

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.4

Paulina Kwaśniewska-Urban

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Truffaldino – sługa dwóch żołądków

Głód to jedno z najbardziej dotkliwych odczuć, towarzyszy nam od zarania dziejów, jest motorem napędzającym nas do działania i odsłaniającym nasze najgłębsze pokłady sił. Myśl o nasyceniu była zapewne głównym impulsem kierującym przeciętnym mieszkańcem osiemnastowiecznej Europy. Ciągły niedosyt dał się także we znaki obywatelom Wenecji. Kiedyś potęga handlu i władczyni mórz, w czasach *settecenta* Wenecja stała się przede wszystkim stolicą awanturników i salonem dawnego świata, *ancien régime'u*, który chylił się ku upadkowi. Okres ten fascynuje historyków¹, dzięki którym możemy z najdrobniejszymi szczegółami prześledzić życie Serenissimej i wtopić się w kosmopolityczny tłum na placu św. Marka. Wśród barwnych postaci szybko odnajdziemy grupkę, której głośno burczy w brzuchu. To służący, pochodzący z różnych zakątków Półwyspu, którzy przybyli do Republiki w poszukiwaniu możliwości zarobku. Dokładny ich portret stworzył w swoich komediach Carlo Goldoni, bezsprzecznie najsłynniejszy włoski komediopisarz. Zastąpił jako twórca reformy teatralnej², której podwaliny dał sezon 1748/1749, rozpoczynający główny okres jego działalności, jednak już we wcześniejszych jego

¹ Wśród nowszych publikacji warto zwrócić uwagę na: S. Gonzato, *Venezia libertina: cortigiane, avventurieri, amori e intrighi tra Sette e Ottocento*, Vicenza 2015; W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Roma 2014; F. Massimo, R. Rugolo, *Venezia '700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Sassi 2011; M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Roma 2009.

² Za życia Goldoniego jego twórczość była przedmiotem sporów i on sam wdawał się w artystyczne pojedynki z innymi wielkimi dramatopisarzami: Pietrem Chiarim i Carlem Gozzim. Nie wszyscy byli zgodni co do zasadności reformy, a przede wszystkim co do jej skuteczności. Badacze sztuk Goldoniego niejednokrotnie dyskredytowali jego zasługi (m.in. Ugo Foscolo, Ludovico di Breme, Pietro Borsieri, August Wilhelm Schlegel, Ludovico Carrer, Giuseppe Maffei), by potem znów potwierdzić ich wagę (m.in. Giacomo Leopardi, Francesco de Sanctis, Luigi Falchi, Benedetto Croce, Silvio, d'Amico, Giuseppe Ortolani, Nicola Mangini). Dziś bezsprzecznie uznaje się Goldoniego za twórcę reformy teatru, podkreślając jednak rolę niezależnych od komediopisarza czynników i wkład całego środowiska teatralnego.

sztukach spotkamy charakterystycznego goldoniańskiego służącego. Krótka analiza postaci Truffaldina z komedii *Sługa dwóch panów* pozwoli na odnalezienie powiązań z tradycją dell'arte i zrozumienie, jak wielką wagę dla dramaturgii miał odziedziczony przez sługę po *parti ridicole*³ przejmujący głód.

Sługa dwóch panów, uważany za jedną z najlepszych komedii Goldoniego, powstaje, jak wiele innych sztuk weneccjanina, na zlecenie znanego włoskiego aktora. Odtwórca roli Truffaldina – Antonio Sacchi⁴, występujący na deskach słynnego teatru San Samuele w Wenecji, zaproponował Goldoniemu tytuł i ogólną tematykę przedstawienia. Pisana na zamówienie komedia jest więc doskonałym przykładem umiejętnego wykorzystania możliwości scenicznych aktora. Wśród włoskich *argomenti* (streszczeń akcji) komedii dell'arte, z których często korzystano, tworząc nowe dzieła, nie znaleziono historii sługi dwóch panów, najprawdopodobniej jednak pomysł ten podsunął Sacchiemu Luigi Riccoboni. Riccoboni w roku 1718 zagrał na deskach Théâtre Italien w sztuce zatytułowanej *Arlequin valet de deux maîtres*, którą zaproponował mu Jean Pierre des Ours de Mandajors, korzystając ze scenariusza pod tym samym tytułem. Streszczenie komedii zostało opublikowane przez „Le Nouveau Mercure”, a następnie w pierwszym tomie zbioru *Nouveau Théâtre Italien* (Paryż 1729) przez Riccoboniego. Goldoni wykorzystał dużą część historii przedstawianej we francuskim pierwowzorze, zachowując także większość postaci⁵. Pierwszy raz Sacchi zaprezentował komedię najprawdopodobniej w 1746 r., nie była ona wtedy napisana w całości, powstała jako *commedia a soggetto*. Goldoni spisał część tekstu, pozostawiając dużą dowolność aktorowi. Reszta została dopisana najprawdopodobniej we Florencji w roku 1753 dla potrzeb wydania Paperiniego. Komedia zyskała uznanie nie tylko we Włoszech, lecz także za granicą. Szybko przetłumaczona na niemiecki, była wystawiana w Berlinie przez sławnego aktora Fryderyka Schrödera (docierając za jego pośrednictwem do Polski), potem także

³ Postaci komedii dell'arte dzielimy na *parti ridicole* (śmieszne): para starców-ojców, czyli Pantalone i Doktor, oraz para Służących, i *parti serie* (poważne): jedna lub dwie pary Zakochanych i Kapitan. Nieco później dołączyła do zespołu służąca oraz liczne postaci epizodyczne. Więcej o komedii dell'arte m.in. w: M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Kraków 2015; *Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016; K. Miklaszewski, *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961; S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Torino 2014; M. Apollonia, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma 1930; R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002; N. Jonard, *La commedia dell'arte*, Lyon 1982; C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano 1985; R. Tessari, *La Commedia dell'Arte*, Roma-Bari 2014; tenże, *Commedia dell'Arte. La maschera e l'Ombra*, Milano 1981.

⁴ Więcej o Sacchim (lub Sacco, znane są bowiem dwie wersje nazwiska) i jego rolach (Arlecchina i Truffaldina) w: S. Ferrone, *Introduzione*, [w:] C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011, s. 9–25.

⁵ Streszczenia komedii z „Le Nouveau Mercure” z 1718 r., *Nouveau théâtre italien* z 1733 r. oraz scenariusz w transkrypcji Desboulmiers'a i scenariusz karnawałowego spektaklu z Drezna z 1753 r. znajdują się w: *Appendice*, [w:] C. Goldoni, *Il servitore...*, s. 385–402.

w Weimarze, gdy dyrektorem tamtejszego teatru był Goethe, zaistniała też na wielu innych scenach. Na język polski została przetłumaczona kilkakrotnie: w XVIII, XIX i XX w., jednakże tylko przekład Zofii Jachimeckiej z 1957 r. został wydany drukiem. Pomimo niewytlumaczalnych zaniedbań polskiego rynku wydawniczego Carlo Goldoni jest znany polskim widzom, a sztuka *Sługa dwóch panów* jest jedną z najczęściej wystawianych komedii weneckiego mistrza⁶. Data powstania sugeruje wpływ na utwór komedii dell'arte, z drugiej jednak strony odnajdziemy w nim elementy charakterystyczne dla rozpoczętej przez Goldoniego sławnej reformy teatru. Jedną z postaci, której blisko jest jeszcze do charakterów dawnej komedii, jest bez wątpienia tytułowy sługa dwóch panów, niejaki Truffaldino. Wybitny italianista profesor Krzysztof Żaboklicki podkreśla jego związki z dawną tradycją, kontrastując go ze służącymi z późniejszych komedii Goldoniego:

Słudzy ci [z późniejszych sztuk] żyją życiem swoich panów i są szczęśliwi, jeśli mogą przyjść im z pomocą nawet wtedy, gdy nie są już przez nich zatrudnieni. Są całkowitym przeciwieństwem swoich poprzedników z komedii dell'arte, dbających wyłącznie o napełnienie własnego brzucha. Do tych ostatnich zbliża się natomiast wielu innych służących goldoniańskich, których protoplastą jest Truffaldino ze *Sługi dwóch panów* (1745). Ich postawa wobec chlebobawców jest krytyczna, a w najlepszym wypadku – obojętna⁷.

Jacy byli więc owi służący dbający jedynie o napełnienie własnego brzucha?

Komedia dell'arte, udoskonalana na terenie dzisiejszych Włoch przez ponad dwieście lat, była tworem dynamicznym i niejednorodnym. Kolejne etapy rozwoju wymuszały ewolucję postaci, fabuły i samej formy przedstawienia. Podkreślić należy nie tylko jej zróżnicowanie chronologiczne, lecz także geograficzne. Rozciągnięty z północy na południe na długości 1100 km Półwysep Apeniński jest mozaiką kultur i języków. W zależności więc od regionu *parti ridicole* posługiwały się różnymi dialektami i proponowały nieco odmienny repertuar oraz *lazzi*⁸. Służący, występujący

⁶ Dowodem na dużą popularność komedii może być choćby entuzjastyczne przyjęcie sztuki przez polską publiczność w 1921 r., gdy w tytułową postać wcielił się Mariusz Maszyński. Spektakl w reżyserii Teofila Trzczyńskiego wystawiono w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Na łamach „Wiadomości Literackich” z 1927 r. pojawił się felieton teatralny pióra Antoniego Słonimskiego, który tak opisuje kunszt aktora: „Zarówno jak w farsach amerykańskich, tak i tu cała gra i zabawa koncentrowała się na głównym aktorze. Maszyński umożliwił Schillerowi zwycięstwo w tej bitwie scenicznej, sam zaś – dzięki reżyserowi – dostał pozycje świetne do obrony i podatne do brawurowych wypadów. Pozwalam tu sobie uściskać symbolicznie dłoń tego znakomitego artysty, co uczynię przy pierwszym zetknięciu najzupełniej realnie. Oznajmiam również najzupełniej obowiązującą gotowość pójścia z nim o każdej porze dnia i nocy na wódkę, o ile oczywiście będzie mu odpowiadało towarzystwo smutnego i zgryźliwego poety”, cyt. za: *Repertuar Teatru na Woli*, Warszawa 1983, s. 3.

⁷ K. Żaboklicki, *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984, s. 217.

⁸ *Lazzo* to krótka scenka o charakterze mimicznym, wykorzystująca komizm sytuacyjny, ale także komizm postaci i słowny, która była odgrywana przez aktorów wcielających się w postaci służących podczas improwizacji. Antonio Perrucci tak wyjaśnia znaczenie słowa *lazzo*: „lazzo znaczy tyle co żart, sztuczka, figiel albo metafora w słowach czy w działaniu”,

zawsze parami, by podkreślić ich kontrast, najczęściej pochodzili z Bergamo, choć mogli posługiwać się także dialektem neapolitańskim, sycylijskim, mediolańskim czy rzymskim. Pierwszy *zanni* miał być sprytny, a jego zadaniem było snuć intrygi i oszukiwać pozostałych⁹, drugi *zanni* był naiwny, ociężały i przygłupi¹⁰. Jak podkreśla Andrea Perrucci, autor traktatu z końca XVII w. (*O sztuce scenicznej, zwykłej i improwizowanej*¹¹), służący musieli doskonale znać na pamięć zbiory kwestii, by móc płynnie się wypowiadać i szybko reagować na zwroty akcji. Rola ta wymagała od odtwórcy nie tylko dużej sprawności fizycznej, lecz także czytania¹² – dobry *zanni* potrafił zręcznie przeinaczać łacińskie cytaty (np. Wergiliusza) i popularne utwory poetyckie (tj. poezje Dantego czy Petrarcki), wywołując salwy śmiechu wśród publiczności. Efekt śmieszności aktorzy mogli uzyskać (jak proponuje Perrucci), przedstawiając niedoskonałości charakteru lub ciała, udając choroby, naśladując inne nacje, obrażając gestami czy wulgaryzmami, przeinaczając słowa lub udając mowę wieśniaków¹³. Podkreślanie żarłoczności i upodobania do upijania się było więc jednym z najprostszych sposobów na ukazanie niedoskonałości charakteru. Po wnikliwej analizie dostępnych zbiorów *lazzi*¹⁴ możemy zauważyć, że tematyka głodu i jedzenia pojawia się w dwóch rodzajach wypowiedzi: w porównaniach występujących zazwyczaj w dłuższych wypowiedziach pierwszego sługi oraz w krótkich wypowiedziach, mających charakter lamentu nad losem głodnego *zanniego*, formułowanych najczęściej przez drugiego sługę. Myśląc głównie o jedzeniu, sługa wplatał

cyt. za: M. Surma-Gawłowska, dz. cyt., s. 155. Dokładny opis *lazzi* komedii dell'arte można znaleźć w wybitnej pracy: N. Capozza, *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma 2006.

⁹ „Il suo officio sarà tirar l'intrigo ed imbrogliare le corte”, A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, [w:] *La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari*, red. E. Petraccone, Napoli 1927, s. 138.

¹⁰ „[...] deve essere sciocco, balordo, insensato, di maniera che non sappia dual sia la destra o la sinistra”, tamże.

¹¹ Fragmenty traktatu zostały opublikowane w cytowanym powyżej polskim tłumaczeniu w monografii Moniki Surmy Gawłowskiej na s. 269–293.

¹² Należy podkreślić, że autor nie był zawodowym aktorem, jego opis może mieć więc charakter idealizujący.

¹³ A. Perrucci, dz. cyt., s. 158.

¹⁴ Każdy z aktorów musiał znać odpowiednią ilość kwestii scenicznych, by móc szybko reagować na scenie. Fragmenty owych kwestii zbierane były w antologii zwane *generici*, *zibaldoni* lub *composizioni generali*. Najbardziej znani aktorzy obdarzeni talentem literackim wydawali drukiem swoje zbiory kwestii, dzięki czemu niektóre z nich zachowały się do dziś. Znamienitym przykładem jest dialog pióra Francesca Andreiniego zatytułowany *Le bravure del Capitano Spavento*. Scenariusze zwane *canovacci*, *soggetti* lub *scenari* opowiadały w zarysie o przebiegu akcji i podawały listę postaci oraz niezbędnych rekwizytów. Ponieważ komedia dell'arte opierała się na improwizacji, scenariuszy tych nie należy utożsamiać z dzisiejszymi scenariuszami teatralnymi. Do analizy przytoczonej w niniejszym artykule posłużyły mi zbiory, w których znajdziemy krótkie kwestie i *lazzi* wykorzystywane przez aktora grającego sługę: tamże, s. 69–202; A. Zanon, *Lazzi di Brighella*, Roma 1921.

w swe słowa metafory kulinarne przy każdej możliwej okazji, szczególnie gdy mowa była o miłości. Tyrady *zannich*, wypowiadających się na temat podstępnego charakteru kobiet, kwieciste porównania i obrazowe analizy dobrych i złych stron pożycia dawały aktorom duże pole do popisu. Prześcigali się więc w często niewybrednych opisach i żartach, korzystając ze znanych widzom obrazów, stąd bogata metaforyka kulinarna. Warto przytoczyć za Perruccim choć kilka przykładów: służący, nawiązując do podeszłego wieku kochanki, mówi: „owoce, gdy się starzeją, tracą zapach”¹⁵ i dalej: „zawsze mówiłem, że jabłko z robakiem szybciej gnije”¹⁶. Podobne wypowiedzi znajdziemy w zbiorze *lazzi* Brighelli przygotowanym przez Atanasia Zanoniego, jednego z najsłynniejszych odtwórców tej roli, współpracującego na początku kariery z trupą Medebacha, a od 1750 r. z Antoniem Sacchim. Brighella o swoich kłamstwach mówi: „kłamstwa powinny być duże, tak jak [...] pulpety, albo tłuste, albo wcale”¹⁷; gdy zostaje wraz ze swym panem zaproszony do domu starszej damy, stwierdza: „Pójdziemy na obiad do tej staruchy, która da nam talerz rosółu, [...] talerz wietrznej fasoli, kawał mięsa z nadziei, potrawkę z pragnienia, danie z oczekiwań [...]”¹⁸. Służący często narzekają na brak jedzenia, które próbują zdobyć wszelkimi możliwymi sposobami. Perrucci przytacza taką rozmowę: służący, pytając, dlaczego związano mu ręce, słyszy od służącej: „zapytaj się kucharza dlaczego trzeba było cię śledzić, żebyś nie wchodził do kuchni”¹⁹. Brighella zaś żali się widzom: „Od dwóch tygodni jem tylko czereśnie, polentę i sałatę. Widzę świat na czerwono, żółto i zielono [...]”²⁰; proponuje innym cierpiącym głód „plaster na pusty żołądek: wziąć naraz kilka rzeczy, które syca i takich, które nudzą. Te, które syca to: flaki, miękisz, lazania [...]. Te, które nudzą to kazania ojców, grymasy zakochanych siedemdziesięciolatek, symfonia początkujących skrzypków i obecność wierzycieli”²¹; wznosi okrzyki: „Alem głodny! Od tak dawna nic nie jadłem, że mam zęby zardzewiałe jak bagnety rzymskich żołnierzy. [...] Te biedne zęby od tak dawna nie

¹⁵ „I frutti, quando sono invecchiati, perdono il loro sapore”, A. Perrucci, dz. cyt., s. 169. Jeżeli w przypisie nie podałam nazwiska tłumacza, cytaty są w moim tłumaczeniu.

¹⁶ „Ho sempre inteso dire che i pomi col verme facilmente s’infracidano”, tamże.

¹⁷ „Le busie bisogna dirle grosse. Le busie, le frittade, e le polpette o grosse, o niente”, A. Zanoni, dz. cyt., s. 49.

¹⁸ „Andremo a pranzo in casa de quella vecchia, che ne darà un gran piatto de brodo, [...] un piatto de ventosissimi fasoi, un lesso de speranza, un ragù de desiderio, un rosto de aspettazion [...]”, tamże, s. 49–50.

¹⁹ „Domandane al cuoco, chè bisognava tener le spie per non farti entrare in cucina”, A. Perrucci, dz. cyt., s. 171.

²⁰ „Son do settimane che no magnemo altro che Ceriese, Polenta e Salata. Onde la vede rosso, zalo e verde [...]”, A. Zanoni, dz. cyt., s. 61.

²¹ „Cerotto burlesco che su lo stomaco ripara i bisogni della fame. Se mette insieme alcune cose che saziano, ed altrettante che annojano. Quelle che saziano sono trippe, midola, lasagne [...]. Quelle che annolano correzion lunghe, de’ padri de fameja; smorfie amorose de una vecchia de 70 anni, sinfonia di violinisti prinzipianti, e presenza de creditori”, tamże, s. 78.

mają zajęcia, że można by je wsadzić do więzienia za włóczęgostwo”²². Przykładów użycia metafor kulinarnych i lamentów na ciężką dolę głodujących służących znajdziemy wiele w zachowanych scenariuszach oraz zbiorach przykładowych wypowiedzi²³ komików dell’arte. Analiza ilościowa pozwoliłaby na uszeregowanie występowania tematyki głodu w porównaniu do innych poruszanych przez służących kwestii, jednak już po wstępnej lekturze zauważamy, że jest to jeden z ulubionych tematów *zannich*.

Słudzy Carla Goldoniego mają wiele cech wspólnych z poprzednikami z komedii dell’arte. Związki pisarza z dawną tradycją podkreśla się szczególnie w kontekście najstarszych z jego sztuk. Pierwszy etap jego twórczości to ścisła współpraca z aktorami. Wiemy, że Goldoni pracuje początkowo jako *poeta di compagnia*, pisząc scenariusze i pozostawiając całkowitą dowolność w tworzeniu dialogów aktorom lub zapisując tylko ich część, zazwyczaj na potrzeby odtwórców *parti serie*. Niestety nie zachowały się owe pierwsze próbki teatralne Goldoniego. Dysponujemy jedynie tekstami, które komediopisarz poprawił i uzupełnił, przygotowując je do druku już w czasie, gdy reforma święciła tryumfy. Również omawiana komedia została w późniejszej fazie twórczości przez niego poprawiona. Jak już wspomniałam, komediopisarz stworzył ją na zlecenie aktora Antonia Sacchiego, który sam zadbał o dialogi granej przez siebie tytułowej postaci. Dzięki *Pamiętnikom* wiemy, że Goldoni zdecydował się na uzupełnienie scenariusza nie tylko ze względu na planowane wydanie komedii w 1753 r., ale także z powodu problemów z odtwórcami roli Truffaldina. Nie każdy bowiem komik był tak biegły w swym rzemiośle jak Antonio Sacchi, co sprawiło, że komedia przestała przyciągać publiczność. Z pomocą przybył więc aktorom Goldoni, uzupełniając dialogi i opisując *lazzi*. Wprowadzone przez autora zmiany, jak podkreśla Bartolo Anglani, odarły komedię z autentyczności, cechującej utwory powstałe przed wprowadzeniem reformy²⁴. W swoich sztukach Goldoni stopniowo oddala się od poetyki dell’arte. Warto wspomnieć choćby, że w wersji francuskiej omawianej komedii, która jest typowym scenariuszem dell’arte, pierwszy i drugi akt kończą się bijatyką: w pierwszym akcie to Arlecchino bije Pantalona za pomocą utensylia kuchennego (!) zwanego *batte* (rodzaj szpatułki, która służyła do mieszania polenty – symbolicznego wręcz dania proletariatu), w drugim to Arlecchino jest bity przez Flaminie; u Goldoniego w pierwszym akcie nie dochodzi do rękoczynów, w drugim zaś ostatnia scena, choć i tu sługa staje się ofiarą prze-

²² „Oh che fame! L’è tanto tempo che non magno, che gh’ho i denti ruzeni come le bajonette dei Soldati Romagnuoli. [...] Sti poveri denti i sta oziosi, e i se podaria metter in preson per vagabondi”, tamże.

²³ Por. A. Perrucci, dz. cyt.

²⁴ „[P]eccato, allora, che rescrivendo queste commedie l’autore le abbia spogliate ‘di tutto quello che nei tempi oscuri passati era ancor tollerato, e oggi, per la Dio grazia, fu dalle scene sbandito!’ [...] Se ne hanno tante, di opere guidate dai principi della Riforma, che una di meno non sarebbe una gran perdita: mentre, figurarsi, un Goldoni autentico prima della Riforma, un Goldoni nature!”, B. Anglani, *Dal “Momolo cortesan” all’ “Uomo di mondo”*, „Il castello di Elsinore” 1995, nr 23, s. 6.

pychanek, jest dużo subtelniejsza. Nasz tytułowy Truffaldino, w wersji francuskiej noszący imię Arlecchino, także został przez Goldoniego zmieniony. Arlecchino nie podołał zadaniu służenia dwóm panom, już w drugim akcie zostaje przez jednego z nich zwolniony, ponadto jawi się jako postać zbliżona do wizerunku drugiego sługi – jest głupawy i nierozgarnięty. Truffaldino zaś do końca jest zatrudniony przez dwóch chlebobawców, a jego spryt zostaje wynagrodzony – komedia kończy się jego ślubem ze służącą Smeraldiną. Zmiana zaproponowana przez Goldoniego nie jest jednak całkowita, bowiem bez cienia wątpliwości odnajdujemy w Truffaldinie dobrze znaną nam postać *zanniego*. Podobieństw jest wiele, wśród nich ciągłe dążenie do zaspokojenia uczucia głodu. Jak zauważa Roberto Alonge²⁵, sługa poddaje się dwóm bodźcom, które stymulują go do działania: popędowi seksualnemu i uczuciu głodu. Pragnienie napełnienia żołądka sprawia, że postanawia zatrudnić się u dwóch panów, głód więc jest jednym z motorów napędzających całą komedię. Zauważamy jednak różnicę w toku myślenia Arlecchina, który chce jedynie podwojnie się najeść²⁶, i Truffaldina, który oprócz możliwości dodatkowego zarobku i kolejnych czterech posiłków dziennie, traktuje służbę dla dwóch panów jako swego rodzaju wyzwanie, goldoniański sługa stwierdza: „A to pyszne! Tylu innych szuka pana, a ja znalazłem dwóch. Co u licha robić? Służyć u obu nie mogę. Nie? A dlaczego nie? Czyby to nie było ładnie służyć obu, zarabiać podwójnie i jadać za dwóch? [...] Na uczciwość, spróbuję. [...] Koniec końców dokonam czegoś wielkiego”²⁷.

Doszukując się podobieństw pomiędzy *Sługą dwóch panów* a tradycyjnymi scenariuszami komedii dell'arte, podkreślałam znaczenie metaforyki związanej z jedzeniem i uczuciem głodu, przyjrzyjmy się więc, jak często nasz tytułowy sługa nawiązuje do tematyki kulinarnej. Komedia składa się z trzech aktów, w których mamy kolejno: dwadzieścia dwie, dwadzieścia i siedemnaście scen. Truffaldino jest postacią, która łączy wątki i najczęściej pojawia się w sztuce. Poniżej zestawiłam sceny, w których Truffaldino zabiera głos, z tymi, w których wśród jego wypowiedzi znajdziemy nawiązanie do jedzenia (metafory kulinarne, lamentsy na dokuczliwy głód, opis scen, w których Truffaldino je).

Truffaldino pojawia się w trzydziestu scenach: jedenastu z dwudziestu dwóch w pierwszym akcie, dziesięciu z dwudziestu w drugim akcie i dziewięciu z siedemnaście w trzecim. O jedzeniu mówi w siedmiu scenach pierwszego aktu, sześciu scenach drugiego i tylko w jednej scenie trzeciego aktu. Rozmieszczenie tematyki w wypowiedziach nie jest przypadkowe. W aktach pierwszym i drugim, w których akcja się zawiązuje i coraz bardziej komplikuje, Goldoni sprawnie buduje dramaturgię. Kolejne wypowiedzi Truffaldina, mające zabawić publiczność, połączone są

²⁵ R. Alonge, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano 2004, s. 21.

²⁶ „En effet, sur la parole que lui donna le jeune Frédéric, de lui faire faire ses quatre repas, il calcule en lui-même qu'en servant deux maîtres, ce seront huit repas au lieu de quatre; et sur un avantage aussi considérable pour lui, il se détermine et s'engage à servir encore ce secondo maître”, *Appendice*, s. 386.

²⁷ C. Goldoni, *Sługa dwóch panów*, przeł. Z. Jachimecka, Warszawa 1957, s. 36.

numery scen, w których Truffaldino zabiera głos	sceny, w których Truffaldino mówi o jedzeniu/głodzie
akt I	
2	-
6	+
8	+
9	+
10	+
11	-
13	+
14	+
15	-
16	-
17	+
akt II	
10	+
11	+
12	+
13	-
14	+
15	+
17	+
18	-
19	-
20	-
akt III	
1	+
2	-
3	-
9	-
10	-
11	-
12	-
16	-
17	-

z *lazzi*. Komizm *lazzi* to zazwyczaj komizm sytuacyjny, niewybredny i nawiązujący do najbardziej przyziemnych czynności, rozmów czy scen z życia codziennego²⁸. Najczęściej odwołuje się do zalotów, uciech seksualnych i jedzenia. Ostatni zaś akt, w którym komediopisarz stoi przed trudnym zadaniem rozwiązania akcji po punkcie kulminacyjnym, obfituje w zwroty sytuacji i nie ma tu już miejsca na żarty *zanneo*. Widz jest wystarczająco zajęty wartkim przebiegiem zdarzeń i nie potrzebuje dodatkowych bodźców.

Goldoni bardzo chętnie korzysta z motywu jedzenia; nie ograniczając się do opowieści o konsumpcji, wprowadza do komedii sceny biesiadne. Dzięki temu zabiegowi zwiększa jej realizm. W *Słudze dwóch panów* scena, w której Truffaldino służy jednocześnie obu panom (akt II, sc. 15), stanowi oś sztuki. Jest to najzabawniejsza i najbardziej rozpoznawalna scena komedii. Sługa wnosi kolejno dania raz do pokoju jednego, raz do pokoju drugiego pana, sam próbując i wychwalając poczęstunek. Możemy zajrzeć do menu weneckiej *locandy*, znajdziemy tam przeróżne potrawy: zupę, sztukę gotowanego mięsa, pulpety, budyń angielski, pieczeń i owoce. Truffaldino postanawia wypróbować na sobie wszystkie dania, jedno zaś tak mu smakuje, że nie dotrze do pańskiego stołu. Sługa zjada cały budyń, porównując go do polenty²⁹. Choć może skosztować wykwintnych mięsnych potraw, postanawia zadowolnić się przypominającym danie biedoty budyniem, stwierdzając skromnie: „Gdyby to była polenta, to byłaby dobra rzecz”³⁰. Zamiłowanie do polenty komponuje się z pochodzeniem sługi – wszak zdradza on, iż pochodzi z Bergamo (jak większość *zannich*), czyli północy Półwyspu, której mieszkańcy do dziś zwani są *polentoni*³¹. Scena ta śmieszyła widzów przez wieki. W realizacji scenicznej niemieckojęzycznej wersji komedii zaproponowanej we Lwowie przez teatr Bogusławskiego³² w latach 90. XVIII w. w postać sługi wcielił się Schöninger, który w omawianej scenie:

Podając zupę, wylał ją na podłogę, pozbierał rękami do wazy, oblizał palce i skosztował ją łyżką. Potem podstawił nogę słudze niosącemu pieczeń, a gdy ten się przewrócił, podniósł pieczeń z podłogi, nałożył na talerz i podał swojemu panu. Wreszcie nadgryzł pudding, wypił sos z talerza i odstawił potrawę za kulisy, by za chwilę stwierdzić, że ktoś ją ukradł³³.

²⁸ Analizę dostępnych zbiorów *lazzi* pod kątem poszukiwań związków z *lazzi goldoniani* przedstawiłam w artykule zatytułowanym *Lazzi goldoniani in veste polacca*, który ukaże się w „Studia de Cultura”, vol. 9 (w druku).

²⁹ W opublikowanym polskim tłumaczeniu polenta zastąpiona została „mamałygą”, która, jak wiemy, jest narodową potrawą rumuńską i choć jest wschodnim odpowiednikiem polenty, nie kojarzy się z weneckim folklorem.

³⁰ C. Goldoni, *Il servitore...*, s. 57.

³¹ W odróżnieniu od mieszkańców południa – *terroni*. Pojęcia te nie pochodzą z czasów Goldoniego, ale polenta była już wtedy podstawą diety.

³² Więcej na temat niemieckojęzycznych przedstawień i pierwszego polskiego przekładu, który został sporządzony na podstawie tekstu niemieckiego, zob. J. Łukaszewicz, *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997, s. 92.

³³ Cyt. za: tamże, s. 93.

Kolejną sceną, w której widzimy, jak Truffaldino je, jest scena czternasta aktu pierwszego. Sługa, chcąc zalepić otwarty wcześniej list przeżutym chlebem, nie radzi sobie z zadaniem. Fragment ten stanowi wyzwanie dla tłumacza, z którym według mnie najlepiej poradzili sobie Stanisław Piszczek i Wojciech Skibiński, przygotowując tekst dla potrzeb Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Płocku³⁴:

Jakoś mi głupio zanieść otwarty list do tego mojego drugiego pana. Spróbujemy go jakoś złożyć. /Składa list na wszelkie sposoby, ale źle/. Teraz trzeba by mi było go zakleić. Gdybym to ja wiedział, jak to zrobić? Widziałem czasem moją babcię, jak zalepiała listy przeżutym chlebem. Trzeba spróbować. Przykro mi, że muszę zmarnować tę odrobinę chleba, ale trudno. /żuje trochę chleba, żeby zakleić list, ale połyka go mimo woli/ O, do diabła! Poszedł do środka. Trzeba przeżuć drugą ociupinkę. /robi to samo i połyka/ Nie ma rady, sama natura się buntuje. Spróbuję jeszcze raz. /żuje jak przedtem. Chciałby połączyć, ale powstrzymuje się i z wielkim trudem wyjmuje go z ust/ No, nareszcie wyszedł. Teraz zapieczętujemy list. /zakleja go chlebem/³⁵.

Czynność przeżuwania znajdziemy także w didaskaliach, choć Goldoni nie pokusił się o szczegółowe opisy. W scenie piętnastej aktu drugiego Truffaldino będzie rozmawiał z panem „z pełną buzią”³⁶ i niezrażony upomnieniami będzie „kontynuował jedzenie”³⁷. Połączenie dwóch najważniejszych dla sługi bodźców: miłości i jedzenia, odnajdziemy np. w siedemnastej scenie aktu drugiego, w której służąca Smeraldina przeprosza Truffaldina, że oderwała go od stołu i otrzymuje taką odpowiedź: „Doprawdy mam pełny brzuch a te śliczne oczęta zjawiły się w samą porę, by mi pomóc w trawieniu”³⁸. Hierarchia potrzeb opracowana przez Maslowa funkcjonowała i w osiemnastowiecznej Wenecji – na pierwszym miejscu *zanni* stawia potrzeby fizjologiczne: zaspokojenie głodu znajduje się zaraz przed potrzebą zaspokojenia seksualnego. Głód, charakteryzujący postać Truffaldina, będący w moim mniemaniu głodem, którego nasycić nie sposób, jest ważnym elementem wpływającym na charakter sztuki. To właśnie pragnienie kieruje sługą, zmuszając go do wykazania się sprytem, zachęcając go do psot i wypowiedania zabawnych kwestii. Głód jest jednym z elementów spajających komedię włoską od czasów dawnej tradycji dell’arte do reformy Goldoniego, często dzięki niemu w komedii sprawnie budowane jest napięcie, a widzom nie pozwala się na nudę.

Związki Goldoniego z komedią dell’arte były wielokrotnie analizowane przez najznamienitszych badaczy literatury włoskiej, powstały artykuły i monografie poświęcone temu zagadnieniu³⁹. Wenecki mistrz komedii był autorem niezwykle płodnym i niemożliwym wydaje się stworzenie wyczerpującej pozycji, która

³⁴ Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępniono mi w archiwum teatru.

³⁵ C. Goldoni, *Sługa dwóch panów*, przeł. R. Piszczek, W. Skibiński, s. 38 [maszynopis].

³⁶ Tamże, s. 58.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 60.

³⁹ Por. O. Marchini-Capasso, *Goldoni e la Commedia dell’Arte*, Bergamo 1907; R. Alonge, dz. cyt.; C. Molinari, *Goldoni e la commedia dell’arte*, [w:] tegoż, *La commedia...*, s. 183–190.

analizowałyby wpływ dell'arte na całość jego twórczości. Sztuka, którą wybrałam jako przedmiot analizy, choć znana i często wystawiana, nie doczekała się dokładnego komentarza pod kątem obecności punktów styecznych z dawną tradycją teatralną. Proponowany przeze mnie artykuł, choć nie opisuje w sposób wyczerpujący poruszonego problemu, może stać się inspiracją do pogłębionej analizy. Pragnienie zaspokojenia głodu, jedna z głównych charakterystyk Truffaldina, jest elementem łączącym postać sługi z *zannim* komedii dell'arte. Motyw jedzenia jest w analizowanej sztuce szczególnie ważny, staje się pretekstem do wprowadzania na scenę kolejnych postaci, prezentowania *lazzi*, zwalniania bądź przyspieszania akcji, co starałam się udowodnić w niniejszym artykule. Osią całej komedii staje się scena biesiad dwóch panów, w której Truffaldino prezentuje kolejne potrawy i stara się zadowolić nie tylko chlebobadców, ale także siebie, można więc pokusić się o stwierdzenie, że służy w niej nie tylko dwóm, ale nawet trzem żołądkom. Obecne w komedii wątki kulinarne są dużym wyzwaniem dla tłumaczy sztuki na język polski. Jak zaznaczyłam na wstępie, tylko jeden przekład został opublikowany, dysponujemy jednak wieloma tłumaczeniami komedii – praktycznie każdy nowy spektakl tworzony jest na bazie nowego tłumaczenia.

Choć nie jest to tematem niniejszego artykułu, pozwolę sobie przytoczyć na koniec naszych rozważań kilka propozycji tłumaczy na oddanie bogactwa weneckiej kuchni *settecenta*. Tekst dramatyczny, który uwzględnia specyficzny kontakt z odbiorcą (*hic et nunc*) i na odbiorcę aktywnie oddziałuje, w procesie tłumaczenia aktualizuje sprawczą moc tworzywa językowego. Strategie przyjęte przez polskich tłumaczy służą próbie transferu tekstu, który jest silnie zakorzeniony w lokalnych konwencjach scenicznych oraz w kontekście kulturowym oddalonym od nas w czasie i przestrzeni. Zgodnie z tendencją nazwaną przez Lawrence'a Venutiego egzotyzacją tłumacze często starają się zastąpić dania znane zarówno w kuchni włoskiej, jak i polskiej daniami, które polskiemu smakoszowi silniej kojarzą się z kuchnią Włoch np. *la menestra*⁴⁰ tłumaczona jest jako „makaron”⁴¹. Inni tłumacze stawiają na udomowienie i proponują rodzime przysmaki: *la zuppa* staje się „rosołem z makaronem”⁴², zaś *un fracandò* krakowską „maczanką”⁴³. Część przekładów korzysta z rozwiązań tradycyjnych, inne zaś proponują rozwiązania nowatorskie. Największym wyzwaniem dla tłumaczy są gry słów na bazie włoskich nazw potraw. Przytoczony w artykule budyń, który Truffaldinowi kojarzył się z polentą, to w oryginale *un bodin*, nazwę Truffaldino powtarza błędnie jako *budellin*, myśląc ze słowem oznaczającym wnętrzości. W polskich wersjach Truffaldino na budyń mówi „putyń”⁴⁴

⁴⁰ C. Goldoni, *Il servitore...*, s. 177.

⁴¹ Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 68 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępniono mi w archiwum teatru.

⁴² Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. K. Pankiewicz, s. 58 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępniono mi w archiwum teatru.

⁴³ Tenże, *Sługa...*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 61.

⁴⁴ Tenże, *Sługa...*, przeł. Z. Jachimecka, s. 80.

i „budynek”⁴⁵, wykorzystana zostaje też nazwa „pudding” i staje się on „pudlem”⁴⁶ lub „pudlingiem”⁴⁷, czyli „jakąś psią potrawą”⁴⁸, oraz legumina, która zostaje przez sługę nazwana „glutaminą”⁴⁹. Nie wszystkie proponowane w lokandzie przysmaki odpowiadają polskiemu gustom: *pegora bella e bona* tłumaczona jest jako „stara owca”⁵⁰ lub dla odmiany „cielęcinka kruchutka i smaczna”⁵¹, zaś *polpette* zastępuje „siekanina”⁵². Kreatywne podejście polskich tłumaczy do transferu motywu jedzenia i głodu wynika z tego, że większość tekstów dramatycznych powstaje w konkretnym kontekście czasowym i kulturowym, także językowym i z myślą o konkretnej publiczności. Truffaldino może służyć w komedii nie tylko żołądkom swoich dwóch panów czy swojemu podwójnemu żołądkowi, może nasycić też polski głód komediowy.

Bibliografia

- Alonge R., *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano 2004.
- Apollonia s. M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma 1930.
- Appendice, [w:] C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011, s. 385–402.
- Anglani B., *Dal "Momolo cortesan" all' "Uomo di mondo"*, „Il castello di Elsinore” 1995, nr 23, s. 4–16.
- Baratto M., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, [w:] *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, red. tenże, Vicenza 1985, s. 11–33.
- Berengo M., *La società veneta alla fine del Settecento*, Roma 2009.
- Capozza N., *Tutti i lazzi della commedia dell'arte: un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma 2006.
- Dygul J., *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Warszawa 2012.
- Fava A., *La maschera comica nella commedia dell'arte*, Colledara 1999.
- Ferrone S., *Introduzione*, [w:] C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011, s. 9–25.
- Ferrone S., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014.
- Fido F., *Guida a Goldoni*, Torino 1977.
- Goldoni C., *Pamiętniki*, przeł. M. Rzepińska, Warszawa 1958.
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. Z. Jachimecka, Warszawa 1957.
- Goldoni C., *Il servitore di due padroni*, red. V. Gallo, Venezia 2011.

⁴⁵ Tenże, *Sługa...*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 70.

⁴⁶ Tenże, *Sługa...*, przeł. K. Pankiewicz, s. 62.

⁴⁷ Tamże, s. 51.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. A. Wasilewska, s. 61 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst przekładu udostępniła mi autorka.

⁵⁰ Tenże, *Sługa...*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak, s. 66.

⁵¹ Tenże, *Sługa...*, przeł. K. Pankiewicz, s. 56.

⁵² Tenże, *Sługa dwóch panów*, przeł. E. Boyé, s. 81 [maszynopis]. Tłumaczenie nie zostało opublikowane, tekst udostępnił mi w archiwum teatru.

- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. E. Boyé [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. G. Pampiglione, I. Zuziak [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. K. Pankiewicz [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. R. Piszczek, W. Skibiński [maszynopis].
- Goldoni C., *Sługa dwóch panów*, przeł. A. Wasilewska [maszynopis].
- Gonzato S., *Venezia libertina: cortigiane, avventurieri, amori e intrighi tra Sette e Ottocento*, Vicenza 2015.
- Henke R., *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge 2002.
- Jonard N., *La commedia dell'arte*, Lyon 1982.
- Łukaszewicz J., *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wrocław 1997.
- Marchini-Capasso O., *Goldoni e la commedia dell'arte*, Bergamo 1907.
- Massimo F., Rugolo R., *Venezia '700: arte e società nell'ultimo secolo della Serenissima*, Sassi 2011.
- Miklaszewski K., *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*, przeł. S. i M. Browińscy, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.
- Molinari C., *La commedia dell'arte*, Milano 1985.
- Momigliano A., *Truffaldino e Smeraldina nel "Servitore di due padroni"*, [w:] *Primi studi goldoniani*, red. tenże, Firenze 1922, s. 27–53.
- Panciera W., *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Roma 2014.
- Perrucci A., *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, [w:] *La commedia dell'arte. Storia, tecnica, scenari*, red. E. Petraccone, Napoli 1927, s. 69–202.
- Repertuar Teatru na Woli*, Warszawa 1983.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Kraków 2015.
- Teatr dell'arte*, red. D. Sosnowska, Warszawa 2016.
- Tessari R., *Commedia dell'Arte. La maschera e l'Ombra*, Milano 1981.
- Tessari R., *La Commedia dell'Arte*, Roma–Bari 2014.
- Zanoni A., *Lazzi di Brighella*, Roma 1921.
- Żaboklicki K., *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984.

Truffaldino – servant of two stomachs

Abstract

The article treats about the relationship between one of Carlo Goldoni's first plays – *Servant of Two Masters* – and the tradition of commedia dell'arte. The key to the search for common points was the character of a servant Truffaldino whose constant hunger links him to his predecessor *zanni*. Thanks to a never-before carried-out analysis of Brighella's *zibaldoni* and *zanni* and Goldoni's comedy in the context of vocabulary, metaphors and *lazzi* referring to food and hunger, it can be observed how much the contemporary plays of the Venetian writer are related to the old theatrical tradition.

Słowa kluczowe: Carlo Goldoni, komedia, głód, komedia dell'arte, *settecento*

Keywords: Carlo Goldoni, comedy, hunger, commedia dell'arte, *settecento*

Paulina Kwaśniewska-Urban: paulina.kwasniewska-urban@up.krakow.pl