby nie interwencja obu dam, miałby po swojej stronie zwycięstwo. W postaci hetmana-podpory tronu i rodu wskazano postulowaną rolę samego królewicza. Jednego z wielu, lecz przez przymioty godniejszego od innych, a przez więzy krwi desygnowanego do zajęcia miejsca obrońcy ojczyzny i tego, który przedłuży istnienie rodu. Idea następstwa tronu zostaje w ten sposób odsunięta w przyszłość. W taki sposób godzono ideę dynastyczną z sytuacją nie dziedzicznego tronu.

Zrozumiałe, dlaczego Dorysbe, nie Ismeno, wysuwa się na czoło dramatu. Było to posunięcie taktyczne. Kurtuazyjny ukłon pod adresem panny młodej usprawiedliwiała idea moralna, wzorzec wiernej żony, obowiązujący w dramacie arystokratycznym[37]. Nie znikał jednak tym samym program dynastyczny, problem dziedzictwa, tyle że bezpieczniej było go związać z królewną Dorysbe. Motywacja tej posta-

ci ma zaplecze literackie w XIV pieśni "Adone" G.B.Marina, gdzie imienniczka bohaterki dramatu wykazuje chwalebne cnoty męstwa i wytrwałości jako narzeczona kochanego potajemnie Sidonia. L.Scoto, autor dołączonych do wydania "Adone" alegorii, wykorzystał w lekcji moralnej tragiczne zmiany losu kochanków jako wzór prawdziwej i prawej miłości /"il sitratto d'un vero e leal amore"/[38]. Dało to sposobność do wykorzystywania noweli w tej właśnie, moralistycznej interpretacji[39]. Między Dorysbą z Marina a Dorysbą w dramacie Lampugnaniego przebiega nić podobieństwa sytuacji narzeczonej: "sposa", to jeszcze nie żona, ale już związana słowem. Aktywność bohaterki, zmierzającej wytrwale do zakreślonego przez miłość i poczucie honoru celu, pozwala jej ujawnić podstawowe cnoty przyszłej żony. Wspólna jest motywacja miłosna i przejęta z alegorii Scota idea prawej miłości, zasadzającej się nie na zmysłowej rozkoszy, lecz ukoronowaniu węzłem małżeńskim. Powszechność takiego wzoru nie usprawiedliwiałaby jeszcze sugestii o istnieniu bezpośrednich nawiązań do poematu neapolitańskiego poety. Jednakże można wskazać konkretne filiacje. Dorysbe Marina jest jedyną dziedziczką i córką wielkiego króla - "herede unica, e figlia d'un si gran re". Jako taka jest godna być żoną - "per degna sposa eletta". Jest to w dramacie Lampugnaniego punkt startowy bohaterki, która dziedziczy po swojej poprzedniczce status romansowej amazonki wraz z jej przymiotami moralnymi, stałością i wytrwałością. Marinowska Dorysbe występuje z bronią w ręku w imię obrony nieobecnego Sidonia, motyw ten został przetworzony w scenie interwencji w pojedynku Alfonsa z Ismenem.

Lampugnani aktywizuje jednak tylko pewne wartości bohaterki noweli, ascetyczne, pomijając natomiast zmysłowe treści poematu. Wywyższa "il cor costante" i zgodę na cierpienie spowodowane grą Amora:

> poichè l'tuo giogo, Amor, soffrir m'insegni,
> ecco a l'empia tirannide ubbidisco.
>
> /Adone XIV 266/

Mniej pokorne jest stanowisko narzeczonej Ismena:

> i decreti dispietati
> di quel Nume io soffrirò,
> che pietà di me non ha.
>
> /I 6/

Inspiracje Marinem nie wydają się przypadkowe, jak wykażemy na drugim utworze Lampugnaniego. Także postać Dorysbe nie znika z teatralnego horyzontu Sobieskich. W 1711 r. G.D.Pioli zadedykuje "La Dorisbe" wnuczce Marii Kazimiery, na której cześć królowa z synem Aleksandrem każą wystawić ten dramat do muzyki Aleksandra Scarlattiego w rzymskim teatrze Capranica[40/]. Ma też Dorysbe cechy szczególne, motywowane funkcją postaci wobec rzeczywistości. Deklarując się jako obrońca Messyny, ucieka się do przejrzystej metafory: "Antemural farò di questo petto". Działa tu identyczność funkcji społecznej.

Sceniczna postać dramatu podyktowana została także przez okazję wesela na polskim dworze, czego dowodzi brzmienie programu: "Reprezentacyja aktu, iż kochającym stateczności potrzeba". Zmiana redakcji didaskalium jest znacząca:

> "Pokazują się z daleka mury miejskie i na nich rycerze z obu stron wojujący, między któremi Ismen z Alfonsem potykają się".

Tekst włoski pomija aspekt scenograficzny, nie eksponuje starcia Alfonsa z Ismenem:

"Si vede il combattimento fra i soldati di Sicilia e di Napoli, e fra essi Ismeno ed Alfonso, il quale viene accompagnato da Arsace".

Pod ręką tłumacza opis wzbogaca się o konkretny obraz murów miejskich, "żołnierze" - nie nacechowane emocjonalnie określenie profesji - przekształcają się w "rycerzy". Na tym tle potykają się dwaj rywale. Pojedynek skupia uwagę widza znającego starcia z własnej praktyki. Obraz walczącego bohatera byłby bez pojedynku niepełny. Pojedynki w dramacie Lampugnaniego stają się sztuką samą w sobie, nie motywuje ich ilości potrzeba dramatyczna. Rozgrywane są wedle wszelkich prawideł fechtunku, demonstrując zaciekłość walczących. Rozdzielony przez Dorysbę Ismeno ponownie rzuca się na Alfonsa. Druga interwencja, Araindy, okazuje się skuteczniejsza, jest ona bowiem fachowcem w tej dziedzinie: "składa Alfonsa od jednej stokaty".

Teatralność skupia się oczywiście w komicznym intermezzo. Bierze w nim udział Drullo, sługa Ismena, typowy "kapitan" i poseł ucieszny znany z polskiej sceny dworskiej, choćby z utworów Lubomirskiego[41/]. Eurillo, paź Dorysby, jest już bardziej dworski, układny. Obaj należą do europejskiej galerii figur komicznych, zdradzając swoje weneckie koligacje w umiejętności wygrywania parafrazy literackiej, gry znanymi wątkami mitologicznymi [42/]. Ironiczny, demaskacyjny charakter tych zabaw pokazuje rację istnienia postaci komicznych w dramacie dworskim, występujących w sparodiowanej funkcji chóru, komentującego wzniosłe treści przez sprowadzenie abstraktów do konkretu. Należy tu , przykładowo, temat natury miłości,

przedstawiony w parodystycznej arii Eurilla:

Quest'Amor che cosa sia,
non intende questo cor.
Io per me non l'ho provato,
ma la credo un'invenzione
per morir disperato
e per star in conclusione
semper in rabbia, et in dolor.

/II 9/

Wymienić można także posłużenie się sytuacją pasteralną dla sparodiowania jej znaczenia, jak np. snu Alfonsa przeżywającego miłość do Dorysby. Pijany Drullo proponuje towarzyszowi grę w Selene i Endymiona, którego ma on wyobrażać /III 10/. Wprowadzenie arii do sceny ze zdradzieckim winem wydaje się być pomysłem na użytek polskiej widowni, przyjmującej ze zrozumieniem ten typ komizmu farsowego - gra Drulla próbującego utrzymać równowagę na miękkich nogach przy równoczesnym wywijaniu butelką i analizującego wspólnie z Eurillem swój stan. Alkoholowe "upojenie" pobudza jego fantazję, inicjuje grę w Endymiona wzywającego Selene. Rzecz znamienna, że autor polskiego programu teatralnego pomija ten koncept, sprowadzając treść do lapidarnej informacji: "Drullo pijany pokazuje się, Eurillus naśmiewa się z niego". "Pokazywanie się" redukuje inne treści, zostawiając tylko to, co farsowe, przekonując, że autor świadomie wprowadził ten typ gry teatralnej, adresując ją do widza i jego poczucia śmieszności. Wiąże się z tym chyba chwyt komiczny, propozycja małżeńska Drulla uczyniona Eurillowi, jako komentarz do cudownego przeobrażenia się Filena w Arsindę. Widownia polska odbierała w konwencji komedii dell'arte nie tylko burleskę, ale również i sytuacje komediowe: "Arsak z Ireną - podaje program - scenę

kochających reprezentują"; sposób istnienia pary kochanków jest w odbiorze "udawaniem" klasycznych "innamorati". Płynie stąd wniosek, że o przystosowaniu dramatu do okazji weselnej decydowała nie tylko funkcja panegiryczna, ale również gust odbiorcy.

3.

Drugi dramat Lampugnaniego, "Amor vuol il giusto" jest sielanką. Równocześnie jest to dramat muzyczny, po raz pierwszy w naszych teatralnych dziejach nazwany - trudno stwierdzić, w jakim stopniu świadomie - operą. O strukturze operowej wypowiedzieć się najtrudniej w obecnej sytuacji. Arię staraliśmy się wyodrębnić w edycji polskiego przekładu, opierając się na temacie i ekspresji lirycznej. Strofika utonęła w prozie, uniemożliwiając dotarcie do form recytatywu, a co za tym idzie, wyważenie proporcji między recytatywem a arią, a więc uchwycenie czynnika bardzo istotnego dla wydobycia związków z odpowiednim modelem operowym, szczególnie ze szkołą wenecką, oddającą pierwszeństwo arii mechanicznie przedzielonej recytatywem. Pozostaje więc do rozstrzygnięcia problem struktury dramatycznej.

Uroczystościom weselnym Teresy Kunegundy Sobieskiej towarzyszyły wydarzenia wydawnicze[43/]. Należy do nich ogłoszenie przekładu "Pasterza wiernego", zadedykowanego przez wydawcę Ch.G.Laurera królewnie. Laurer powołał się w dedykacji na odległe w czasie wystawienie tragikomedii pasterskiej Guariniego, w 1610 r., na wesele ks.Karola Emanuela Sabaudzkiego z infantką Katarzyną, przywołując tym samym tradycję rodzinną Maksymiliana

II Emanuela, elektora bawarskiego[44/]. Nie był to tylko panegiryczny ukłon pod adresem pana młodego, lecz intencja wskazania tradycji kulturalnej. Była to także sprawa określenia świadomości estetycznej i etykietalno-reprezentacyjnej funkcji dramatu. Mimo to zabieg wydawcy nie miałby znaczenia, gdyby struktura utworu Lampugnaniego nie potwierdziła zasadności tych nawiązań.

Z tekstu "Amor vuol il giusto" wyłania się wyrazisty kontur formalnie i treściowo uzależniony od dzieła Guariniego przekonując, że był on płaszczyzną odniesienia, bez której sielanka - w obecnej zwłaszcza zniekształconej postaci - nie tłumaczy się jasno, co więcej, zawisa w próżni, zatraciwszy patronującą spektaklowi na Zamku zasadę dostojności - "dignità"[45/]. Dlatego więc, mimo że tragikomedia ferraryjczyka wydaje się aż nadto znana, a jej schematy żywe są w świadomości badawczej, przypomnijmy jej problematykę, przebieg fabularny, ponieważ- jak wiadomo - nie ma dwóch streszczeń identycznych. Przypominamy bowiem te elementy strukturalne, które zaktywizowały się w utworze Lampugnaniego, wskazały kierunek przetworzenia "opery po włosku produkowanej" w Warszawie[46/].

Punktem wyjścia u Guariniego jest zamierzone małżeństwo potomków dwóch boskich rodów: Silwia, syna Montana z rodu Herkulesa, z Amaryllą córką Titira, pochodzącą z rodu Pana. Sytuacja konfliktowa polega na rozbieżności woli ojców z pragnieniami pary młodych: Amarylla kocha potajemnie ubogiego pasterza, Mirtyla, Silwio nie kocha ani Amarylli, ani żadnej innej pasterki, żyje wyłącznie łowami. Przed Amaryllą rysuje się nie tylko koli-

zja z wolą bogów, ale i zagrożenie ze strony pasterki zakochanej w Mirtylu, Koryski, organizatorki intrygi - pragnie ona usunąć rywalkę, Amaryllę, przez jej skompromitowanie. Amarylla, która musi dochować wierności Silwiowi, zachować czystość, zostaje wystawiona na najwyższą próbę wskutek intrygi Koryski. Pomówiona o zdradę Silwia z Mirtylem - zwabiona przez Koryskę do groty, do której podstępnie wprowadzony został i Mirtyl - uznana za skalaną, skazana jest na śmierć. Mirtyl, wierny pasterz, oferuje własne życie. W momencie spełnienia wyroku następuje cudowne rozpoznanie w Mirtylu syna Montana, a więc uznanie w nim boskiego pochodzenia. Amarylla poślubi Mirtyla zgodnie z wyrokiem bogów.

Arkadia Guarina, polemiczna wobec lirycznego świata tassowskiego Amintasa, przedstawia nowy, zracjonalizowany świat,zhierarchizowany i niezmienny. Wyraża się w nim rzeczywistość pozadramatyczna, implikująca rozwiązanie "jedyne, pozytywne" i jedynie możliwe w świetle obowiązującego prawa[47/]. Implikacją jest nierówność społeczna i nienaruszalność prawa moralnego, przekreślająca renesansową maksymę "se piace, lice" na korzyść "piaccia, se lice". Kryterium wartościowania podsuwa Guarini przez ukazanie różnych rodzajów miłości: szlachetnej /Amarylla/, namiętnej /Mirtyl/, ślepej /Koryska/, miłości poczętej z litości, pietà /Silwio do Doryndy/. Jedynie słuszna jest miłość rozumna, zgodna z najwyższymi racjami, wyrokiem nieba - amore giusto[48/]. Miłość zgodna z racją stanu, miłość usankcjonowana małżeństwem. W Arkadii czuwa oko Opatrzności: cudowne rozpoznanie pogodzi głos serca z głosem rozsądku.

Tytuł pastorelli Lampugnaniego stawia problem miłości w kategoriach obowiązujących w Pasterzu wiernym: "Miłość swej potrzebuje sprawiedliwości" - Amor vuol il giusto. W dramacie Lampugnaniego sentencja ta funkcjonuje emblematycznie - każda z postaci dopomina się sprawiedliwości dla swej miłości, mimo że rozwiązanie pomyślne może być tylko jedno: małżeństwo zgodne z racją społeczną. Wspólne jest wszystkim rozeznanie w prawie moralnym, małżeństwo jest jedyną perspektywą miłości sprawiedliwej. Nawet Tryfon, potomek Satyra, pragnie mieć Lillę za żonę. Sielanka Lampugnaniego stoi poza pryncypialną dyskusją Guariniego, przyjęła jej rozstrzygnięcia in corpore zgodnie z tendencją gatunku - do rozwiązań prozaicznych[49/].

Uporządkowany na guarinowską modłę świat postaci, zachowuje hierarchię i funkcjonuje w tym samym układzie - postaci wysokich, średnich i niskich:

I	Liberio "stary pasterz ociec Rosminy pasterki niewinnej"	= Titiro ojciec Amarylli = Amarylla córka Titira
	Ormondo "ksiądz Dyjanny"[50/]	= Montano kapłan ojciec Silwia
II	Fileno "pasterz kochający Rosminę"	= Mirtyl kochający Amaryllę
	Lilla "pasterka rywalska"	= Koryska zakochana w Mirtylu
III	Tryfone "wieśniak który się kochał w Lilli"	= Satyr stary przed tym kochający Koryskę
	Lisetta pasterka siostra Lilli	= /Lisetta owczareczka z Chóru/

W stosunku do "Pasterza wiernego", gdzie Mirtyl przechodzi wyżej z szeregu postaci podporządkowanych najwyższej w hierarchii grupie, Fileno pozostaje w rzędzie postaci średnich. Stąd różnica między Lillą a Koryską, zaliczoną do postaci na równi z Satyrem komediowych, a co z kolei wynika z odmiennej tonacji obu dramatów, tragikomicznej i komediowej. O tym, że dobór postaci dokonał się pod bezpośrednim wpływem "Pasterza wiernego" świadczy mechaniczne powtórzenie za wzorem sytuacji Tryfona: "który się kochał w Lilli". Jest to dosłowna kalka z tekstu Guarina, uwagi przy imieniu Satyra: "przed tym kochający Koryskę". Informacja ta nie odpowiada przebiegowi dramatu Lampugnaniego, ponieważ Tryfon w przeciwieństwie do zrażonego i mściwego Satyra, zabiega o miłość Lilli, o jej rękę, do końca. Mniejsza jest liczba postaci, zredukowana do głównego wątku. Odbiła się tu konieczność dostosowania do schematu operowego, a także dążność do prostej i jasnej akcji. Liczba postaci jest nieparzysta, siedem. Odrzucił Lampugnani symetryczność dwóch par kochanków, ułatwiającą dojście do "lieto fine" przez połączenie czworga serc, ponieważ dał własną koncepcję pomyślnego rozstrzygnięcia.
Pokazuje ją poniższy schemat:

<u>Sytuacja wyjściowa</u>

Rosmina ⇄ Fileno ← Lilla ← Tryfon

<u>Sytuacja finałowa</u>

Rosmina Fileno ⇄ Lilla Tryfon

Postulat "lieto fine" realizuje się mniej jednoznacznie - Rosmina pozostanie pasterką "odłączoną".

Zachowane zostały typy związków "pionowe", tj. zależne od hierarchii. Liberio - nb.jest to barokowa transpozycja imienia boga Libero /Dionizosa/ - zachowuje boską rangę Titira. Ormondo natomiast odpowiada Montanowi przez identyczność funkcji kapłana. Nie jest ojcem Mirtyla /Filena/. Kapłaństwo rozumiane jest w znaczeniu węższym, odpowiednim do aktualnej rzeczywistości kontrreformacyjnej. Obaj stoją, Liberio-władca, Ormondo-kapłan, na straży porządku boskiego w odniesieniu do Rosminy "pasterki niewinnej". Stąd przejęcie podstawowej sytuacji: troska Liberia o córkę, którą musi chronić przed miłością, aby zachowała "wrodzony skarb niewinności". Powierza tę troskę Ormondowi, bogów prosi o pomoc. Miłość Filena do Rosminy wyprowadzona jest z wątku Amarylli i Mirtyla jako uczucie niedozwolone prawem. Ale Rosmina nie jest przeznaczona komu innemu, lecz poświęcona bogom, czego wszakże nie są świadomi oboje kochankowie. Kontakty Rosminy z Filenem oparte są na innym niż Pasterz wierny założeniu: ona jako pasterka niewinna nie zna miłości, czuje wszakże nieokreśloną tęsknotę, której obiektem jest Fileno. Przedmiotem ich rozmów staje się miłość, zjawisko nieznane Rosminie, którą Fileno pragnie zdobyć. Przeciwniczką Rosminy jest Lilla, "pasterka rywalska", walcząca o względy Filena podobnie jak guarinowska Koryska. Lilla jednak ucieka się do intrygi odmiennie zarysowanej, dążąc do zyskania miłości Filena przez wykorzystanie różnicy społecznej dzielącej Rosminę od Filena. Wiedza Lilli o układach dworskich pozwala jej na manewrowanie kochankiem i Rosminą. Donosi Liberiowi o kontaktach córki z Filenem,

przez co wymusza na ukochanym deklarację miłosną; Fileno wręcz boi się Liberia, dlatego pozornie wypiera się uczucia do jego córki. Nie przestaje jednak o nią zabiegać. Lilla wówczas ucieka się do wyższej, boskiej instancji: złożywszy ofiarę z baranka, prosi wyrocznię o pomyślny dla siebie wyrok. Gdy nieustępliwy w dążeniach Fileno oświadcza Rosminie, że bliski jest śmierci z miłości, Rosmina ulega jego prośbom, obiecując, że zostanie jego żoną. Wówczas Liberio przywołuje Ormonda na świadka, wyjawiając, że Rosminę ofiarował bogom za jej szczęśliwe przyjście na świat. Ormondo potwierdza słowa Liberia, wyjawiając równocześnie orzeczenie wyroczni "na korzyść" Lilli. Fileno pojmuje Lillę za żonę, ponieważ nie ma odwołania od decyzji nieba. Rosmina wyciąga wniosek dla siebie: prosząc ojca o wybaczenie błędu, poddaje się także wyrokom, ale nie rezygnując z miłości rozumnej, tzn.odpowiedniej: "Pódź za mną miłości, która smęcisz i trapisz serce, będę cię umiała shołdować sobie. Zaostrz mi jednak strzałę na zwycięstwo tak wielkiego złego".[51/]

Sprawiedliwy jest wyrok dla Lilli, bo przysądził jej ukochanego, sprawiedliwy dla Rosminy, bo została poświęcona bogom. Jednakże ze słów Rosminy wynikałaby jeszcze inna interpretacja, mieszcząca się w ramach tego nadprzyrodzonego, a więc nadrzędnego porządku. Dla Liberia, gorliwego stróża jej cnoty, miłość Filena jest "zelżywa" ponieważ Fileno to "lichy pasterz". Przeznaczeniem Rosminy jest pozostać czystą. Ale czy na zawsze? Tekst nie przynosi jasnej odpowiedzi. Na pewno w świecie przedstawionym w

dramacie nie czeka Rosminy żadna "miłość sprawiedliwa", nie ma przy niej żadnego Sylwia /a Filene nie przeobrazi się w potomka równego jej rodu/. Ostatnie zdanie Rosminy otwiera wszakże taką perspektywę. Należy dopowiedzieć to, czego expressis verbis w dramacie nie znajdziemy - że Diana strzeże czystości nimf, ale ta sama Diana jest opiekunką szczęśliwych małżeństw[52/]. A więc miłość sprawiedliwa to miłość zgodna z kondycją społeczną, zgodna - w odniesieniu do Rosminy - z racją stanu. Te treści i taką lekcję moralną wyprowadza Lampugnani z koncepcji świata stworzonej w Pasterzu wiernym Guariniego.

Dramat muzyczny, wynikający z dramatu pastoralnego w sposób naturalny, przedmiotem swym czyni świat uczuć miłosnych i towarzyszących miłości afektów. Sielanka Lampugnaniego łączy wskazany wyżej pożytek moralny z analizą stanów uczuciowych, która w poetyce dramatu traci swój retoryczny schemat na rzecz konwersacji miłosnej, toczonej zapewne w takt muzyki lekkiej, wśród zmiennych zmysłowych i czułych pasterske nastrojów. W tej sytuacji dochodzą do głosu inne aspekty: gry miłosnej, przyciągania i odpychania, wyznań i niedomówień, niepewności. Temat miłości sprawiedliwej przewija się w wariantach - miłości namiętnej Filena do Rosminy, ślepej i bezwzględnej /Lilla do Filena/,jest także amore-pietà Filena do Lilli, jest wreszcie komiczny wątek miłości Tryfona-wieśniaka, wątki przeciwstawione rodzącemu się uczuciu Rosminy nieufnie przypatrującej się rozpętanym namiętnościom. Takie są linie napięć dramatycznych w sielance Lampugnaniego.

Pasterz wierny i tu jest w utworze obecny, potwier-

dzając legendę o książeczce do nabożeństwa dla pięknych pań, o vademecum dla artysty, który z jego materii tematycznej czerpie motywy, wciela lub amplifikuje frazeologię, by budować sytuacje uczuciowe, sytuacje dramatyczne, traktując postać jako znak, ale i w działaniu. Pokazuje to przykład Rosminy, pasterki niewinnej, której zjawienie się poprzedza rozmowa Liberia z Ormondem: "nigdy wrodzona młodości miłość na niej swej nie wywarła mocy" - mówi ojciec, szukający potwierdzenia swego przekonania u Ormonda. Ale Liberio drży podobnie jak Titiro, by córka nie uległa pokusie, modli się, pozostawszy sam, by bogowie dali Rosminie "należytą moc do zwyciężenia miłości". Nadchodzi Rosmina z różą w ręce i śpiewa o wdzięczności tego kwiatu, wpina różę we włosy. Jest poranek; różę zerwała w pobliskim lesie. Mamy więc postać i obraz sceniczny sharmonizowany z barwami i świeżością róży-Rosminy. Obraz można rzec, konwencjonalny, gdyby nie jego guarinowskie źródło, porównanie Amarylli do róży włożone w usta Titira:

Come in vago giardin rosa gentile,
che ne le verdi sue tenere spoglie
pur dianzi era rinchiusa...
stava posando in sul materno stele,
al suo subito apparir del primo raggio
che spunti in oriente,
si desta e si risente,
e scopre al sol, che la vagheggia e mira...
così la verginella,
mentre cura materna
la custodisce e chiude,
chiude anch'ella il suo petto
a l'amoroso affetto;

/I 4, w.858-860, 863-867, 877-881/

A więc vago giardin = lasek; il subito apparir del primo raggio = brzask poranka /Liberio idzie wypędzić trzodę na pastewnik po upływie nocy, I 3/ i

wreszcie la verginella, z sercem zamkniętym na miłość.

Ale Titiro lęka się, by ktoś nie zerwał róży, by jej nie zapalił płomień południowego żaru. Alegoryczny sposób interpretacji świata w dobie baroku dopełnia obrazu Rosminy o te zaszyfrowane treści. Niepokój Liberia był słuszny. Zostawszy sama, Rosmina odsłania dziewczęce tęsknoty, niesprecyzowane ale obecne:

> Widząc Filena mojego, czuję w sercu sama nie wiem co. To jednak kontentuje żądze moje, że na niego co moment zapatrywać się pragnę, ukontentowana jestem, a nie wiem skąd, jemo kiedy mi jest obecnym; gdy go zaś nie widzę, serce moje niespokojne i pokoju swego mieć nie może, i do szukania nogi mi wzbudza. A kiedy go znajduję, wraca się pocieszony umysł. Co on mówi, co czyni, mojego jest umysłu próbą.

Brzask poranka staje się brzaskiem miłości, gęstnieje dramatyczne napięcie, bo właśnie zjawia się Fileno.

Obraz róży o poranku, do której porówna Amaryllę Linko:

> più fresca e più vezzosa
> di mattutina rosa ...

zbanalizowany w czasach Lampugnaniego, służy jednak do wyrażenia nie tylko piękności, ale i cnotliwości dziewczyny, niedostępnej licznym adoratorom:

> per cui - sc. do Amarylli - non è si degno
> pastor oggi tra noi che non sospiri,
> e non sospiri in vano [53].

"Wiem - zdanie Ormonda - że na wab tak ślicznej wdzięczności niejeden z naszych był uwiedziony pasterz, który zawiedszy się na niej /bo nie znała miłości/, zdesperowany swoje porzucić musiał affektów zawziętości" /I 1/. To samo stwierdza Lisetta:

"Nie wierzy chwale miłości... a przecię za sobą wiele kochanków wodzi" /II 4/.

Rysunek Rosminy wzbogaca się o cechy Sylwia, pasterza nieczułego, oddanego bogom: "Noi, Linco, andiamo a venerar gli dei" - "Ja samych adoruję bogów" - powie Rosmina do nagabującej ją o uczucie do Filena Lisetty, akcentująca arystokratyczny dystans do miłosnych zabiegów. Rosmina przejmuje ascetyzm religijny Sylwia i jego ufność w bogów:[54/] "Kto nadzieję w niebie zakłada, sprawiedliwsze go stamtąd nigdy nie uchybi" /II 9/ - co znajduje odbicie w sentencji Sylwia:

Chi ben comincia, ha la metà de l'opra
nè si comincia ben se non dal cielo.

Inspiracja płynąca z utworu Guariniego widoczna jest w planie kochanków, gdy chodzi o gombrowiczowską niemal formę. Decyduje tu schemat układu: oporna nimfa - czuły kochanek i vice versa. Dlatego dialogi Rosminy z Filenem oraz Filena z Lillą ukształtowane są według wzoru Sylwia w spotkaniu z Doryndą. Graficznie można by to tak przedstawić:

Rosmina←Filene = Silvio←Dorinda = Filene←Lilla
/II 2/

Rosmina	Silvio
A ta zaś miłość,o której ty tak często wspominasz, gdzie ona stoi gospodą i gdzie ona jest ? /I 4/	Ascolta bella ninfa. Tu mi vai sempre di certo amor parlando, ch'io non so quel ch'e si sia. /ww.433-434/

Reakcja Rosminy na metaforyczne przedstawienia miłości przez Filena, budzące jej zniecierpliwienie, wzięta jest z repertuaru Sylwia:

Filenie, ja ciebie nie rozumiem wielkie to enigma.	A dirti il vero io non son indovin: parla se vuoi.

Bez uświadomienia sobie faktu, że Pasterz wierny był lekturą autora i jego odbiorców, nie da się niekiedy wręcz zrozumieć pewnych aluzji, bez których z kolei tekst zatraca swoją ekspresję. Gdy bowiem Rosmina poleca Filenowi, aby odpłacał Lilli uczuciem za uczucie: "Kochaj, kto cię kocha i ja też, bo widzę, że mię kocha i mnie applauduje mój kochany Melampo" /I 9/, trzeba wiedzieć, że "applaudujący" Melampo to pies Sylwia. Wówczas dopiero staje się czytelna aluzja do psiej wierności Lilli i zarazem, ironiczny, komentarz Rosminy. Dorynda zazdrosna o uczucie Sylwia do ukochanego psa, błagając o miłość, zapewni nieczułego kochanka:

Ti seguirò compagna
del tuo fido Melampo assai più fida.

/ww. 542-543/

Stojący na tej samej pozycji wobec Rosminy Filene, skarżąc się na jej chłód: "która - sc.Rosmina - moim zapalona ogniem, od niego rozgrzana nie jest" /I 4/, żali się językiem Doryndy:

tu se`pur a me foco, e tu non ardi,
e tu che spiri amore, amor non senti.

/ww. 443-444/

W stosunku do Lilli natomiast "wierny pasterz" Filene przechodzi na pozycję Sylwia, podobnie bezceremonialny i obcesowy, na co Lilla reaguje jak Dorynda: "Aleś, pasterzu, nieludzki temu, który cię adoruje" /I 8/ - "Tu se`pur aspro a chi t`adora". Podobnie wyraża swoje oddanie: "i twoją będę, czymże mię barziej będziesz pragnął, czy <u>sługą</u> czy <u>żoną</u>" /III 10/ - "per quelle amor che mi t`ha fatta <u>ancella</u>" /a także "<u>compagna</u>" z przytoczonego wyżej dwuwiersza/.

"Lilla płacząca", wierne odbicie Doryndy w westchnieniach do Filena, w działaniach przedstawio-

na jest na podobieństwo Koryski. Jej "Amar chi m'odia e seguir chi mi fugge", niemal dosłownie przełożone na "Kocham się, kto mię nienawidzi, gonię tego, co przede mną ucieka" /I 15 i wariant w II 7/, staje się motywem konstrukcyjnym postaci: Pogoń za ukochanym organizuje następstwo scen: tam gdzie zjawia się Fileno, należy spodziewać się Lilli, której pojawienie się rzutuje natychmiast na zmianę sytuacji Filena wskutek jej posunięć. Trzeba zauważyć, że snucie się za obiektem pragnień rozszerza się i na inne postacie kochanków, Fileno dąży za Rosminą, Rosmina szuka Filena /choć się do tego nie przyznaje/, Tryfon goni za Lillą, za Tryfonem Lisetta. Ta zasada ruchu przywodzi na pamięć wirujący krąg z Orlanda szalonego. Nie jest to jedyne zresztą nawiązanie do romansu. Oczywiście tego elementu brak w Pasterzu wiernym, byłby sprzeczny z jego strukturą. Pogoń za ukochanym definiuje jednak przede wszystkim samą Lillę, czego dowodem jest nazwanie jej przez Filena w finale: "moja bogini błądząca" /III 10/. Jest ona jedyną właściwie dynamiczną postacią w myśl informacji ze spisu postaci - jako rywalka musi być aktywna. I ten czynnik wywiedziony jest jako zasada działania: "Ad Amarilli tua farò pentire d'esser a me rivale", z postaci Koryski. W utworze Lampugnaniego realizuje się ona odmiennie, Lilla bowiem dąży przede wszystkim do zdobycia Filena, mniej dbając o zemstę na Rosminie. Także prowadzona przez nią intryga biegnie płasko przy ziemi, zredukowana - - niebezpieczna również, ale nie w tym, co w Pasterzu wiernym, wymiarze - do donosu dworskiego. Dlatego identyczna reakcja - wybuch radości wskutek powodzenia intrygi - otrzyma inną stylistykę.

Gdy bowiem Koryska wznosi zwycięski okrzyk na swą cześć w rytmie bojowej pieśni:

> Cingetemi d'interno,
> e trionfanti allori,
> le vincitrici e gloriose chiome.
> Oggi felicemente
> ho nel campo d'Amor pugnato e vinto.
>
> /IV 4 ww. 512-516/

z wypowiedzi Lilli znika bojowy rynsztunek, campo d'Amor staje się "królestwem miłości", jest tylko radość z pozyskania kochanka. Intrygę ujawnia Filemo, potraktowana jest jednak funkcjonalnie, nie jest przedmiotem refleksji, a więc i wartościowania.

Fascynacja wzorcem Koryski najwyraźniej objawia się w uwypukleniu passione amorosa sankcjonowanej prawem Amora: "Kto nie umie prawa miłości - - śpiewa Lilla - miłość, naturę i niebo obraża". Jest to odpowiednik słów Koryski:

> Dov'ella - sc. la legge d'Amore - comanda,
> ubbidisce anco il Ciel, non che la terra.
>
> /III 5 ww. 600-601/

Dlatego Koryska godzi "dwie tak przeciwne rzeczy... miłość i nienawiść":

> Amor ed odio
> Con si mirabil tempre in un cor misti[55].

Miotana zmiennymi uczuciami, od pożądania do nienawiści, od radości do bólu, nadziei i zemsty, stawała się Lilla jedną z bohaterek ukształtowanych przez operę wenecką. Z tego punktu widzenia jest tworem wysoce już skonwencjonalizowanym, gdyby nie funkcja dramatyczna - antytezy Rosminy, a więc i polemistki w sporze o pojęcie "miłości prawdziwej" poszukiwanej przez pasterkę niewinną /zob. II 10/. Na tego rodzaju refleksję brak by-

ło miejsca w operze odbieranej wyłącznie w kategorii diletto, rozkoszy zmysłowej. Oczywiście, spełniała Lilla znakomicie wspomniane wyżej postulaty muzyczne, czyniąc zadość wymogowi "mutazioni d'affetti"[56]. O ile na to pozwala postać przekładu polskiego stwierdzamy, że suponowane arie tworzą zespół skontrastowany zgodnie ze skłóconą wewnętrznie Lillą, podobnie jak treść jej arii w stosunku do afektów innych postaci miłosnego kręgu[57].

"Amor vuol il giusto" ogranicza znacznie plan komiczny, wprowadzając wątek intermedialny. Ale w przeciwieństwie do obyczaju, jakim się rządzi dramat okazjonalny, nie wyłącza go całkowicie z tkanki dramatycznej[58]. Przede wszystkim z uwagi na Lillę, partnerkę Tryfona, sceny te funkcjonują także jako komplikacja losu samej Lilli, czego nie znajdujemy w rozwiązaniach scen stosowanych przez Guariniego. Istotna zmiana polega więc na intermedialnym sposobie prowadzenia tego wątku. W tym celu Lampugnani buduje autonomiczne w stosunku do Pasterza wiernego sceny, wyprowadzone z jego motywów. Rozmieszcza je symetrycznie, po jednej w każdym akcie: I 6, II 2, III 3. Posłużył się tym zabiegiem zwłaszcza w konstrukcji dwóch pierwszych scen, wybierając z monologu Satyra jego relację o, nie przedstawionych, spotkaniach z Koryską:

Due volte
l'ho presa già questa malvagia, e sempre
m'è, non so come, da le mani uscita.
/I 5 ww. 1059-1061/

Chodzi o dwukrotne wymknięcie się pasterki z jego rąk. Motyw ten potraktował poeta jako komiczny

wariant pogoni za ukochaną na zasadzie odbicia odwróconego kłopotów miłosnych bohaterów wyższego stopnia. Sięgnął zatem do przedakcji, przekładając relację na działania dramatyczne w intencji czysto teatralnej, "ogrywania" motywu, wszystkie bowiem wspomniane sceny kończą się niezmiennie ucieczką Lilli, zawsze Tryfon zostaje wystawiony na dudka. Różne są tylko okoliczności i chwyty. Jakkolwiek głównie scena ostatnia wykazuje największą zależność od wzoru, także w dwóch pozostałych odnajdujemy okruchy materii Pasterza, wkomponowane jednak z rozmysłem w kontekst.

Scena I 6 przedstawia Tryfona-czułego pasterza. Posługuje się on stylistyką nawiązującą do wypowiedzi Filena. Jest i "piękne serce" i prośba o litość, ta sama fraza: "Zda mi się niepodobna, żeby w tak ślicznej twarzy dla mnie tak wiele miało być trucizny". Lilla najwidoczniej czuje się obrażona utratą peruki[59/].

Intermedium następne /II 2/ ukazuje Tryfona na łowach. Tym razem zapożyczył się u Sylwia ścigającego swego drogiego Melampa:

> Ciebie, ciebie!
>
> Lilla
>
> Ale słyszę tu ludzi, Ach gdyby był mój Fileno tu się schował!
>
> Tryfon
>
> Ciebie, ciebie! Niech będą przeklęci psy takiego rodzaju, których im barziej wołam, tym barziej uciekają.

Tłumacz nieporadnie przekazał tekst, który w Pasterzu brzmiał:

> Silvio
>
> Te, Melampo, te!
>
> /.../ Maledetta la fera che seguisti!
>
> /II 2 ww. 354, 374/

Wbrew sukcesom Sylwia, Tryfon jest łowcą niefortunnym, na podobieństwo Pedrolina z Historyji o Morilindzie królowej /cz.II sc.12-13/, co wyjaśnia komiczną tradycję motywu na scenie dworskiej w Polsce: "Na polowanie przyszedłem, ale kto będzie wierzył, żem jeszcze biednego ptaszka i piórka nie widział, nie tylko by wielkiego dzika albo daniela" /Sylwio polował na dzika/[59]. Lilla, ukryta w krzewach, słuchając westchnień miłosnych Tryfona, który ułożył się "na ziołkach", udaje echo - typowy motyw pasteralny wykorzystywany w operze dla efektów muzycznych - drażniąc się z Tryfonem. Przychwycona, udaje miłość. Tak zastaje ich Liberio, niedawny świadek wymuszonych przez Lillę na Filenie oświadczyn /komplikacja dla Lilli/. Pasterka wywija się z kłopotu policzkiem, wymierzonym Tryfonowi, i salwuje się, jak uprzednio, ucieczką.

Schemat sc.3 z ostatniego aktu pochodzi z "Pasterza wiernego", zarówno w samym przebiegu, jak pewnych kalkach frazeologicznych:

Lilla	Koryska
O dla Boga, kto mię ratować będzie!	Oimè, son morta! /.../ Torna, torna Amarilli mia.
Tryfon	**Satyr**
Daremną masz nadzieję, złośnico, nie masz tu nikogo, kto by cię usłyszał ...	Amarilli non t'ode.
Tak długo krążyłaś, ażeś w sidła na koniec wpadła	T'ho pu si lungamente attesa al varco, che ne la rete se'cadute.
Lilla	**Koryska**
Puść mię, mój najmilszy!	Satiro mio gentil...

Tryfon	Satyr
Wierę, teraz jestem miłym ...	Or son gentile,si, scelerata,ma gentil non fui.

/II 6/

Satyr uchwycił Koryskę za włosy, Tryfon Lillę trzyma za fartuch. Lilla stosuje taktykę Koryski, udając uległość, myśli, jak wyrwać się z objęć Tryfona. Odwiązawszy fartuch zrzuca Tryfonowi "maszkarę satyrską" i ucieka. Tryfon przybrał się w "larwę dzika", a więc mamy zamiast Satyra /z przywiązanym do tej postaci bagażem znaczeń/ - - karnawałową zabawę. Satyr wyeliminowany został z pastorelli dla swej nieobyczajności - zgodnie z dominującą zasadą stosowności. Zastępuje go "satyropodobny" wieśniak. W planie komicznym właściwą partnerką Tryfona staje się "kortezjanka" Lisetta, jednocząca śmiałość Koryski z ludową trzeźwością i przyziemnością weneckich postaci komicznych, lecz bez ich dosadności.

Sumując, odwołania do "Pasterza wiernego" mają wartość wymierną w treściach ideowych i jako budulec planu dramatycznego. Lampugnani myśli bowiem przede wszystkim kategoriami dramatycznymi. Hierarchiczność świata, "precetti santissimi delle religione" wyznaczają funkcję społeczną bohaterki, Rosminy, jednostki wyższej, arystokratycznej, obdarzonej z tej racji wrodzonymi cnotami mądrości i niewinności, które ją wynoszą nad zwykłych ludzi, ale też wymagają wyrzeczenia. Ale Rosmina istnieje inaczej niż Amarylla, tzn. jako postać dramatu,ą nie jako pretekst tematyczny, rozwija się na oczach widza w działaniach, głównie w dialogach. Pod tym kątem ukształtowany jest

świat postaci dramatu. Dlatego nie przejął Lampugnani komediowego schematu dwóch szczęśliwych par, ustawiając bohaterkę w rezultacie na pozycji izolowanej, dokonując w wyniku rozwoju wypadków znamiennych przesunięć - Fileno, partner Rosminy, przez małżeństwo z Lillą zostaje cofnięty jakby na drugi plan. W ten sposób porządek społeczny, jakby zachwiany przez sam motyw miłości bohaterki do osoby stojącej niżej od niej, a wręcz postawiony pod znakiem zapytania w momencie, gdy Rosmina zgadza się zostać żoną Filena, zostaje przywrócony. Bohaterka przez podporządkowanie się wyższym okolicznościom - konieczności dotrzymania votum Liberia i posłuszne przyznanie się do błędu, potwierdza swą przynależność do wyższego świata jako córka Liberia, władcy tej racjonalistycznie kreowanej, choć nie koturnowej Arkadii.

Element cudowności nie kryje się w niezwykłych zdarzeniach, choć ujawnienie votum pełni funkcję rozpoznania. Na plan pierwszy wysuwa się tzw. interes dramatyczny, to jest utrzymanie napięcia przez takie prowadzenie akcji, które operuje zasadą zmienności, kontrastu. Zwyczajowo takie zadanie przypisane jest intrydze, w "Amor vuol il giusto" akcja rozwija się w napięciach dialogu. W tym kryje się komediowe diletto, obok przyjemności płynącej z doznań muzycznych.

Użyliśmy zwrotu "miłość Rosminy", chcąc nazwać związek z Filenem. Ale w kontekście dramatu właśnie ten temat, stanowiący źródło zainteresowania, pojawia się nie jako pewność, lecz w formie pytania, czy wielu pytań absorbujących główne postacie dramatu, Filena, Liberia, Lillę.

Odnajdujemy klasyczny szablon opornej nimfy i czułego pasterza, ale sposób jego wypełnienia jest komediowy. Gdy w klasycznej sielance nimfa zmienia nieczułość w uczucie pod wpływem nieprawdziwej wieści o śmierci kochanka, w "Amor vuol il giusto" motyw śmierci istotnie decyduje o przełamaniu oporu Rosminy, lecz wykorzystuje go sam kochanek jako argument gry o jej serce. Jest to rodzaj uczuciowego szantażu; zazdrosny o innych adoratorów, wyrzuca Rosminie, że doprowadza go do stanu bliskiego śmierci: "zabijasz" i "mało mi już stawa życia momentów". Niewinność nimfy immanentnie związana z naiwnością, prowokującą sytuacje dwuznaczne, doppio senso /tu przypomina się Amarylla w grze w ciuciubabkę/[60], staje się zasadą dialogu i gry dosłowności ze strony Rosminy, z akcją Filena, wykorzystującego naiwność partnerki: prośba o rękę powoduje podanie ręki /ręka=żona/, gest i jego znaczenie symboliczne. Następna akcja Filena: "Mów, czyli będziesz żoną moją" jest już wyłożeniem jego kart na stół. Na to Rosmina odpowiada: "Będę". Czy więc można w dalszym ciągu pomawiać ją o naiwność? Tej sytuacji, powstałej wskutek zmiany z komicznej w poważną, asystuje jako niemy świadek Liberio, czego następstwem jest jego interwencja. Rosmina odpowie za słowo. Pytanie stawia widz: kocha, czy nie kocha i gdzie kończy się ta gra.

Podstawą do zadania tego pytania jest - rzadki, a więc stosowany z pełną świadomością jego funkcji informacyjnej - monolog Rosminy z I aktu: opisując odczucia wywoływane pojawieniem się Filena, ucieka się do znamiennej formuły "non so che" - "czuję w sercu sama nie wiem, co". Opis

odczuć niedwuznacznie dowodzi nieobojętności pasterki, przed jednoznacznym jednak rozumieniem jej stanu ostrzegają słowa. Jest to doznanie "rozpoznawalne, ale niedookreślone"[61]. Miłość, o której wszyscy mówią, jest dla Rosminy zagadką - "wielkie to enigma". Nimfa dochodzi wreszcie do przekonania o złej sile Amora, ale nie jest to zło immanentne jeśli rozum przewodzi /"będę cię - zwraca się do Kupida - umiała shołdować sobie"/. Pozostaje jednak w dalszym ciągu niedopowiedziany do końca problem miłości do Filena. Zachowanie Rosminy, dyktowane romansowym kodeksem, nakazującym damie chłód, dystans, nie wyjaśnia jej wewnętrznych doznań. Jej postępowanie z Filenem wynika z amour courtois - stąd rozkazy: "kochaj Lillę", bo ja tak chcę, czemu kawaler musi być posłuszny jeszcze zanim odsunie go od ukochanej werdykt Liberia. Rosmina neguje miłość, odtrąca Filena, zabiega u bogów o szczęście Lilli, lecz równocześnie przyciąga kochanka, gdy ten zdaje się tracić wszelką nadzieję. Jej reakcje zaskakują: usłyszawszy wyrok oraculum, zapytuje Ormonda: "i jest-żeś prawdziwym?". Kiedy Filene gani za interwencję na rzecz Lilli /a wyrocznie brzmi pomyślnie dla Lilli/, Rosmina odpowie: "Jużeż co się stało, to się stało". A więc żałuje? I tak między niewiedzą i wiedzą, między pewnością a niepewnością, jasnością a niedomówieniem przebiega dramat Filena i dramat Rosminy. Drugie dno dialogu określa istotę dworskiej konwersacji o miłości, kryjąc tożsamość podmiotu, prawdę uczuć.

Skoro "Pasterz wierny" stał się układem odniesienia nie tylko jako zabieg kompozycyjny,

ale w aspekcie gry literaturą, w której uczestniczy widz, trzeba dorzucić jeszcze jedną sugestię, związaną z imionami pary: Lilla i Fileno. Pastoralność, a więc powszechność tych imion, występujących /oddzielnie/ w operze owego czasu, nie powinna przesłaniać romansowego tropu: wątku z poematu Marina, Adone: historii rybaka-poety - alter ego samego autora - zakochanego wytrwale w Lilli, którą uzyskuje po długich oczekiwaniach z woli Wenery[62/]. Mielibyśmy więc do czynienia z układem odwróconym - w "Amor vuol il giusto" wierna i wytrwała jest Lilla. Funkcję tego wątku determinuje lieto fine, połączenie kochanków z woli bogów. W ten sposób, tzn. przez wskazanie poematu, rysuje się z góry pomyślny finał niepomyślnych w przebiegu dramatu starań Lilli. Odwrócenie ról w perspektywie szczęśliwego rozwiązania wydaje się być barokową grą z widzem, konceptem. Marinowska Lilla użyczyła imienniczce także pewnych rysów postaci - oddania rozkoszom życia. Tę damę wynagradza Wenera pawiem za piękny taniec. Paw jest symbolem ostentacji[63/].

Dążąc tym śladem można by dotrzeć do jednej jeszcze inspiracji dziełem Marina, obrazem zawartym - czyżby to był zbieg okoliczności? - w tejże IX pieśni. Skojarzenie wywołuje sytuacja sceniczna w "Amor vuol il giusto" - spoczywający "między cieniami na świeżej trawie" Liberio, który grą na flecie i śpiewem odpędza od siebie "tęsknoś" /III 5/, rozkoszując się "wonniejącymi ziołami":

> E gi germi odoriferi fecondo
> d'aromanti che piante hanvi un boschette
> che fan con l'ombre lor frondose e spesse
> il loco insuperbir di ricca messe.

"To tu jest niebo" - powiada Liberio - a scenerią i rozkoszne odczucia Liberia przywołują obraz marinowskiego bel riposo u fontanny Apollina. Mimo zbanalizowania pasteralnego motywu odpoczynku wśród sielskiej zieleni i cienia, trudno oprzeć się przekonaniu, że jest to obraz malowany słowem autora Adene.

Strukturę sielanki Lampugnaniego uwarunkowały założenia dramatu okazjonalnego, a więc przeznaczonego na uroczystość dworską i wesele, z czym łączy się wyekspanowanie epitalamijnych treści. Utwór florentczyka w tym świetle ujawnia swoją indywidualną postać, nie tylko przez konieczność przystosowania świata fikcji do rzeczywistości pozadramatycznej w jej szczególnym skonkretyzowaniu - wesela królewny polskiej, córki króla Jana, ale w przyjęciu estetycznych preferencji środowiska, adaptacji do kulturowej tradycji dworu polskiego, do której oczywiście i sam wprowadzał nowe impulsy.

Ścisły związek sytuacji fikcyjnej z pozadramatyczną należy rozumieć jako przedstawienie na sposób symboliczny, nie realistyczny[64/]. Działa tu bowiem subtelnie rozumiana i elastycznie stosowana zasada odpowiedniości, decorum, a nie dosłowności. Arkadia Rosminy i Liberia jest w takim znaczeniu odbiciem świata nieprzedstawionego, w całej jego złożoności - polskiego dworu. Dobór postaci warunkowany jest utrzymaniem adekwatności funkcji społecznej: Liberio-władca, Rosmina-królewskie dziecię, obie postacie wysunięte na pierwszy plan. Odpowiedniość sięga także dziedziny związków rodzinnych i uczuciowych. Ten ostatni wzgląd wskazuje m.in. na wybór formy - dramatu

muzycznego, opartego na schemacie pastoralnym w sposób znacznie bardziej wyrazisty niż to się dzieje w ówczesnej operze weneckiej, uciekającej od liryzmu sielanki[65/]. Liberio egzystuje w świecie dramatu nie tylko jako władca, ale i ojciec. Dlatego inicjalny dialog prowadzony jest przez Liberia i Ormonda-powiernika, a pierwsza wypowiedź Liberia uwydatnia jego uwielbienie dla córki: "Mów ty, jeźli niesłusznie w niej ten talent widzę i adoruję". Mamy tu już osobistą aluzję do króla, któremu Teresa Kunegunda była szczególnie droga. Sytuacja pastoralna nie daje wielu możliwości do wprowadzania heroicznych nacechowań, toteż tak ważna w płaszczyźnie ówczesnej Europy sława zwycięzcy Turków znalazła wyraz w aluzyjnym imieniu Liberio-liberator. Z myślą o królu skomponowano scenę odpoczynku starego pasterza. To otium królewskie. I tu właśnie tak nęci obraz fontanny Apollina, ważny dla oddania pochwały intelektualnym i artystycznym zainteresowaniom Jana III.

Zindywidualizowana jest sytuacja Rosminy. W konwencjach ówczesnego dramatu epitalamijnego powinna być wzorem wiernej i statecznej /co znaczy: stałej/ żony, w tym właśnie objawiającej mądrość. Tych treści Rosminie brak, a raczej istnieją one potencjalnie. Nie piękność, która należy do konotacji heroiny dramatu, lecz czystość, rozwaga, przy pobożności, pracowitości i posłuszeństwie rodzicowi tworzą wizerunek cnoty. W perspektywie małżeństwa zawartego per procura - a tak zaślubiła Teresa Maksymiliana Emanuela - Rosmina nie może być wzorem żony. Jest to raczej promessa sposa ze swoim dziewi-

czym wianem. Maksymiliana Emanuela nie było na weselu w Warszawie, Teresę czekała długa i nieprędka droga do Brukseli. Stąd intencja - pochwały cnoty panieńskiej. Czuła aluzja do "odległego tyrana" /w języku miłosnym rzecz tłumaczy się jasno/ to jedyne nawiązanie do nieobecnego małżonka[66/]. Mądrość, szlachetność, umiejętność dokonania właściwego wyboru wartości, nadto wspaniałomyślność i uroda serca to postulaty pod adresem przyszłej żony. W Arkadii Rosmina pozostanie niewinną pasterką. Tu ukryty jest klucz ukształtowania fabuły, tu wyjaśnia się intencja "lieto fine", sens takiego rozwiązania.

W nowym świetle staje Fileno. Z jednej strony czuły pasterz, ale z drugiej - szlachcic stawiający na jedną kartę wszystko dla zdobycia ukochanej. To prawda, że drży ze strachu przed odkryciem miłości do Rosminy przed Liberiem, ulega presji i przyrzeka Lilli małżeństwo, ale jego miłość jest silniejsza, więc mimo deklaracji walczy o wzajemność Rosminy. Zaskoczony przez Lillę na gorącym uczynku - spotkaniu z Rosminą, replikuje: "Nie jestem ten, którym ci mówił: "cofnąć mnie się podoba ", ale cię tym asekuruję, że póki Rosminy affekt w sercu moim będzie, będę wstrętem każdemu impetowi miłości" /II 6/. Jest to postawa człowieka honoru /dotrzymanie słowa/. Zuchwałość repliki Filena, danej Liberiowi: "A nie widzę - co by za różność krwie między nami ciebie do gniewu mogła pobudzać?" wynika z mentalności szlachcica. W Arkadii Lampugnaniego wszyscy "urodzeni" /przynajmniej nominalnie/ są równi. Liberio nie znajdzie więc odpowiedzi.

Sięgniecie po argument votum jest właściwie koniecznością w tej sytuacji jako apel do uznania mocy prawa boskiego. Jest to także apel do wspólnego poczucia honoru.

Wybór sielanki jako gatunku nie był przypadkowy. W sposób uwarunkowany prawami tego gatunku poddawała się dyrektywie klasycznego ładu. Niezmienność przestrzeni arkadyjskiej, jedność czasu /interpretowanego w sposób bliższy hiszpańskiemu rozumieniu aktu jako dnia/ i akcji prostej, z bohaterką silnie eksponowaną w kontekście idei przewodniej, spełniała wymóg prawdopodobieństwa w ramach skonwencjonalizowanej fikcji. Ta sama "natura" gatunku dawała pierwszeństwo dialogowi /dwadzieścia parę, maksimum trzydzieści arii/. Przemawiała w ten sposób toskańska tradycja środowiska, szacunek dla literatury i wynikające z zasady "recitar cantando" znaczenie słowa i sztuki jego scenicznego podania. Z tego kręgu wywodził się zmysł "ordine e chiarezza".[67/] Toskańskość poety chroniła go przed nieskoordynowanym, nie tłumaczącym się logicznie mieszaniem planu serio z planem komicznym, który w świadomości florentczyka ma swoje rygorystycznie wyznaczone miejsce: "interwencji w momencie szczytowych napięć i jako demistyfikacja postaci wyższych przez komentarz figury komicznej. Czyli że krańcowo inaczej niż w operze weneckiej, faworyzującej komizm jako źródło przyjemności.

Konwersacyjny charakter dialogu, upowszechniony przez operę zbieżny jest z postulatem języka komunikatywnego, nieodłączny od dramatu przeznaczonego do wykonania muzycznego[68/]. Lampugna-

ni jednak idzie dalej, koncentrując uwagę na rozmowie, na półtonach, czułej szermierce słowem. Brzmi tu echo salonowej kultury dworu, owych ruelli Marii Kazimiery, fascynacje warszawskich "precjozystek", snujących się wśród boskietów i po pokojach. Stąd np. "Przyjaźń okrucieństwa" oferowana przez Rosminę Filenowi, przez damę kawalerowi[69/].

"Non so che" Rosminy dotyka nie tylko sfery uczuć. Rzutuje na utwór jako zasada - małej formy, gdzie jasność i prostota konstrukcji pozwala zabłysnąć prawu do niedomówień, niedookreślenia. Ten wdzięk rzeczy małych, delikatność smaku, korespondują z rzeczywistością dworu, miarą i skalą wyznawanych wartości estetycznych[70/]. Dziecięcy portret królewny z różą wydaje się harmonizować z obrazem Rosminy wpinającej ów kwiat we włosy[71/]. Świat przedstawiony przywołuje wizję rzeczywistości także poza konwencjonalnym motywem róży:

> "Weź tę fijołkę, moja kochanko -
> - śpiewa Fileno - która białością przydajesz
> jej wdzięczność dla zmiłowania się nade mną,
> który umieram, weź, proszę".
>
> /II 6/

To tak, jakby kochanek wiedział i widział sielankowe perspektywy żółkiewskich ogrodów: "Królewna Jmść z Królewicami Ichm. z ogroda aż pod Haraj kwiatki, fijołki zbierali i tam sobie igrali. Królewna Jm. sobie rwała na swój strój, w którym zawsze dobrze sobie akkomodując do kwiecia, osobliwie fijołkowego, chodzi i sama w one ubiera głowę swoję"[72/]. Taką ją zapamiętał 18 kwietnia 1694 r. Kazimierz Sarnecki.

Nie rozpatrujemy twórczości Lampugnaniego na szerokim tle ówczesnej produkcji operowej, to problem wymagający jeszcze zbadania. Można wszakże dojrzeć w niej odbicie ówczesnych dyskusji nad reformą dramatu muzycznego, hołdującego widowiskowości, niechętnego wartościom myślowym zawartym w strukturach literackich. Sielanka składniej jeszcze od "Per geder in amor" mieści się w polu wartości postulowanych przez świeżo ukonstytuowaną "Arkadię" /1690/[73]. Choćby z racji gatunku: pastoralności. Lampugnani, wydaje się, wychowany w atmosferze intelektualnej Toskanii prearkadyjskiej - jej wkład w założenie akademii należał do najpoważniejszych - w sposób naturalny grawituje ku tym jej zasadom, które rodziły się w sporze z krytyką francuską, lecz na podłożu własnych tradycji klasycznych[74]. Dbałość o serietà morale, bohatera szlachetnego i rozumnego, dbałość o prawdopodobieństwo i rygory trzech jedności, zachowanie proporcji między pożytkiem a wdziękiem /vaghezza/ zapowiadają arkadyjski "dramma nobile" jako wytwór kultury przede wszystkim dworskiej.

Entuzjastyczne przyjęcie debiutu Lampugnaniego i dalsze jego poczynania na polu dramatu muzycznego i oratorium, inspirowane przez dwór polski, dowodzą, że talent florentczyka znalazł dla siebie w Polsce korzystne warunki rozwoju. Twórczość operowa spotkała się z niezwykle żywym odbiorem, jeśli porwano się na, pierwsze u nas, próby przekładu obu dramatów i to w bezpośrednim sąsiedztwie czasowym. Oczywiście, było to zadanie zbyt trudne, ale fakt pozostaje fak-

tem. Problem przekładu poza tym nie leży w naszym polu uwagi. Chcieliśmy pokazać warsztat poety dworskiego i przedstawić, w jaki sposób rzeczywistość wkraczała do świata fikcji,kształtując strukturę dramatu. Rzeczywistość ze wszystkimi swoimi uwarunkowaniami, politycznymi, kulturowymi, estetycznymi, w konkretnym czasie i przestrzeni - dworu Jana III.

P r z y p i s y.

1/ Skromne informacje o G.B.Lampugnanim oraz dane dotyczące przedstawień w 1694 r. - zob. W. R o s z k o w s k a, T. B i e ń k o w s k i, Polski przekład opery G.B.Lampugnaniego "Amor vuol il giusto" /1694/, "Archiwum Literackie - Miscellanea Staropolskie", t.IV, 1972, s.293-341.

2/ W. R o s z k o w s k a, Kapeliści króla Jana, "Pamiętnik Teatr.", r.XXIII, 1974, z.2, s.212.

3/ Giovanni Battista Benedetti i Pietro Benedetti byli wokalistami i podobnie, jak Viviano Agostini, współpracowali ze sobą po śmierci Jana III. Zob. W. R o s z k o w s k a, Kapeliści króla Jana, o.c., s.211, 212.

4/ A. S z w e y k o w s k a, Nadworny królewski dramaturg, /w:/ Dramma per musica w teatrze Wazów, Kraków 1976, s.368-378. Tamże literatura przedmiotu.

5/ A. S z w e y k o w s k a, Notatki dotyczące Kapeli Królewskiej XVII w., "Muzyka", 1971, z.3, nietrafnie zakwalifikowała utwór Cicogniniego do "komedii", opierając się na ówczesnym sformułowaniu L.Fantoniego. Dramat ten został napisany w tonacji tragikomicznej, ale w zamierzeniu autora należał do "opere tragiche". Zob. F. D o g l i o, Il teatro tragico italiano, Parma 1972, s.CVI. Pracę D o g l i a ofiarował uczynnie autorce dott.Sandro Bucciarelli.

6/ Istnieli na dworze polskim muzycy włoscy, a L.Fantoni był także wokalistą. Opierając się na obserwacji praktyki teatralnej dworu polskiego, gdzie wzorem komedii dell'arte role recytowali dyletanci, wolno przypuścić, że i w zakresie dramatu muzycznego mogły istnieć tego rodzaju próby.

7/ A. S a j k o w s k i, Włoskie przygody Polaków, Warszawa 1973, s.172.

8/ W. R ą d o l i ń s k i, Pamiętnik podróży odbytej w r.1661-1663 po Austrii, Włoszech i Francji, Toruń 1974. Cyt. za A. S a j k o w s k i m, Włoskie przygody Polaków, o.c., s.172.

9/ A. S a j k o w s k i, j.w., s.173. Przypuszczenie Sajkowskiego wydaje się umotywowane nie tylko wielkością teatru, ale datą otwarcia San Giovanni Crisostomo właśnie w 1678 r. i okresem jego największego rozkwitu. Zob. F. A b b i a t i, Storia della musica, Milano, t.II, 1967, s.23.

10/ W. R o s z k o w s k a, Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III, "Pamiętnik Teatr.", r.XVIII, 1969, z.4, s.575.

11/ J. G r e g o r, Kulturgeschichte der Oper, Wien 1950. Por.rozdz.p.t. Die Oper der früh- und hochbarocken Epoche, s.57-113, dotyczący opery weneckiej na dworach europejskich w 2 połowie XVII w.

12/ J. N o w a k - D ł u ż e w s k i, Bibliografia staropolskiej okolicznościowej poezji politycznej XVI-XVIII w., Warszawa 1964, s.89. Odmienną wersję tytułu przytacza A. S z w e y k o w s k a, Dramma per musica, o.c. s.100, pomijając nb. wcześniejsze pojawienie się terminu właśnie przy operze Lampugnaniego z 1694 r.

13/ Funkcję tę pełniły dwa teatry: jezuicki, wystawny, alegoryczny, oraz odmienny w formie - pijarski; obydwa wprowadzone na scenę zamkową, chyba po raz pierwszy w jej dziejach, z inicjatywy lub za zezwoleniem Jana III. Por. W. R o s z k o w s k a, Diariusz, o.c.,s.576-79, 583-584.

14/ W balecie tym, obyczajem Wersalu, wystąpił w 1680 r. królewicz Jakub Sobieski w otoczeniu dzieci senatorskich. Zob. W. R o s z k o w s k a, j.w., s.575.

15/ Sztywny ceremoniał dworu cesarskiego wpłynął na wykształcenie formy spektaklu zupełnie różnej od tej, jaka przyjęła się na dworze francuskim. Zob. J. G r e g o r, Kulturgeschichte der Oper, loc.cit.

16/ Przekład ten jest hybrydyczny, z niezdarnymi, sporadycznymi próbami nadania formy stroficznej ariom, miejscami z poprawnym rytmem, bez rymu, częściej pisany prozą, nie zawsze dokładny i całkowicie anonimowy. Znalazł się w zbiorach poradziwiłłowskich, co pozwala mniemać, że mógł należeć albo do samych Sobieskich, albo do kogoś z kręgu ich dworu. Zob. W. R o s z k o w s k a, T. B i e ń k o w s k i, Polski przekład opery, o.c., s.294.

17/ J. G r e g o r, Kulturgeschichte der Oper,o.c.,s.71-72.

18/ Wyłącznie tak widzi libretystykę Aurelego F. A n g e l i n i, Il teatro barocco, Bari 1975, s.128. Książkę tę zawdzięczam dott.Sandro Bucciarellemu, za co wyrażam tu głęboką wdzięczność.

19/ Dwoistość nurtów twórczości tego librecisty ukazała A. A. A l b e r t: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, t.I, Kassel 1949-1951, szp.859-862, sub voce.

20/ Enciclopedia della Musica Rizzoli Ricordi, t.I, Milano 1972, s.172-173. Encyklopedię tę udostępniła mi mgr Aniela Kolbuszewska.

21/ "Per goder in amor [...] " - "Al cortese lettore", s.A3.

22/ F. R u i z R a m ò n, Historia del teatro español, Madrid 1960, s.148-149. Ramòn przytacza tu propozycję Ricardo de Turia: "las partes lo t r a g i c o y l o c o m i c o pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente, frente a lo compuesto, donde cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse".

23/ F. R u i z R a m ò n, o.c., s.143-144: dystrybucja materiału odbywa się "en funciòn de la intriga".

24/ F. D e c r o s e t t e, La construction des personnages dans les deux fêtes théâtrales à la cour de Florence au XVIIe siècle, "Revue d'Histoire du Théâtre", 1972, z.3, s.212.

25/ Z. M. S z w e y k o w s k i, Kapelmistrz herbu Doliwa, "Ruch Muzyczny", r.X, 1966, nr 3. W artykule poświęconym Jackowi Różyckiemu znalazło się miejsce na omówienie tego dzieła Lampugnaniego.

26/ J.w., s.5. Arcangelo Spagna, reformator oratorium, którego zasady przyjął Lampugnani, był - co może się wydać interesujące - autorem sonetu na cześć Jana III: "Giunto, o signor [...]". Zob. J. S t a r n a w s k i, Polonica rękopiśmienne w bibliotekach włoskich, poz.75, "Roczniki Biblioteczne", r.XX, 1977, s.887. Pozycję tę wskazała mi uprzejmie red.mgr Roma Ryszkowa, za co serdecznie jej dziękuję.

27/ Śpiewany przez dwie pary: Doryzbe z Ismenem i Arsindę z Alfonsem. Parę Irena - Arsak wyłączono, pozostawiając jej ostatni duet.

28/ "Furie assistetemi / nel cor ponetemi / altro velen [...]" -/III, 14/.

29/ "Con fiera baldanza
timor e speranza
fan battaglia in questo cor[...]"- /II, 1/.

30/ "Vieni, oh morte, e in questo seno
sfoga amica il tuo furor [...]" - /III,14/.

31/ "Strumieniku szemrzejący,
który w biegu szmaragdowym
kwiat dotykasz dżdżem perłowym,
przez bieg i głos twój szumiący
powiedz dobru jedynemu,
jako ciężko sercu memu."

"Ruscelletto
garruletto,
che fra sponde di smeraldo
baci i fiori e l'erbe ingemmi,
col tuo dolce mormorio,
deh, racconta all'idol mio
l'alto ardor, ch'io porto in petto."

/III,5/.

32/ Po raz pierwszy zjawia się "personaggio comico" w "La Maga fulminata" B.Ferrariego i F.Manellego /1638/; sceny komiczne dadzą początek intermezzo. Por.F. A b b i a t i, Storia della musica, o.c., t. II, s.29-30. Partię starej guwernantki-kokietki śpiewał sopranista, F. Angeletti.

33/ "Guarda figuria da prender moglie" - drwi Eurillo, replikując Drullowi, który proponuje mu zmianę płci /komentarz do przemiany Filena w Arsindę, III,16/.

34/ Np. "Alcidas Thebarum columen", wystawiony na Zamku Warszawskim przed wyprawą wiedeńską 21 lutego 1683 r., czy też "Sława [...] młodości [...] aragońskiego krolewica Jakuba", wystawiona w kolegium jezuickim w Jarosławiu w maju 1682 r. Zob. W. R o s z k o w s k a, Diariusz, o.c., s.376, 577.

35/ Według anonimowego przekładu. Natomiast w programie teatralnym:

"Kto chce prawdziwie cieszyć się z kochania,
potrzeba statku, trzeba i wytrwania".

Zob. "Reprezentacyja aktu, iż kochającym stateczności potrzeba [...]", Warszawa 1691.

36/ Sytuacja jest "rodrygowska", natomiast przeniesienie

akcji na murach na scenę podlega kryteriom barokowo rozumianej akcji, wizualności.

37/ F. D e s c r o i s e t t e, La Construction, o.c., s.209, 211.

38/ G. B. M a r i n o, "Adone", canto XIV, z komentarzem L. S c o t o /Allegoria/: "L'avenimento di Sidonio, e di Dorisbe, le cui tragiche fortune vanno a terminarsi in allegrezze, ci rappresenta il ritratto d'un vero e leal amore, che quando non hà per semplice fine la libidine, ma è guidato dalla prudenza, e regolato dalla temperanza, e dalla modestia, spesso sortisce buon successo".

39/ Pierwszy znany mi przykład osnucia na tym wątku opery pochodzi z r.1642: F. M e l o s i o, "Sidonio e Dorisbe" z muzyką Niccola Fontei, wystawiona w weneckim Teatro San Moisé. Zob. F. A b b i a t i, Storia della musica, o.c., vol.2, s.32; A. S z w e y k o w s k a, Dramma per musica, o.c., s.77, 98. Autorka kładzie nacisk na znamienną dla kręgu weneckiego zawiłość intrygi oraz konstrukcję tekstu w funkcji spektaklu. Nie znany mi jest tekst dramatu Melosia, nie mogę więc stwierdzić, w jakim stopniu mogła nań oddziałać alegoryczna interpretacja Scota. Późniejsze, znane mi opracowania wątku Marina noszą daty wykraczające poza wiek XVII.

40/ "La Dorisbe ovvero l'Amor volubile e tiranno", dramma per musica di Giovanni Domenico P i o l i dą recitarsi nella sala de'Signori Capranica nel carnevale dell'anno 1711. Roma, Rocco Bernabó 1711. Scenografię opracował F.Juvarra, nadworny artysta kard.P.Ottoboniego i "Teatro Domestico della Regina di Polonia, Maria Casimira".
W literaturze polskiej pisał o tym utworze M. B r i s t i g e r /bez wskazania autora tekstu/. Zob. W. M a l i n o w s k i, O teatrze Marii Kazimiery, Domenico Scarlattim i kilku innych sprawach z Michałem Bristigerem [...], "Ruch Muzyczny", r.XX, 1976, nr 13; Przewodnik operowy O. S o n n e c k a pt. Catalogue of Opera librettos, v.2, 1914, s.117, podaje tytuł - - "Amor volubile e tiranno", z datą wystawienia 1707 r. w Neapolu, w Teatro S.Bartolomeo. G r o v e, Dictionary of Music and Musicians, vol.7, London 1954, s.45, pod hasłem "A.Scarlatti" podaje natomiast nazwisko Piolego jako librecisty, z datą wystawienia w Neapolu 25 maja 1709 r.

41/ Biribis jako sługa Don Gusmana w "Don Alvaresio albo Niesfornej w miłości kompaniji".

42/ Wzorem wydaje się tu być żołnierz z "Incoronazione di Poppea" F. B u s e n e l l a, który złorzeczy swemu losowi uzależnionemu od kaprysów dworu, a więc od świata wyższego, posługując się tym samym sposobem transformacji abstraktu w konkret. Por. F. A n g e l i n i, Il teatro barocco, o.c., s.120-121.

43/ W. R o s z k o w s k a, T. B i e ń k o w s k i, Polski przekład, o.c., s.293; zwraca uwagę pastoralny charakter okolicznościowego przedstawienia toruńskiego o Teagenesie i Chariklei.

44/ Zob. Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej. Bibliografia, t.1, Wrocław 1965, poz. 282. Wydanie "Pasterza wiernego" ukazało się po 15 sierpnia /Teresa Kunegunda tytułowana już jest księżną bawarską/, co - być może - jest przyczynowo uzależnione od sukcesu sielanki Lampugnaniego.

45/ Był to warunek konieczny w okolicznościach wesela córki królewskiej. Por. informację z karty tytułowej "Per goder in Amor", wyróżnioną graficznie: "Reali nozze" oraz jej tłumaczenie w tytule programu przedstawienia: "Reprezentacyja aktu /.../ [uczyniona] na Królewskim /WESELU/".

46/ Tytuł nadany przez tłumacza lub kopistę w rękopisie brzmi: "Opera, która jest skomponowana na wesele Księżnej Jmci Elektorowej po włosku produkowana, a po tym na język polski przetłumaczona anno 1694". Por. W. R o s z k o w s k a, T. B i e ń k o w s k i, Polski przekład, o.c., s.305.

47/ F. A n g e l i n i, G.B.Guarini e la letteratura pastorale, [w:] t e g o ż a u t o r a, Il teatro barocco, o.c., s.17-18.

48/ J.w., s.18: "una concezione umana e mondana dell'amore, naturalmente entro i limiti del giusto amore per la promessa sposa".

49/ C. V a r e s e, Il teatro per musica, [w:] Storia della letteratura italiana /E.Cecchi, N.Sapegno/, Milano 1967, t.V: Il Seicento, s.530.

50/ Określenia przejęte ze spisu postaci. Ormondo obok formy Ormundo, Tryfone obok Tryfon.

51/ Por.sc.ultima, sc.11 - tekst odpisu nie w pełni odczytany; zob. W. R o s z k o w s k a, T. B i e ń k o w s k i, Polski przekład, o.c., s.341.

52/ J. P a r a n d o w s k i, Mitologia, Warszawa 1967, s.87; Artemida "kojarzyła błogosławione małżeństwa [...], czuwała nad wiernością przysiąg".

53/ Linco o Amarilli, akt I, sc.1.

54/ F. A n g e l i n i, Il teatro barocco, o.c.,s.18.

55/ Wypowiedź Koryski o niej samej odnajduje się w pytaniu Rosminy postawionym Lilli /akt II,sc.10,w.327/.

56/ Według autora "Le nozze di Enea in Lavinia" z muzyką Monteverdiego odmiany te dają "pole do ukazania w tych zmiennych nastrojach dziwów sztuki". Por. A. S z w e y k o w s k a, Dramma per musica, o.c., s.92.

57/ Oto tematy arii Lilli: 1. Gniew i prośba o wytrwanie, 2. Zemsta, 3. Nadzieja, 4. Triumf, 5. Czuła tęsknota, 6. Wołanie o pomoc boską przeciw bezbożnemu kochankowi, 7. Cierpienie miłosne, 8. Radość, 9. Wezwanie bóstw piekielnych. Arie Rosminy nie zawierają tematów "ostrych", jak gniew lub zemsta.

58/ D e c r o s e t t e, La construction des personnages, o.c., s.212, gdzie mówi się o słabości planu komicznego i zamierzonej bierności jego figur.

59/ Zob. "Komedyja o Morilindzie królowej", wystawiona 31 maja 1671 r. na Zamku z okazji urodzin Marii Eleonory, cz.2, sc.12 i 13. Zob. Dramaty staropolskie, Antologia, Warszawa 1963, t.V, s.542.

60/ F. A n g e l i n i, Il teatro barocco, s.35.

61/ S. P i e t r a s z k o, Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, Wrocław 1966, s.137.

62/ "Adone", o.c., IX, 47-92.

63/ J. R o u s s e t, Circe et Paon, Paris 1969.

64/ Por. D e c r o i s e t t e, La construction des personnages, o.c.

65/ Por. hasło "Opera seria" [w:] Die Musik in Geschi-

chte und Gegenwart, t.X, szp.4; następuje odwrót od pastorale ku dramatowi hiszpańskiemu

66/ Akt II, sc.4: "Jednemu tyranowi w odległości nie żebym nie chciała nigdy być podległą /.../". Por. W. R o s z k o w s k a, T. B i e ń k o w s k i, Polski przekład, o.c., s.312 przyp.32. Tu prostuję mój błąd edytorski: nie chodzi o Maksymiliana Emanuela, lecz o aluzję do Melampo, co stwierdziłam w trakcie analizy późniejszej, niż edycja, kiedy nie były jeszcze dla mnie jasne szczegółowe nawiązania do "Pasterza wiernego".

67/ C. V a r e s e, Il teatro, o.c., s.548.

68/ Odejście od retoryki do komunikatywności dokonuje się w twórczości G.F.Busenella dla weneckiej sceny w początkach lat czterdziestych i pozostaje jako tendencja ku konserwacji światowej w operze drugiej połowy stulecia. Por. F. A n g e l i n i , Il teatro barocco, o.c., s.118.

69/ K. T a r g o s z, Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi /1646-1667/. Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych, Wrocław 1975, s.357, oraz podrozdział 6 p.t. O konwersacji, s.359-362.

70/ Wydaje się, że zapowiadają one brzask rokoka, dostrzeganego we Francji przez D. B o u h o u r s i A. d e l a H o u s s a y e [w:] L'Homme de coeur, wydany w 1693 r., gdzie z formułą tą wiąże się kategorię "smaku" - "la delicatesse du goût". Cyt. za S. P i e t r a s z k o, Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, o.c., s.138-139.

71/ Por. portret w zbiorach bawarskich w Monachium. O motywie róży w odniesieniu do postaci Marii Kazimiery: M. K a r p o w i c z, J. E. Siemiginowski, malarz polskiego baroku, Wrocław 1974, s.61-66.

72/ Cyt. za M. G o b a r o w i c z e m, Szkice z historii sztuki XVII w., Toruń 1966, s.260.

73/ Spośród licznej bardzo literatury przedmiotu problematykę teoretyczną instruktywnie ujmuje G. L. M o n c a l l e r o, L'Arcadia, t.1: La teorica d'Arcadia, Firenze 1953.

74/ Por. N. J o n a r d, Giuseppe Baretti /1719-1789/.

L'Homme et l'oeuvre, Clermont-Ferrand 1963, m.in.s.206-
-216. Por.też W. B i n n i, Il melodramma, [w:] Storia della letteratura italiana. Il Settecento letterario, Milano 1967, s.455-459; F. C r o c e, Critica e trattatistica del barocco, tamże - Il Seicento, s.506 -
- 508.

-o-