

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

Sezon 1957/58

Carlo Goldoni

GBURY

(I RUSTEGHI)



PREMIERA 15. III. 1958 r.



Z wszystkich krain usławionych swymi
[karnawały

Najświetniejsze zapusty w Wenecji bywały.
Tu bale najweselsze i buczne biesiady,
Muzyka, maski, tańce, słodkie serenady,
Zawilości miłosne i pełne balasu
Zabawy, których głościć nie znalazły czasu...

* * *

Mówilem, że do sławnej Giorgiona grupy
Podobne Wenecjanki, szczególnie, gdy błyska
Kształtna ich kibić wsparta o balkonów słupy,
(Bo piękniejsze są czasem z daleka niż z bliska).
Tam jakby Goldoniego bohaterki drugie,
Patrząc w poprzek żaluzji, króćą chwile długie,
Tam urodne zadają sercom czułym męki.
Bo bardzo lubią swoje pokazywać wdzięki.

(Byron: Fragmenty z poematu pt. „Beppo“)



CARLO GOLDONI
(1707—1793)

MIECZYSLAW BRAHMER

Carlo Goldoni

W roku 1957 minęło 250 lat od daty urodzin największego komediopisarza włoskiego, Carlo Goldoniego któremu w literaturze własnego kraju przypadło miejsce podobne, jak u nas Fredrze. Lecz paralele tego rodzaju okazują się przy bliższym wejrzeniu zawodne i ryzykowne, toteż nie bez słuszności krytycy włoscy niecierpliwili się, ilekroć klasyka ich rodzinnego teatru przymierzać chciano do przerastającej go z pewnością postaci Moliera.

Przyjść na świat w osiemnastowiecznej Wenecji, pośród śpiewnego zgiełku karnawałowych masek, to — zdawałoby się — dla pisarza omen jak najbardziej jednoznaczny. W metrykach parafialnych zapisano ów dzień: 25 lutego roku 1707. A jednak minąć miało lat czterdzieści, zanim Goldoni zdecydowanie i już nieodwołalnie wszedł na przeznaczoną mu drogę. Teatr wprawdzie wabić począł go wcześniej i na próżno przed schodzeniem na manowce ostrzegali nieuważnego ucznia ojcowie dominikanie w Rimini, spod których opieki zbuntowany chłopiec czmychnął na łódź komediantów wędrujących wzdłuż wybrzeży Adriatyku. Po zapowiedzi tak obiecującej — chociaż wrócił pod drogowskaz synowskich obowiązków — i później raz po raz ulegał pokusom Melpomeny, która laskawie przyjmowała pierwsze jego próby dramatyczne. Lecz długo nie rozstawał się z myślą o ostatecznym dobrobycie mieszczańskim i nie zamierzał marnować uprawnień adwokata, którego tytuł, zgodnie z wszelkimi przepisami, zdobył po nieco kapryśnych studiach na starym uniwersytecie padewskim. I dopiero w roku 1748 nalegania ludzi teatru recytujących tę rolę z pełnym przekonaniem, skłoniły go do zamknięcia kodeksów i związania się na stałe z trupą Medebacha, której zobowiązał się dostarczać 10 sztuk w ciągu sezonu.

Wspomina Goldoni, jak boleśnie to odczuł w młodości, gdy w zbiorze arcydzieł dramatu światowego na próżno szukał jakiegos utworu literatury rodzimej. I znacznie później, w początkach wieku następnego lekceważące sądy o teatrze włoskim nie schodziły z ust cudzoziemców, wojażerów bardzo nawet życzliwych. Gdy w głośniejszej książce pani de Staël rozmowa kosmopolitycznego grona skupia się na tym temacie, a Francuz d'Erfeuil zaręcza, że Włosi, rozmiłowani fanatycznie w operze „nie podejrzewają nawet istnienia na świecie sztuki dramatycznej“, Korynna niewrażliwa na podszepty drażliwości narodowej, przyznaje, że „Włosi nie mają wcale teatru“, a tylko stara się przekonać swych słuchaczy, iż przypisać to należy nie brakowi uzdolnień, lecz szczególnym okolicznościom,

warunkom politycznym i społecznym, w jakich mieszkańcom półwyspu żyć wypadło.

Chociaż opera i komedia dell'arte zbierały oklaski w całej Europie, jako dwie specyficznie włoskie odmiany widowiska scenicznego, krytyka jednak zostawała pod sugestią łatwego porównania z Francją, Hiszpanią lub Anglią; wielkim i powszechnie uznanym klasykiem ich teatru Włosi długo nie mogli przeciwstawić nazwisk choćby zbliżonej miary, nie potrafili wskazać pisarzy znakomych, którzy by nie tylko przygodnie — jak Machiavelli — dali znać o sobie w tej dziedzinie utworami artystycznie wybitnymi. Dopiero w wieku XVIII do tego pierwszego rzędu wysuną się trzy przedstawiciele różnych rodzajów dramatycznych: mistrz muzycznego „melodramatu” Metastasio, komediopisarz Goldoni i poeta-tragik Alfieri. Ale im również, jak świadczą przytoczone co dopiero słowa pani de Staël, nie łatwo było przelamać bariery tradycyjnych już ocen.

Goldoni nie tylko miał ambicję zyskania dla Włoch pocześniejszego miejsca w literaturze dramatycznej narodów przodujących — podejmuje on wysiłek zasadniczej reformy w życiu teatralnym swego kraju. Ta jego działalność, w której sam autor skłonny był widzieć istotne swoje powołanie, nabiera właściwego wyrazu dopiero w ścisłym powiązaniu z prądami, jakie wyznaczały kierunek pierwszej fazy włoskiego Oświecenia. Chęć przywrócenia literaturze utraconej powagi moralnej, walka z pustą frazeologią schyłkowego baroku, szukanie dróg zbliżenia się znów do klasycznej prostoty, troska o formę uleczoną z obrzydliwym złego smaku i zdolną oddać różnorodną rzeczywistość, w której kształtują się nowe potrzeby i wylaniają zarysy odmiennej przeszłości — ten nurt coraz szerszy i zyskujący na sile stwarza warunki sprzyjające również domaganiu się i powstaniu „dobrej komedii”. W atmosferze tej rozwija się zarazem upodobanie do uważnej i chwytającej charakterystyczny szczegół obserwacji, do drobnych choćby scen, w których człowiek i środowisko dopełniają się i tłumaczą wzajemnie, a karykatura, nie wyrzekając się pogodnego uśmiechu, przydaje wyrazistości malowniczym epizodom. W malarstwie Longhi, a w literackich szkicach Gozzii pójdą tą drogą.

O swej „reformie” Goldoni mówił chętnie i niemało. Nie zapominał o jej hasłach w przedmowach do drukowanych utworów i zwłaszcza z perspektywy lat, w swych pamiętnikach francuskich, przedstawił ją niemal jako misję, którą w ciągu swego żywota wypełnił z całą świadomością i konsekwencją. Takie ujęcie własnego dzieła — psychologicznie zrozumiała chęć wytyczenia jednego, zdecydowanego kierunku swej działalności — wywołało później liczne zastrzeżenia i bez wątpienia nie sposób byłoby w obfitej spuściznie Goldoniego — ponad dwieście utworów teatralnych różnego pokroju — czy choćby tylko we właściwych „komediach”, z pominięciem oper, widowisk egzotycznych, intermediiów i sztuk historycznych, widzieć serię punktów, tworzących linię, wytyczoną przez samego autora. Jeśli jednak przyjmiemy, że interpretacja własna z lat dojrzałości nadała jego wcześniejszym próbom sens niezawsze zamierzony pierwotnie i stwierdzimy, że od przyjętego programu także później odchodził, pod naciskiem zwłaszcza okoliczności zewnętrznych, jak to było w Paryżu, to mimo wszystko, na podstawie autentycznych tekstów uznać nam przyjdzie, że stanowisko swe i cele określił dość rychło i w twórczości własnej zamierzonemu tym pozostał wierny na tyle, iż miał prawo mówić o swym dziele odnowy i walce podjętej dla jego wypełnienia.

Chociaż sumienia analiza krytyczna nie dała podstaw do przypisywania mu rozległej kultury umysłowej, Goldoni zagadnieniami poetki — w szczególności, nie tylko technicznym rozumieniu — interesował się żywo i złożył tego dowód, choćby w trzech aktach „Il teatro comico“, w prowadzącym widza za kulisy, pomiędzy trupę aktorską i będących jakby prologiem, do szesnastu komedii, jakie zobowiązał się dostarczyć w jednym sezonie, gdy wyjazd popularnego Pantalona zachwiał powodzeniem zespołu (zobowiązanie swe zresztą wypełnił z nawiązką, o jedną komedię przekraczając naznaczone sobie pensum).

Założenia tej poetyki nie uderzają oryginalnością głoszonych zasad czy też ich interpretacji; zamkają się w hasła wierności „naturze“ i przyjęciu moralnego celu sztuki. Pełniejszej treści, a nawet zabarwienia nowatorskiego nabierają one dopiero jako w twór określonego momentu historycznego, jako jeden z postulatów odnowy kultury artystycznej Włoch osiemnastowiecznych. Przełożone na język wniosków praktycznych oznaczają, że Goldoni zrywa z dekadencją komedii dell'arte, która po długich latach powodzenia u swoich i obcych stała się zlerkiem zużytych sytuacji, z uporem usiłując nadal bawić widza beżmyślnie absurdalną fabułą, skostniałymi typami komicznymi, jarmarcznią wulgarnością słowa i gestu. Powrót do natury i prawdy, odbudowanie podstaw moralnych publicznego widowiska, to było w ówczesnym teatrze włoskim żądanie sztuki godnej tej nazwy, odnajdującej kontakt zarówno z człowiekiem, przedmiotem jej i odbiorcą, jak z literaturą, od której odwrócenie się przywiodło komedię „improvizowaną“ do wyjałowienia i upadku. Lecz zadanie takie stawiało w soku wymagania nie tylko przed pisarzem — trudniej jeszcze przychodziło pozyskać dla niego zespół aktorów, którzy w rzec się mieli zastarzałych nawyków, nauczyć zszacunku dla słowa i umiaru w grze, którzy w miejsce beztroskiej dowolności przyjąć musieli i zapamiętać tekst ustalony przez autora. Goldoni do zwalczenia miał tu silne opory i pokonywał je stopniowo, z początku tekst pisany ograniczał tylko do głównej roli, zachowując poza tym formę scenariusza i tak krok po kroku doprowadził do komedii pozbawionej już cech szkicowego zarysu, do dialogu o pełnej zawartości słownej. Uznając historyczną rolę Goldoniego, nie w niej przecież szukamy uzasadnienia trwałej do dziś wartości jego dzieła. Wartość tę zresztą bardzo różnie oceniano. Jakkolwiek z usposobienia łagodny i nie zaprawiający występów swych żółcią, Goldoni zyskał sobie tak zawziętych przeciwników — z dwoma współzawodnikami literackimi na czele: Wielopisem księdzem Chiari i Karolem Gozzi, autorem scenicznych baśni — że znudzony napaściami porzucił rodzinną Wenecję i osiadł w Paryżu, skąd nie miał do Włoch powrócić. Już ci zapalczywi rywale stawiali mu jadowite zarzuty — jak zwykle w podobnych napaściach, od obrazu moralności poczynając. W innym sformułowaniu i nie w tych za miarach także później podnosiły się głosy, podające w wątpliwość ową moralną konkluzję, którą autor uznał za obowiązek komediopisarza. Któż mu bowiem uwierzy, gdy zapewnia, że zapoznając nas z uroczą Mirandoliną, chciał wzbudzić odrazę do płochy kobiecości — rendere odioso il carattere delle incantatrici sirene? I któż, w chwili gdy się z nią rozstajemy, jest przekonany, że wyrzekła się raz na zawsze niebezpiecznej gry, w której taką w, kazala maestri, i że powściągnąwszy swą zalotność odda się wyłącznie kulturowi cnót małżeńskich, nie zostawiając ani kąta podejrzeniu ofnego Fabrycjusza? Ale świadczy to tylko, że dla budują-

cego zakończenia nie poświęcił Goldoni — na szczęście — nic z uwodzącego wdzięku jednej ze swych niezapomnianych postaci kobiecych.

Wytaczano baterie innego również kalibru. Niedługo Schloegel — po którym tę samą diagnozę postawiło sporo innych zaliczył Goldoniego do pisarzy płytkich, ukazujących zaledwie powierzchnię życia. Najwybitniejszy z krytyków włoskich XIX wieku De Sanctis ubolewał, że nie dostaje mu „boskiej melancholii“, w którą romantycy otulali się tak efektywnie i którą wznosiła poetę komizmu nad świat zaludniony jego twórczą wyobraźnią. Croce zamknął przed Goldonim wstęp na wyżyny „poezji“, nie odmawiając zresztą aprobaty chętnego widza wielu jego „rozkosznych“ komediom. Niejednokrotnie wytykano Goldoniemu niedbałość stylu, w którym niepokodzone przez artystę elementy znalazły się obok siebie. Wenecki reformator doszukać się tu mógł wcale godziwej kompanii: wszakże i stylowi Moliere przyganiał nie tylko wymagający Fénelon.

Bez wątpienia, komedia Goldoniego nie wyrosła z głębokiej zadumy nad dolą człowieka i do rozważań takich nie pobudza. Tchnie i pod tym względem atmosferą Weneccji settecenta, Weneccji bawiącej się intrygami karnawałowych masek, barwnej jak niekończące się widowisko teatralne, przesłaniającej śpiewem i śmiechem nieodwracalny schyłek potężnego niegdyś miasta dołów — ale również przebliski obudzonych, śmielszych zainteresowań intelektualnych. Nie tracąc z oczu tych wszystkich powiazań, jakie istnieją między Goldonim a jego epoką, nie dopatrzymy się w nim jednak pisarza o aktywnej postawie społecznej, a tym mniej świadomego bojownika postępu. Z utworów jego zebrano wprawdzie garść wypowiedzi, włożonych oczywiście w usta postaci scenicznych; zdają się one świadczyć o pewnym fermentie ideowym, zdradzać myśl, wybierającą ku przyszlum formom życia społecznego. Ale te — nieczęste — odezwania są tylko odbiciem nastrojów, przelotnym echem dyskusji, jakie przenikały do rozbowonej, lecz nie zabawa wyłącznie żyjącej Weneccji. Dobry obserwator, Goldoni, po bardziej czynną rolę tu nie sięgał. Bezspzecznie, liczyć się musiał i z cenzurą i z drażliwością możnych patrycjuszów, ale też nie należał do ludzi lekceważących groźby nad nimi zawieszone. Mieszczanin z pociągim do cyganerii, bawił się kosztem arystokratów, podobnie jak czyniła to cała niemal komedia pomolierowska, przez nich samych zresztą gromadnie oklaskiwana. Satyra jego nie miała w sobie grzącej ironii ani burzycielskiego rozmachu. Ze szczerą, dobroduszną sympatią zwracał się do ludu — gondolierów z Canal Grande czy rybaków z Chioggi. Widząc błędy i śmieśzości mieszczaństwa stawał jednak w obronie jego godności i praw, a we wzniesionych utworach adwokatem kuniectwa uczynił Pantalona, groteskową przedtem „maskę“ kochliwego starca, obecnie krasomówcę, przejętego swym zadaniem i wznoszącego się bez mała do patosu. Lecz z czasem i tutaj dokonuje się wcale znamienne przeobrażenie: oschły, moralizujący Pantalón ustępuje miejsca rzędowi i gburom, wzrosłym w dawnym obyczaju. Nie przekonują oni swymi argumentami mającego wydać sąd widza, ale sami są artystycznie o wiele bardziej przekonujący od swego poprzednika. Dostrzeż Goldoni konflikt pokoleń i znajdował w nim jeszcze jedno źródło wesolości. widząc po obu stronach zabawny układ cieni; nie inaczej też młodemu dziedzicowi, uganianemu — jak zwykle — za snódnicami wiejskimi, przeciwstawił nocieszne siewetki radnych wiejskiej gminy. Na próżno roważny skądinąd znawca dawnego teatru włoskiego usiłował w nas wzmówić, że Goldoni, jako herold postę-

powego mieszczaństwa, dokonał swe reformy, by zyskać punkt oparcia dla antyfeudalnej propagandy politycznej, która w podupadłej komedii dell'arte nie mogła odnaleźć dostatecznie sprawnego narzędzia. Goldoni nie był trębaczem Rewolucji — czego dowódl również w ciągu wielu lat swego pobytu w Parwżu, w promieniach łask wersalskiego dworu. Najobrotniejszy jego Truffaldino językiem swym nie sprostą Figarowi. Zarówno w przekonaniach społecznych, jak w skali artystywno zajął jedno z miejsc przodujących na ławach „stanu średniego“, ale z roli swej wywiązać się umiał zręcznie i lekko, z wdziękiem i ze zrozumieniem tego, co go otaczało.

Stosunek Goldoniego do komedii dell'arte miał również dwa swoje oblicza. Tępiąc wszystko, w czym słusznie widział znamiona upadku jej i zwyrodnienia, równocześnie kontynuował Goldoni najlepsze tradycje teatru „improvizowanego“, czego dobitnym przykładem „Sluga dwóch panów“. Warkie tempo akcji scenicznej, pomysłowość w stwarzaniu sytuacji, ruchliwość zwinnego aktora, wyrazistość mimiki i gestu — te zalety głosnych w świecie wędrownych zespołów włoskich umiał zachować, ocierając się stale o środowisko aktorskie, pisząc wiele ról z myślą o przewidywanym wykonawcy. I nawet gdy opierał się na obcym źródle i niedaleko odchodził od pierwowzoru (jak w przypadku z Corneille'a „Lgarzu“), dawał wrażenie swobody i niekrępowanej weny, jakby improvizował. Postaci, które były już tylko wywiczonymi i hałaśliwymi marionetkami, na nowo shumanizował i podobne jak od Pantalona doszedł do Teodora Zrzedw, tak od Colombiny znalazł drogę do pięknej gosposi, Mirandoliny. Wdźwięk kobiecy, niepokojąca aura niewieściej kokieterii, zręczność małych rączek, w solataniu intrygi stają się jednym z motywów przewodnich całej twórczości Goldoniego. Jako prawdziwego pisarza dramatycznego widzimy go pośród galerii postaci wyrazistych i ruchliwych, chociaż niekiedy są tylko sylwetkami i zazwyczaj nie mają uroszczeń do miejsca pomiędzy portretowo studiowanymi „charakterami“.

Z innym jeszcze spośród ówczesnych rodzajów teatralnych komedia Goldoniego spowinowacana jest blisko, a pokrewieństwo to uderza zwłaszcza krytykę nowszą: z dramatem muzycznym, reprezentowanym czy to przez Metastasia i jego współpracowników czy przez groteskową operę buffa. Sam Goldoni był autorem libret operowych. Nie idzie tu jednak o wpłatanie w tekst utworu — niczym w popularnym wodewilu — pieśni lub tańca. Struktura komedii niejednokrotnie ma u Goldoniego wyraźne cechy kompozycji muzycznej, sceny układają się w duety, tercety („Mirandolina“), kwartety („Gburw“), to znów brzmia jak chór wielogłosowy. Określenia muzyczne — kontrapunkt — znajdują tu właściwe zastosowanie, odsłaniając zarazem granice tego, co zwykle się nazywa „realizmem“ Goldoniego. Realizm ten czerpie elementy z bliskiej pisarzowi rzeczywistości i nie rezygnuje ani z psychicznej sylwetki postaci ani z anegdotycznej wierności szczegółów, z elementów tych konstruuje jednak wybitnie teatralną i teatralnie umowną wizję świata, czy też raczej światka, w którym się rozgrywają zabawne sprawy ludzkie.

W parze z muzycznym kształtowaniem dialogu idzie dbałość o plastykę malarską obrazu. Bo też Goldoni jest nade wszystko mistrzem w odwarzaniu środowiska i jego odrębnej atmosfery. Ta umiejętność pisarza rozwija się z biegiem lat i — wyraźna już w sztukach wcześniejszych, jak „Momolo“ lub „Uczciwa dziewczyna“ — szczyt swój osiąga w utworach najlepszego okresu, pełnej dojrzałości artystycznej autora „Gburów“,

„Teodora Zrządy“ i „Zwad w Chioggi“. Jest to grupa komedii, pisanych w całości gwarą rodzinnego miasta, w której Goldoni czuł się o wiele swobodniejszym i osiąga bez porównania wyższe walory ekspresji, niż wówczas, gdy przemawiał bardziej bezosobowym językiem literackim. Nie sprostą mu tutaj wysiłek najdoświadczonego tłumacza, który by chciał bez uszczerbku w zupełnie odmienny klimat kulturalny przenieść dialog ten z całą barwnością, celnością i bezpośredniością słowa o wyraźnie ludowym posmaku.

Świątek to mały i mimo różnych miejsc akcji po prawdzie niewiele wybiegający za wenecką lagunę. Krąg dobranych sporów i przeciętnych ludzi, podwórzowych plotek i nietrudnych do rozplątania intryg, wypróbowanych podstępów frantowskich obok zwykłych powikłań przypadku i miłości. Goldoni jednak nie odsłania go w dosłownej powszechności, ale wprawia w ruch o rytmie muzycznym i wnosi do niego fantazję malarza. Na śmieszność i wady swej gromadki spogląda pobłażliwie, z przyjaznym uśmiechem, a w miarę upływających lat z przywiązaniem i czułością, trzymanymi na wodzy lekką ironią. Ten sentyment, w ogólnym wrażeniu, zastąpić może ów głębszy akcent melancholii, którego brak odczuwał De Sanctis.

W lat dwieście od historycznej „reformy“ kilkanaście najlepszych utworów Goldoniego nie przestaje powracać na scenę, także poza granicami Włoch, i trafia do widzów zarówno wytrawnych i obytych z problemami sztuki, jak wchodzących dopiero w szerszy świat doznań artystycznych. Jedni i drudzy znajdują w nich nie tylko godne szacunku zalety klasyki, ale i komizm niewyblakły, werwę niezwiędłą. Znane i tradycyjnie wyzyskiwane motywy pociągają niespodziewaną świeżością inwencji, w której ten i ów z krytyków gotów był dopatrzeć się przesłanek „teatru czystego“. Powodzenie miewa swe niebezpieczeństwa i często utwory Goldoniego stawały się tylko kanwą dla pomysłów reżyserskich, dopełniane wedle zawodnego smaku różnymi imitacjami weneckiego karnawału. Lecz i bez tych dodatków, zostawiony sam sobie, Goldoni nie zawodzi, jak wykazała praktyka lat ostatnich. Niczem osad uroczej przeszłości trwa w jego komedii ów tyłu językami nazywany, a przecież nieuchwytny, przedziwny czar dawnej Wenecji, co jak kolorowa, nieprawdopodobna bajka, jak dekoracja najfantastyczniejszego teatru została poza zasięgiem życia nowoczesnego, jego morderczego pędu i ogłuszającej wrzawy.

Karnawał Wenecki

RADOSNY, wszechmocny władca perły Adriatyku — karnawał wenecki zapowiadał swe nadejście dźwiękami dzwonów, biciem w bębny, śmiechem i radosnymi wiewatami. Hultaj potrosze i niezły gorszyiciel przez trzy wieki (XV—XVIII) wkraczał triumfalnie do miasta w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia. Tego właśnie dnia poraz pierwszy tłumy żartobliwych masek wypełniały ulice, gromadziły się na placu św. Marka, który w okresie karnawału stawał się ogromnym terenem zabawowym. Jeszcze przedwczoraj w pobożnym nastroju słuchano Pasterki odbywającej się w kościele św. Marka, a dziś?... Dziś, po wigilijnym zadocuczynieniu pobożności, ze spokojnym sumieniem można się oddać zabawom i uciechom, których głównym symbolem była maska. Dawała ona pewność siebie i swobodę, otwierała drzwi surowo pilnowanej żonie, skazywała zazdrosnego męża na bezradność, obiecywała nowe triumfy jasnawłosej kurtyzanie, dawała okazje wyżycia się każdemu: wysoko czy nisko urodzonemu, młodemu i staremu, pięknemu i brzydkiemu. Maska dawała tradycję uświęconą incognito, które umożliwiało łamanie mieszczańskiego porządku.

Z czasów, gdy szczególnie kultywowane były ćwiczenia cielesne, przedostały się do programu karnawału popis akrobatyczne, sztuki taneczne na linie, walki pięściarskie, walki byków i repaty, które powtarzały się corocznie. Głównym bodźcem dla utrzymania się tych imprez była rywalizacja dwóch stronnictw, które od XII wieku istniały w Wenecji. Byli to Castellani (biorący swą nazwę od kościoła św. Piotra na Castello) i Nicolotti (od kościoła św. Mikołaja). Oba stronnictwa wykorzystywały każdą sposobność do zmierzenia swych sił.

Rywalizacja stronnictw miała miejsce m. in. w czasie regat (z udziałem kobiet) oraz w szczególnie charakterystycznych dla Wenecji popisach akrobatycznych zwanych „Forze d'Ercole”. Tworzyły one główną atrakcję Karnawału. Jak na zakłęcie ukazywały się oczom widzów piramidy i figury tworzone przez zespół akrobatów. Akrobacje te wykonywane były na mostkach utworzonych z desek rzuconych na pływające beczki i przmocowanych do dwóch związanych barek. Nierzadko któryś z artystów balansował na chwiałym się dziobie gondoli trzymając na barkach kilku innych akrobatów. Jeżeli sztuka nie udawała się albo nie podobała się widzom, to stronnictwo, które reprezentowali akrobaci musiało uznać się za zwyciężone.

Bardzo popularnym widowiskiem karnawału były walki byków. Prawdziwe i nieprawdziwe. Bezbronnymi ofiarami tych drugich były przeważnie woły i krowy związane powrozami za przyczepione rogi i trzymane na uwieży przez „torreadorów”. Specjalnie wytresowane psy rzucały się na bezbronne zwierzęta i szarpały je dopóki jeden z torreadorów nie zlitował się i nie dobił. Czasem w roli torreadora występowała kobieta zbierając dużo oklasków. W ostatnią niedzielę karnawału odbywała się zazwyczaj autentyczna walka byków na dziedzińcu „Palazzo Ducale” w obecności doży i dostojników dworskich, którzy z łoża przypatrywali się widowisku.

Na placu św. Marka walki byków były w zasadzie zakazane. Mogły one odbywać się tam jedynie za specjalnym zezwoleniem doży. Jedną z najslawniejszych „Caccia del Toro” odbyła się w roku 1739 na cześć księcia polskiego i stała się słynna przez to, że uwiecznił ją Canaletto.

Patrycjusze brali udział tylko w niektórych ogólnych imprezach. Zabawiali się przeważnie w swoim gronie. Młodym szlachcicom możność wyróżnienia się dawały przede wszystkim turnieje.

Najwłaściwszym tłem turniejów była Piazza. Doża z całą świtą zasiadał w loggii kościoła św. Marka, gdzie stoją spiżowe rumaki. Dookoła siedziały piękne damy we wspaniałych szatach, lśniącej drogimi kamieniami. Po bogato dekorowanym placu paradowali rycerze na pięknych koniach ubrani w stalowe zbroje, w helmy przystrojone piórami i w purpurowe płaszcze. Najmilszą nagrodą dla zwycięzcy był pelen łaskawości uśmiech ukochanej.

Ale najlepszą okazję do zabawy stwarzała maseczka ułatwiająca przygodę miłosną, intrygę. Jak kształtowały się takie weneckie przygody karnawału, opowiada jedna z nowel Schillera.

Do dobrego tonu należało w wielu punktach Europy spędzenie karnawału w Wenecji. Misjonarz, który w 1688 r. przebywał w Wenecji podaje nam plastyczny obraz tamtych dni: „Od chwili założenia maseczki uczestnik karnawału pogrąża się w wyrafinowanych rozkoszach. Całe miasto jest przebrane, grzech i cnota zamaskowane, zmieniają się całkowicie zwyczaje. Plac św. Marka wypełniony jest najróżnorodniejszym tłumem. Obcokrajowcy przybywają ze wszystkich krańców Europy. Zdaje się, że na jakieś hasło cały świat oszalał!” Następnie w miarę zgorzony misjonarz opisuje ciżbę masek, czarodziejów i jasnowidzów, którzy jadąc na platformie przy pomocy długich blaszanych tub wygłaszali najrozmaitsze przepowiednie i wyroczynie.

Daleko w dół, aż do Riva degli Schiavoni stały gęsto budki jarmarczne, w których pokazywano dzikie zwierzęta, osobliwe potwory, małpy i papugi, olbrzymów i karłów, kuglarzy i mocarzy. Aby uzyskać pełnię wrażeń dodać trzeba do dotychczasowego obrazu efekty dźwiękowe: tysiące krzyków, nawoływań, odgłosy trąb, dźwięk dzwonów, bicie bębnow itd.

Karnawał miłkł gwałtownie w jednym dniu, w którym noszenie masek było surowo zakazane. Tą spokojną wyspą w morzu szumiących świąt był 2 luty — Święto Marii, dzień pamiętny w historii Wenecji, czczony uroczystymi procesjami.

Najburzliwszym dniem całego karnawału był „tłusty” czwartek (Giovedì Grasso), który odbywał się na Piazzeta. Dzień ten zapowiadano dźwiękami dzwonów, a uroczystości zaczynały się wczesnym popołudniem. Fasady Pałacu Dożów i Libreria oblepione były publicznością. Na trybunach zbudowanych wzdłuż placu, oprócz wytwornych gości, zjawiał się także doża z całym orszakiem, w towarzystwie weneckiej arystokracji i zagranicznych dyplomatów. Ci pełni dostojeństwa widzowie przyglądali się kolorowemu tłumowi, oraz... rzezi większej ilości zwierząt, które w tym dniu, zgodnie z tradycją zabijano, dla uczczenia zwycięstwa Republiki nad buntowniczym patriarchą z Aquilei.

Odbywały się poza tym w toku karnawału rozmaite przedstawienia. Akrobaci popisywali się swymi sztukami. Główną akrobacją były tańce na linie. Akrobaci mieli na rękach i barkach założone obręcze i z barki stojącej na brzegu Piazzetty wspinali się ci szaleni ekwilibryści na szczyt Campanili, aby stamtąd z ogromną szybkością zjechać do loggii doży, przekazać mu wiersze pochwalne i kwiaty, potem jeszcze raz wspiać się na szczyt wieży i przy gwałtownych okrzykach tłumu wrócić na barkę. Podczas tej jazdy poruszały się skrzydła przymocowane do ramion pozorując trwanie akrobatów w powietrzu.

W roku 1553 przedstawiono żadnemu emocji doży Andreo Gritti długi korowód postaci mitologicznych: Pallas na wężu — z książką i tarczą w rękę, Justitię na słoniu — trzymającą wagę i miecz, Zgodę na bociąnie — z berłem w rękę, Victorię na koniu — z tarczą, mieczem i gałązką palmową. Po zatrzymaniu się korowodu Sprawiedliwość walczyła z Przemocą, Zgodą z Niezgodą, Victoria z Wojną, Bogactwo z Nędzą, a Dobro zwyciężało Zło.

Dla szlachty urządzano zazwyczaj w tym dniu bal w pałacu doży, lud zaś do późnej nocy bawił się na ulicach miasta. Z przyszości wyglądało już widmo popielca, więc trzeba było kielich rozkoszy dopić do dna.

Karnawałowi weneckiemu zawdzięczały swe powstanie „Compagnie della Galza”. Były to związki młodych szlachciców, którzy organizowali się dla urządzania wspólnych zabaw. Oni także dostarczali miastu rozmaitych atrakcji. Compagnie della Galza zasłużyły się przede wszystkim tym, że około r. 1500 wystawiły pierwsze w Wenecji przedstawienia sceniczne. Nie zdobyły one jednakże początkowo poparcia Signorii. Ograniczano tę działalność różnymi przepisami, lecz później sztuka tych związków na dobre zadomowiła się w Wenecji. Spektakle były uzupełniane baletem, burleską. Epilogi i prologi czyniły je bardziej dla widzów zrozumiałymi.

Obok tego, z Comedia dell'Arte, powstał teatr marionetek, którego bohaterowie zapożyczeni byli z ludowych masek. Maski te wzbogaciły karnawał wenecki dając maskaradzie karnawałowej nowe ich typy. Charakterystyczną dla karnawału stała się maska Pantalona, dobrodusznego, często oszukiwanego kupca w czarnym płaszczu i czerwonych pantoflach. W jaki sposób znane postacie masek karnawałowych zdobyły sobie później prawo obywatelstwa w wielkim teatrze, wskazuje funkcja im wyznaczona w komediach Goldoniego i Gozziego.

Plac św. Marka pozostał jednak nadal wielkim teatrem życia dla wysoko i nisko urodzonych, dla młodych i starych. Tutaj przewijały się takie maski ludowe jak Arlekin i Arlekinetta obwieszeni kolorowymi szmatkami, w czarnych maseczkach na twarzach, w zachowaniu się prości i dobrodusznii; Brighella albo Finchetto w biało-zielonych strojach, przebiegły służący; dowcipni Matello albo Mattacino w białej szacie z czerwonymi wstążkami, w czerwonych butach i wysokim kapeluszu z piór; Pulcinello — neapolitańczyk też w białym stroju z naszytym na piersiach sercem z czerwonej materii, z wielką kryzą dookoła szyi, wysoką filcową czapką zakończoną szpicem na głowie; Colombina zgrabna, miłutka kochanka Arlekina w kolorowej sukience; marynarze, rybacy, woźnica z trzaskającymi batami, niezdary, gamonie, doktorzy, astrologowie, żołnierze, murzyni, turcy, hiszpanie, mężczyźni przebrani za kobiety, którzy naśladowali głosy zakonanych narzeczonych, oszukiwanych żon i swarliwych bab. Wśród tego tłumu można było od czasu do czasu zobaczyć postać z innego świata np. diabła, który grzechy główne wiódł na 7 wstęgach.

Przez trzy ostatnie dni przed popielcem nikt nie myślał o spoczynku. W zapusty szaleństwo karnawałowe osiągało punkt szczytowy. Miasto wrzało, zgiełk był coraz większy, głosy bardziej rozgorączkowane. Aż nagle posągi mężczyzn z brązu na wieży zegarowej obwieściły twardymi uderzeniami młotów — godzinę dwunastą. Zawtórowały im dzwony wszystkich kościołów Wenecji. Ponad ciemnym przypiętym laguny płynął poważny dźwięk zwiastujący Środę Popielcową. Jak spod ziemi wyrastała na Piazzetta drewniana kazalnica, z której grzmący głos karnodziej potępić miał znikomość rzeczy ziemskich. W popielcowe popołudnie spotykała się tłumnie cała Wenecja na Quai der Zattere, na osobliwym spacerze. Spoglądając ciekawie na postacie i twarze szukano klucza do intryg zadzierżgniętych w ciągu ubiegłych tygodni. Tutaj niejedna nawiązana nocą karnawałową przygoda znajdowała swój ciąg dalszy. Nie obywało się także bez gorzkich rozczarowań...

Carlo Goldoni

Jak uciekłem do teatru

(fragment pamiętników)

OJCIEC przeznaczał mnie do studiów medycznych i miałem wpięro kształcić się w filozofii. Dominikanie w Rimini sławni byli ze studium logiki, która otwiera drogę wszelkim naukom przyrodniczym i spekulatywnym. Hrabia Rinadulcci zapoznał nas z profesorem Candinim i zostałem powierzony jego pieczy. Ponieważ hrabia nie mógł mnie zatrzymać w swoim domu, umieszczono mnie na stacji u pana Battaglini, kupca i bankiera, rodaka i przyjaciela mego ojca.

Zachorowałem, była to ospa, o łagodnym jednak przebiegu. Pan Battaglini, zawiadomil moich rodziców dopiero wówczas, gdy wszelkie niebezpieczeństwo już minęło, nie można sobie życzyć większych starań i lepszej opieki niż ta, której doznałem tam w czasie choroby.

Gdy tylko mogłem już wychodzić, opiekun mój, bardzo dbały o moje dobro, polecił mi pójść odwiedzić Ojca Candini. Poszedłem tam niezbyt chętnie: profesor ten, sławny człowiek, nudził mnie śmiertelnie. Był łagodny, mądry, wykształcony, wielce zasłużony, lecz całkowicie przejęty tomizmem i nie mógł się oderwać od swej stałej metody. Jego dygresje, jego kołowania scholastyczne wydawały mi się bezcelowe, jego *barbara* i *baralip-ton* — śmieszne. Pisałem to, co dyktował, lecz w domu zamiast zajrzeć do tych notatek, sycilem umysł filozofią użyteczniejszą, a o wiele miłszą, czytając Plauta, Terencjusza, Arystofanesa oraz fragmenty z *Menandra*. Co prawda, nie byłem błyszczącym zjawiskiem na zebraniach dyskusyjnych, które się codziennie odbywały. Byłem jednak dość zręczny, aby dać do zrozumienia moim kolegom, że nie tępe lenistwo, ani grube nieuctwo czynią mnie obojętnym na wykłady naszego mistrza, których rozwolekłość nużyła mnie i budziła odruchy buntu, wielu z nich myślało to samo co ja.

Filozofia współczesna nie dokonała jeszcze wówczas tych znamienitych postępów, które później osiągnęła, trzeba się było opierać (zwłaszcza duchowieństwu) na filozofii Św. Tomasza albo Scota, albo na perypatetycznej, względnie eklektycznej, a wszystko to razem oddalało od filozofii zdrowego rozsądku. Aby rozproszyć nudę, która mi ciążyła, odczuwałem wielką potrzebę jakiejś miłej rozrywki, nadarzała mi się sposobność i skorzystałem z niej, nie zaszkodzi wyniknąć się z kręgów filozofii do trupy komediantów. Była taka jedna trupa w Rimini i wydawała mi się znakomita. Po raz pierwszy zobaczyłem na deskach teatru kobiety i znajdowa-

lem, że upiększają one scenę w sposób pełen pikanterii. Rimini należy do prowincji Ravenny, dopuszcza się tam kobiety na scenę i nie widzi się — zamiast nich — mężczyźni bez brody, albo z wykluwającym się zarostem, jak w Rzymie.

Początkowo chodziłem na przedstawienia bardzo skromnie, na parter, widziałem ludzi młodych jak ja, chodzących za kulisy, postanowiłem się tam dostać, nie napotykałem na trudności. Rzuciłem ukradkowe spojrzenia na te paniutki, a one śmiało mi się przyglądały. Powoli, powoli, oswoiłem się i od rozmowy do rozmowy, od pytania do pytania, dowiedziały się, że jestem Wenecjaninem. Były to wszystko moje rodaczki, polubiły mnie bardzo i okazywały mnóstwo względów. Sam dyrektor zasypywał mnie uprzejmościami i zaprosił na obiady do siebie, poszedłem tam i nie ujrzałem więcej czcigodnego Ojca Candini.

Komedjanci kończyli zakontraktowane przedstawienia i mieli wyjeżdżać, odjazd ich martwił mnie szczerze. W pewien piątek — dzień, w którym teatry są w całych Włoszech nieczynne — urządzono wycieczkę, w której brał udział cały zespół. Dyrektor oznajmił, że odjazd nastąpi za osiem dni i że zamówił już całą barkę, która miała odwieźć wszystkich do Chiozzy. „Do Chiozzy?” — spytałem ze zdumieniem. „Tak, mamy jechać do Wenecji, lecz zatrzymamy się piętnaście lub dwadzieścia dni w Chiozzy, żeby dać przejazdem kilka przedstawień”. „Ach, mój Boże! Moja matka jest w Chiozzy, jakże pragnąłbym ją zobaczyć”. „Proszę jechać z nami”. — „Tak, tak — krzyczeli wszyscy jeden przez drugiego — z nami, z nami, naszą barką, będzie ci tam dobrze, nic nie wydasz będziemy grać, śpiewać, bawić się i śmiać. Jakże oprzeć się takiej pokusie? Czemuż tracić tak piękną okazję? Zgadząm się, przyjmuję i gotuję się do wyjazdu

Zacząłem od rozmowy z moim gospodarzem, który żywo się temu sprzeciwił, nalegałem, a on zawiadomił wówczas hrabiego Rinalducci. Wszyscy byli przeciwko mnie. Udałem, że ustępuję, siedziałem cicho, w oznaczonym dniu wyjazdu wsadziłem do torby dwie koszule i czepek nocny, poszedłem do portu, pierwszy wszedłem na statek i ukrywszy się na dziobie, wyciągnąłem kieszonkowy kalamarz i napisałem do pana Battaglini. Usprawiedliwiałem moją ucieczkę chęcią zobaczenia matki, prosiłem, aby podarował moje manatki służącej, która mnie doglądała w chorobie, wreszcie oznajmiłem, że odjeżdżam. Popelnilem uchybienie, wyznaję, popelnilem jeszcze inne, które wyznam również.

Zjawiają się aktorzy. „Gdzie jest pan Goldoni?”. I oto Goldoni wylazi ze swej kryjówki, wszyscy wybuchają śmiechem, ciesza się, obsypują mnie pieszczotami. Podnosimy żaale. Żegnaj Rimini!

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI
w Jeleniej Górze
sezon 1957/58

Dyrektor
Władysław Ziemiański

Kierownik artystyczny:
Janina Orsza-Lukasiewicz

Kierownik literacki:
Mieczysław Markowski

Carlo Goldoni

Gbury

(I RUSTEGHI)

Komedia muzyczna w 3 aktach (4 odsłonach)
Tłum.: Jerzy Jędrzejewicz

Inscenizacja i reżyseria — Janina ORSZA-LUKASIEWICZ
Scenografia i kostiumy — Tadeusz RAJKOWSKI
Opracowanie muzyczne — Janusz MAĆKOWIAK
Teksty piosenek — Aleksander CZAPLECKI
Asystent reżysera — Kazimierz BŁASZCZYŃSKI

Premiera w Jeleniej Górze 13. III. 1958 r.

Osoby:

<i>Konstanty, mieszczanin</i>	—	Kazimierz BŁASZCZYŃSKI
<i>Felicja, jego żona</i>	—	Bożena BORZYŃSKA
<i>Hrabia Ryszard</i>	—	Bogusław KOZAK, Stanisław ŁOPATOWSKI
<i>Leonard, kupiec</i>	—	Leopold KITKA-SOKOŁOWSKI
<i>Małgorzata, jego druga żona</i>	—	Jadwiga WYSOCKA
<i>Lucja, córka Leonarda z pierwszego małżeństwa</i>	—	Danuta BOROWSKA, Alicja SKĄPSKA
<i>Szymon, kupiec</i>	—	Stanisław POSIADŁOWSKI
<i>Marianna, jego żona</i>	—	Maria KOCHAŃSKA
<i>Maurycy, szwagier Marianny</i>	—	Jan MARKIEWICZ, Karol CHORZEWSKI
<i>Filip, syn Maurycego</i>	—	Ryszard DEMBINSKI, Andrzej SAAR

oraz maski karnawalu weneckiego:

R. Dembiński, A. Saar (Arlekin) — D. Borowska, A. Skąpska (Colombina) — M. Niewiadomski (Pantalone) — S. Basiora (Brighella) —
R. Wojnarowski (Truffaldino) — W. Konar (Pulcinello) — A. Bychowski (Scaramuccio) — W. Sawko (Capitano) — J. Skąpski (Dottore).

RZECZ SIĘ DZIEJE W WENECCJI

Chór i orkiestra Państwowego Teatru Dolnośląskiego
pod kierownictwem Janusza MAĆKOWIAKA

Obsada techniczna: kierownik techniczny — Mieczysław Kulczyk,
Inscjipient — Władysław Sawko, Sufler — Krystyna Kozakowa, Oświetlenie — Benedykt Zientalak, Brygadier sceny — Jakub Tekiel, kierownicy pracowni: malarskiej — Heliodor Jankowski, perukarskiej — Alfons Domiczek, krawieckiej — Emilia Rochowicz, stolarskiej — Franciszek Nowak.

VENEZIA AD. 1760



Jerzy Jędrzejewicz

Reforma Goldoniego

GOLDONI zakreślał sobie początkowo zadania dosyć skromne; chciał właściwie zreformować tylko technikę sceniczną. Zmierzał do celu bardzo ostrożnie, co było aż nadto zrozumiałe, o powodzeniu bowiem sztuki (a więc i o kasie) decydowała publiczność, w przeważnej części plebejska, zżyta z tradycyjnymi widowiskami. Trzeba było wypróbować pomysł każdej innowacji i upewnić się, czy widzowie nie zbojkotują teatru. W ten sposób przyuczono się niejako i widza i aktora do ciągłych zmian w teatrze.

W rzeczywistości reforma Goldoniego stała się wydarzeniem społecznym, o wiele donioślejszym niż to sobie wyobrażał jej autor.

W swoich „Pamiętnikach“ Goldoni opowiada o tym, jak doszedł do konkretnego projektu reformy, której konieczność uświadamiał sobie w ogólnych zarysach jeszcze na ławie szkolnej.

W r. 1738 Goldoni współpracował z trupą Giuseppiego Imera, gdzie byli dwaj znakomici aktorzy starej szkoły: Francesco Gollinetti (Pantalone) i Giovanni-Antonio Sacchi (Truffaldino). Goldoni napisał dla nich (zawsze prawie tworzył mając na uwadze znanych sobie aktorów) sztukę, gdzie częściowo zmienił charakter głównych postaci-masek i oprócz scenariusza ułożył całkowity tekst roli głównej (grał ją Goldoni). Była to „komedia charakterów“ pt. „Momolo czyli Świątowiec“ (L'uomo di mondo o Momolo Cortesan). „Sztuka odniosła wspaniały sukces — pisze Goldoni. — Byłem nadzwyczaj zadowolony. Widziałem, jak moi współrodacy pozbywają się dawnych skłonności do farsy, widziałem zapowiedź urzeczywistnienia swojej reformy, ale nie mogłem się pochwalić, że doprowadziłem ją do końca“. „Nie mogłem — stwierdza dalej — zreformować wszystkiego od razu, żeby nie zrazić miłośników komedii rodzimej; czekałem na dogodną okazję, aby przeprowadzić atak czołowy z jeszcze większą siłą i pewniejszym skutkiem“.

W kilka lat później Goldoni tworzy pierwszą swoją komedię z napisanym całym tekstem. Jest to „Układna niewiasta“ (La donna di garbo, 1743). Wskutek różnych okoliczności urządził ją na scenie dopiero w 1747 roku w Livorno. W roli tytułowej wystąpiła wtedy Teodora Medebach, żona słynnego aktora i antreprenera, Girolama Medebacha. I tu sukces sztuki był tak znaczny, że Goldoni nabrał przekonania co do słuszności swoich założeń programowych. Wkrótce też za namową Medebacha zdecydował się na rzucenie praktyki adwokackiej, zawarł z nim umowę na pięć lat i rozpoczął pracę jako dramaturg — dostawca repertuaru dla teatru Sant'Angela w Wenecji.

W owym przełomowym dla siebie 1748 roku wystawił w tym teatrze komedię pt. „Sprytna wdówka“ (La vedova scaltra). Stanowiła ona dalsze ważne ogniwo w łańcuchu poczynań reformatorskich jej autora. Powinowactwo z komedią improwizowaną jest tu jeszcze dość znaczne: ta sama co zazwyczaj liczba postaci, pod względem charakteru nie odbiegających na ogół zbyt od tradycji (Pantalone, Doktor, Arlekin). Z wyjątkiem bohaterki głównej. Jej konterfekt literacki nabierze już cech żywości, nie spotykanej dotąd ani w teatrze dawnym, ani we wcześniejszych dziełach Goldoniego. Postać Rosaury nie jest konwencjonalna; zawiera w sobie dużo realizmu, dużo trafnie podchwyconych rysów. Goldoni uświadamiał sobie, że najtrudniejszy odcinek drogi ma za sobą, ale widział niedoskonałość swego dzieła, zbyt dalekiego jeszcze od „prawdy i natury“. „Początek mojej reformy nie mógł być świetniejszy“ — stwierdza jednokowóz w „Pamiętnikach“.

Nadszedł czas wyraźnego sformułowania swych dążeń. W r. 1750 Goldoni wystawia — najpierw w Mediolanie, później w Wenecji — trzyaktową sztukę pt. „Teatr komiczny“ (Il teatro comico). Jest to „udramatyzowana poetyka“ Goldoniego albo inaczej sztuka-program, sztuka-manifest. Goldoni głosi tu pogląd, że zmiana dotychczasowej techniki improwizacyjnej jest nieuchronną koniecznością.

Jako porte-parole autora występuje tu dyrektor trupy Horacy. Oto ciekawy dialog pomiędzy nim a jednym z aktorów.

Eugeniusz

Więc trzeba całkiem usunąć komedię improwizowaną?

Horacy

Całkiem — nie. Będzie nawet dobrze, jeśli Włosi zachowają zdolność czynienia tego, na co inne narody nie mogą się odważyć. Francuzi nieustannie twierdzą, że włoscy aktorzy są zbyt zuchwali improwizując sztukę na oczach publiczności; ale to, co można nazwać zuchwałością u nieudolnych aktorów, jest wspaniałą zaletą aktorów-wirtuozów; i są tacy znakomici artyści, którzy ku chwale Włoch, ku chwale sztuki włoskiej odnoszą triumfy i zbierają zasłużone oklaski, pokazując swój nadzwyczajny dar improwizacji nie mniej wytwórnej, niż gdyby to był tekst napisany przez poeetę.

Eugeniusz

Ale maski zazwyczaj wzdragają się mówić tekst zawczasu przygotowany.

Horacy

Jeżeli tekst napisany jest ładnie, gładko i odpowiada charakterowi danej postaci, każda porządna maska chętnie się go nauczy.

Eugeniusz

A czy nie można by wypędzić masek zupełnie z naszej komedii charakterów?

Horacy

Biada nam, jeśli popełnimy takie nowatorstwo: nie nadszedł jeszcze na to czas. Nigdy nie należy iść na przekór życzeniom ogółu. Dawniej lud dążył do teatru tylko po to, żeby się pośmiać, i nie pragnął widzieć na scenie nic innego prócz masek; jeżeli zdarzały się w sztuce zbyt długie dialogi, publiczność natychmiast odczuwała nudę; teraz przyzwyczajają się chętnie słuchać poważnych ról, rozkoszuje się słowem, lubi śledzić rozwój akcji, znajduje upodobanie w moralach i pęka ze śmiechu słysząc dowcipy i docinki, wynikające właśnie z rzeczy poważnych. Ale cieszy się również z masek, toteż pod żadnym pozorem nie należy ich jej zabierać; przeciwnie, trzeba je umiejętnie stosować i utrzymywać we właściwym dla nich śmiesznym charakterze, nawet gdy chodzi o sytuacje serio, nie tylko żartobliwe i pogodne.

Eugeniusz

Ale przecież tak tworzyć nie jest rzeczą łatwą.

Horacy

Sposób ten, nie tak dawno znaleziony, od razu oczarował wszystkich i w niedługim czasie z pewnością zbudzi do życia liczne nowe i płodne talenty, które ulepszą go jeszcze, a całym sercem witać to będzie ten, co go wymyślił.

Tak określony program Goldoniego nie odznaczał się (w teorii) zbytnią rewolucyjnością. A przecież było to już po sukcesach „Układnej niewiasty” i „Sprytniej wdówki”. Goldoni nadal bardzo ostrożnie formułował swoje tezy. W praktyce poszedł o wiele dalej i wbrew własnym ostrzeżeniom wyrzucił maski zupełnie — i jako postacie sceniczne i w znaczeniu dosłownym. Jego przewidywania co do efektu reformy sprawdziły się w całej rozciągłości, chociaż żaden nowy Goldoni we Włoszech się nie narodził. On sam, nie wiedząc kiedy, doszedł do rezultatów wprost zdumiewających. Kiedy w kilka lat później zaangażował się do teatru San Luca, stworzył szereg znakomitych sztuk — plodów dojrzałego realizmu — takich jak „Gbury” (I rusteghi) i „Awantura w Chioggi” (La baruffe chiozzotte). Zapewniły mu one wiekopomną sławę.

A że dbał przy tym o to, aby aktorzy w nowych sztukach grali po nowemu, aby pamiętali, iż dzieło nacechowane prostotą i naturalnością, obyczajne i umoralniające, musi być w takiż sposób pokazane na scenie — więc ogarnął swoją reformą całą dziedzinę sztuki teatralnej i umowne zasady komedii dell'arte wypełnił z teatru zupełnie.

Boy o Goldonim i jego reformie

KAŻDA encyklopedia pouczy nas, jako Carlo Goldoni (1707—1793) odnowił i oczyścił współczesną mu komedię włoską; teatr masek i tradycyjnych figur zmienił w żywych ludzi, zawikłanej a blażej intrydze dal nerw i sens życiowy; poskromił koncepty lokajskie, przebrania i hojnie rozdawane kije, które stanowiły niemal całą treść ulubionej komedii dell'arte. Etc. etc.

Wyobrażam sobie miłą widza, który wyczytał z nabożeństwem w jednym z pism to wszystko, a następnego dnia poszedł na „Slugę dwóch panów”. Ujrzał ze zdumieniem, że komedię tę wypełnia szczerze właśnie to, z czego jakoby Goldoni „oczyścił” włoską komedię: koncepty lokajskie, kije, przebrania, imbrogljo marionetkowych figur pomieszanych z korowodami masek.

Jak wytłumaczyć tę sprzeczność? Bardzo łatwo. Poprostu encyklopedie przepisują niestrudzenie jedno z drugich, czasem krytycy z encyklopedii, a tymczasem lata bieżą, perspektywy się zmieniają, różnice się zacieraają, podobieństwa uwydatniają... Dziś walka Goldoniego z komedią włoską i wielki naówczas lokalny czyn „przezwyćwienia jej” przedstawia się nam jako niewinny zatarg domowy; uderza nas nie to, w czym on tę starą włoską komedię przeobraził, ale to jak bardzo w niej tkwi; jak dalece jest z tej samej krwi i z tej samej kości.

Ocenić to możemy tym lepiej, iż znamy inne przykłady „przezwyćwienia” włoskiej komedii i wlanie w nią nowej treści: widzimy, czym staje się ona natychmiast już w pierwszych utworach Moliera, albo w teatrze Mariveaux, który niemal całe życie pracował dla włoskiej trupy; — nie mówiąc już o tym, czym stała się „włoszczyzna” w komediach Szekspira. Ale byłoby krzywdą dla Goldoniego zestawiać go z tymi mistrzami; zestawmy mu jego bezsporne zasługi dla włoskiego teatru; zgódźmy się, że on sprawił, iż w ciągu jednego aktu aktor aktora kopie w zadek tylko 9 razy, zamiast 99 jak w dawniejszej komedii; że koncepty stały się mniej nieobyčajne; że pewien lekki sentymencik zajął miejsce rubasznej sprośności. Ale pozatym zostało wszystko po staremu: zaledwie że można tu mówić o komedii w nowoczesnym rozumieniu; ten pisarz o sto lat późniejszy od Moliera jakże wydaje się nam przedmolierowski!...

Mówię o tej odnodze twórczości Goldoniego z której jest „Sluga dwóch panów” i setka zgórą podobnych; bo ten fenomenalnie płodny autor dawał po kilkanaście sztuk w ciągu roku, czego możliwość pojmujemy łatwiej, gdy widzimy jak małym wysiłkiem zgarniał tu po wierchu pianę życia płynącego kanałem weneckim. Jest zresztą i inny Goldoni, autor takiej np. misternej blahostki, jak „Innamorati”, gdzie, bez żadnych akcesoriów

zewnątrznych, wydobywa znakomity teatr dusz ludzkich. Jest wreszcie ów Goldoni sfrancuziały, którego „Le Bourru bienfaisant” zajął poczesne miejsce w repertuarze francuskiej sceny.

Obecnie jest moda w teatrach na „Slugę dwóch panów”. Odkryli go oczywiście reżyserzy, widząc w nim „coś dla siebie”. Dość słusznie. Ten typ komedii Goldoniego, to kanwa, na której człowiek teatru może sobie haftować ile mu się podoba, wedle fantazji i zamożności. Co więcej, nikt się z nim o to nie posprzecza; przeciwnie! Oddajemy im tego Slugę na pastwę. Wszystko co gdzieindziej mogłoby być niebezpieczne, tutaj jest dozwolone; można solić, pieprzyć, przyprawiać jak wczorajszy Tryfaldyno swoją potrawę. Tekst tu jest niczym, sos w jakim się go poda wszystkim. Muzyka, śpiewy, korowody, maski, koziołki, kolory, światła, figle, balet, cyrk, można wpuścić na scenę wszystko; niema obawy, aby się przesadziło; i tak nasz słowiański temperament nielatwo sprosta oszalamiającej werwie włoskiej. (Fragmenty recenzji ze „Slugi dwóch panów”. „Flirt z Melpomene” wieczór 7. Str. 316 i nast.).



Aleksander Czaplicki

Interludia i piosenki do „Gburów“

KŁÓTNIA MAŁŻEŃSKA

Felicji z Konstantym

Ja zawsze mówię, że nikt nie powie,
bym używała zbyt wielu słów.
Milczeć też umiem jak każdy człowiek
I jeśli zechcesz — proszę mów.

Przecież ci mówię, nikt nie zabrania,
każdy ma prawo jeżeli chce.
Ja się nie liczę, ja nie mam zdania.
Prawda, że nie mam?

Tak. To jest nie.

Wiem doskonale, co chcesz powiedzieć,
bo nie od dzisiaj przecież cię znam,
lecz prędkie słowo do głupstwa wiedzie —
trzeba szacunek mieć dla dam.

Inni też mówią — niech powie hrabia —
że ci najprostszej grzeczności brak.
Co pan Konstanty ze mną wyrabia!
Prawda Konstanty?

Nie. To jest tak.

Ty umiesz tylko pokiwać głową!
Nie moja duszko! Tak, droga ma!
Przecież ja czekam na każde słowo
i mogę czekać tak pół dnia.

Trzeba mieć trochę serca dla żony
I trzeba czasem dać czucia znak.
Myślę, że jesteś zadowolony
z mariażu ze mną?

Ba, jeszcze jak!

Bo ze mnie żona — niech hrabia powie —
modna powabna i pełna cnót,
więc niech się dowiem, czemu ten człowiek
jest taki zimny jakby lód.

On mnie przywodzi do desperacji,
on mnie w ten sposób zamorzyć chce.
Panie Konstanty, czy nie mam racji?
Chcesz, bym umarła?

Felicjo — nie!

To desperacji mej nie osłabia,
W całej Wenecji każdy cię zna
i każdy mówi — niech powie hrabia —
że tu ofiarą jestem ja.

Ach! Pan Konstanty to człek jest twardy
i, proszę, jaką chmurną ma twarz
Chciałam dziś włożyć suknię w kokardy
Dlaczego nie mam?

Bo inną masz.

Żarty niewczesne, mój panie mężu.
Oto jest przykład jaki jest o n.
Tylko kto w sercu ma gniazdo węzów,
może dla żony mieć ten ton.

Ale ty możesz zrzedzić do woli,
ty możesz robić wszystko, co chcesz!
Idziemy hrabio — hrabia pozwoli
Jestem zmęczona

No, i ja też.

Piosenka Felicji

He sporów, ile krzyku przez tych panów naszych,
ani myślą najwidoczniej, że nas krzyk przestraszy,
oni liczą najwidoczniej na kobiece błędy,
a my przecież dobrze wiemy, co, jak i któredy.

Gdy nie można dobrym słowem — są lzy i szlochanie,
można także zemdleć zgrabnie, gdy już lez nie stanie,
Można śmiać się, można milczeć, dręczyć, co się zmieści,
lecz zwyciężyć wkońcu musi spryt i wdzięk niewieści.

Wdzięk niewieści, spryt niewieści zawsze będą górą,
to dlatego zrzedły miny naszym panom gburom.
W tej batalii pomógł także wenecki karnawał,
który radość i uśmiechy ludziom porozdawał.

A więc tańczmy i śpiewajmy — świat się do nas śmieje,
a to wszystko, co się stało, niech nam da nadzieje,
że niestraszne męskie groźby i niewiele znaczą,
że zbroimy nieraz jeszcze — oni zaś przebaczą.

Piosenka Marianny

Od poranka do wieczora
Kręć się, męcz się i pracuj wciąż.
To d'a pana posesora,
który się nazywa mąż.
Bo to przecież on posiada
składy, banki i pełny trzos,
a ta żona
niech będzie rada
że ją taki spotkał los!

Rano już go boli głowa,
przy obiedzie siedzi jak mruk,
bo on musi tak pracować,
cóżby jeszcze robić mógł.
Na wieczerkę tyle zjada,
potem chrapie, gwizdże przez nos.
a ta żona
niech będzie rada
że ją taki spotkał los!

Cheesz z n'im mówić — już przeszkadzasz,
iść na spacer — w krzyżu ma ból.
A ty nie, bo to jest władza,
to jest przecież pan i król.
W.no kwaśne, ryba słona,
jęki, skargi, to życia treść.
Niechże rada będzie żona,
że on chce w ogóle jeść!

O zabawach nie chce wiedzieć.
Stroje, bale — to nie dla żon.
Żona winna w domu siedzieć,
bo tam przecież siedzi on.
Sam, gdy idzie do sąsiada,
to w zwierciadło patrzy pół dnia,
a ta żona
niech będzie rada,
że takiego męża ma!

Myślałby kto — znaczny człowiek,
pan szlachetny i cnoty wzór,
ale kiedy słowo powie
to od razu widać: gbur.
Ciągłe zrzędzi, burczy, nudzi,
to mu duszno, to kicha wciąż.
Mnie doprawdy wstyd wobec ludzi.
To jest życie? To jest mąż?

Straszna, straszna doła nasza,
gdy dla mężów pieniądz to grunt.
Ja mam dość już, więc ogłaszam,
że od dzisiaj kon'ee! Bunt!
A opin'a? A sąsiady?
A mieszkan'e, suknie i wikt?
Nie! Już w'dzę
Nie ma ra'cy,
lepszy taki mąż niż nikt!

Duet Małgorzaty i Łucji

Małgorzata:

To już doprawdy na żart zakrawa
no i do życia chęć mi odbiera —
w całej Wenecji huczy karnawał
a ja przy mężu jak na oalerach.
Obiad, kolacja, spanie, śniadanie,
obiad, kolacja, spanie na wety,
jak! ma smaczek ten przekładaniec —
wiedzą to dobrze wszystkie kobiety.
Do tego jeszcze córka mężowa,
mała przekora, złoźnik, gaduła,
on tylko dla niej miłe ma słowa
ona dla niego tylko jest czuła.
Lecz ja do ustępstw nie jestem skłonna
i tak się łatwo nią poddam ryzom.
Strzeż mnie od tego Santa Madonna,
Santa Madonna z Treviso!

Łucja:

Jak tu nie płakać, jak się nie złościć,
kiedy się czuje tak nieszcześliwa —
od urodzenia nie widzę gości
i sama nigdy nigdzie nie bywam.
To i cóż z tego, że ojciec kocha
i że mnie czasem słowem popieści,
Zawsze jest pierwsza pani macocha,
chociaż ma latek przeszło trzydzieści.
Czubek na głowie, bielone liczka,
przeróżne stroje pstre i papuzie,
ja jestem oset — ona różyczka,
ja mam twarz tylko — a ona buzię.
Lecz niech nie myśli, że jestem skłonna
nazwać ją kiedyś matką kochaną
Strzeż mnie od tego Santa Madonna,
Santa Madonna z Lugano.

Małgorzata:

Różne marzenia mają kobiety,
lecz muszą myśleć o swoim losie,
miły jest gładszy, ale niestety
im który gładszy, tym mniej ma w trzosie.
Słodka jest bardzo serca ochota
i miłość cudnie życie odmienia,
przynajmy jednak, że płomień złota
bez trudu spala wszystkie marzenia.
Lecz czasem w mroku mojej alkowy
ciebie jakiś smukły staje nade mną

i pieszczonymi kochanka słowy
zwierza mi swoją miłość tajemną.
Czuję się wtedy taka bezbronna
choć mnie wyrzuty sumienia gryzą
Daruj mi winę Santa Madonna,
Santa Madonna z Treviso.

Lucja:

Dzisiaj w mroku ulic szelest jedwabi
i śmiech radosny, szepty gorące
ten śmiech mnie wabi, ta noc mnie wabi,
aksamit nieba parzy jak słońce.
Barwny korowód, a w korowodzie
żrenice płoną, usta się śmieją,
gwiazdy jak ognie palą się w wodzie,
ognie, jak gwiazdy w niebie goreją.
Dałabym tonie nieznanym chłopcom,
poszłabym z nimi w weselny taniec,
czułabym wtedy, że już nie obcą
sprawą jest dla mnie słodkie kochanie.
Tak by mnie wiodła noc śpiewna, wonna
aż po radośnie zdziwione rano.
Daruj mi noc tę Santa Madonna,
Santa Madonna z Lugano.

Małgorzata:

To wszystko przez nią, przez tę smarkatą
bo ludzie widzą i Bóg mi świadkiem:
męcę się, cierpię jedynie za to,
że wzięłam sobie męża z dodatkiem.
Za nic ma moje wdzięki dostaje
tylko za córką obraca oczy,
by mu nie porwał jej obcy śmiałek
i by ślicznotki mu nie uroczył.

Lucja:

To wszystko przez nią, przez tę strojnisię
lśniącą od agraf, szkieł i pierścieni
ojciec ją więzi, bo widzi mi się:
drży, by mu żony kto nie zamienił.

Razem:

I to jest prawda, prawda bezstronna
wszystkiemu winien mąż mój*), gbur stary
Zrób z nim porządek Santa Madonna
Santa Madonna z Ferrary!

*) Lucja zamiast słów: „mąż mój” śpiewa „ojciec”.

Piosenka karnawałowa

Wesoły korowód, kłębiący się tłum
błaznów kolombin i maszkar —
z palaców i ruder przywiodła nas tu
karnawałowa igraszka
Wenecja w radosny puściła się tan.
z miasta nikogo tu nie brak
przekupka z bazaru i dama i pan.
doża, goldolier i żebrak.

Refren:

Ścigajmy więc godziny, co jak gondole mkną,
bo z czasu nie wyrwiemy się matni
Naszego karnawału minęło, już dni sto
a dziś jest dzień ostatni, ostatni

Pod gwarną gromadą ugina się most,
płyną gondole wśród arkad,
śpiewają i tańczą — bo, jutro już post
uciech przebrała się miarka.
Okrzyki lub śpiewy, intryga lub żart
dawaj nam tutaj co łaska,
a jutro ujrzymy dopiero coś wart —
spadnie kryjąca cię maska.

Refren.

Spłoszone gołębie kołują wśród wież,
w górze słyszymy ich furkot —
więc wyjrzyj przez okno i wyfrun ty też.
głura małżonko i córko
Bo dzisiaj królami karnawał i tan
Bachus i miłość jest płocho,
bo każda dziś damę wytworny czci pan
i dama każdego dziś kocha.

Refren

Nadchodzi pokuta bez wina i mięs,
Mięso żegnamy tak skocznie,
Niech każdy ma kielich dostatni i keś,
Potem dowoli odpocznie,
Karnawał, karnawał więc łączmy się w krąg —
Piękna i godna to sprawa,
Niech tysiąc ma głosów i masek i rak
Barwny wenecki karnawał.

DOM KSIĄŻKI

oraz PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO NAUKOWE
przypomina i prosi o zamówienie lub wznowienie prenumeraty miesięcznika

Encyklopedia współczesna

na kwartał I/1958	zł 21
na I półrocze	zł 42
na cały rok 1958	zł 84

Zeszyt I-szy rocznika 1958 ukaże się w początku marca br.

Prenumeratorzy otrzymują bezpłatnie okładkę oraz indeks do rocznika.

Zamówienia i wpłaty przyjmują księgarnie Domu Książki.

Encyklopedia współczesna 1958

rocznik 12 zeszytów (712 stron) bogato ilustrowanych + indeks obejmuje

około 450 baseł (artykułów encyklopedycznych na tematy związane z życiem współczesnym w dziedzinie nauki, sztuki, polityki, życia gospodarczego, techniki itd. ze specjalnym uwzględnieniem problemów aktualnych w 1958 r. (rocznice, wydarzenia, wyniki badań naukowych).

Kronikę miesięczną w zakresie: wydarzeń politycznych, nauki i sztuki.

* * *

UWAGA. Subskrybenci *Dziela Stefana Żeromskiego* — nadszedł ostatni tom subskrypcji.

Tom ten należy odebrać z księgarni w terminie do dnia 1 marca 1958 r. W przeciwnym razie nastąpi przepadek książki oraz wpłaconej kaucji.

W roku 1957

Państwowy Teatr Dolnośląski

wystawił

10 premier

dając w

50 miejscowościach

ogółem

750 przedstawień

które obejrzało

277243 widzów

Wydawca:

Państwowy Teatr Dolnośląski

w Jeleniej Górze

Cena 3 zł.



„Prasa“ Wr. 421. P-4/84.