TURANDOT

TURANDOT

CARLO GOZZI

W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE, 29 PAŹDZIERNIKA
1927

Ze sztychu Zubiani'ego — rys. *Z. Stryjeńska*

MIECZYSŁAW BRAHMER

GOZZI

(1720—1806)

I

»Gdybym opowiedzieć chciał wszystkie wybryki przypadku, wszystkie przeciwności, na jakie gwieździe mej podobało się mnie wystawić, miałbym zajęcie na długo. Było ich mnóstwo, zdarzały się niemal codziennie« — powiada Gozzi w swych wspomnieniach *(Memorie inutili)*. A żywot awanturniczy nie był w tych czasach bynajmniej czemś niezwykłem ani wyjątkowem: za gwiazdą swą spory szmat świata zwędrował adwokat mimo woli, Goldoni, niemało przygód miał na sumieniu Cagliostro czy Casanova. Gozziego jednak szczególne nękały przypadki: padał ciągle ofiarą farsowych pomyłek, karnawałowych *qui pro quo* — jakby jedna z wróżek jego baśniowego świata złem okiem spojrzała na poczerniałe złocenia kolebki, w której złożono potomka zrujnowanej arystokracji. Życie powszednie raz po raz zmuszało go do improwizowania scen paru z nieprawdopodobnej *commedia dell' arte* — więc grał swą rolę z werwą urodzonego człowieka teatru, ale i z głęboką melancholją humorysty.

Nie był bowiem pan hrabia wesołym towarzyszem, życia swego nie stawiał na kartę z wielkopańską beztroską ni z wyzywającym uśmiechem rycerza fortuny. Przydomek »samotnika« przylgnął doń na stałe, a jeden z jego nieprzyjaciół takim, w prologu swej sztuki, dopiec mu pragnął portretem: »Widzicie tam, na placu Mojżesza, człowieka grzejącego się w słońcu? Wielki, chudy, blady, nieco przygarbiony... Kroczy wolno, z rękoma założonemi na plecach, ponurem okiem licząc płyty gościńca. Szczebioce cała Wenecja — on jeden nie bąknie ni słowa. To pan hrabia, nękany bardziej jeszcze radością innych, niźli własnemi procesami«. »Tak — przyznaje Gozzi, z repliką zbytnio zwlekać nie lubiący — przechadzam się po odludnych zakątkach. Nie krążę, jak wy, po wszystkich kawiarniach placu św. Marka, by żebrać o oklaski i chłopcom roznoszącym lemonjadę wykazywać znamienitość mych systemów. Że zaś wieczorem godziłoby się ujrzeć jakieś widowisko, a wy znieprawiliście scenę swemi płaczliwemi dramatami, więc smutny jestem naprawdę, bo nudą przepoiliście nawet kolumny teatru«.

Niejeden zawód, niejeden dręczący niepokój mógł dać podnietę długim rozmyślaniom »samotnika«. Przechodzącym obok kobietom przyglądał się milczący włóczęga podejrzliwie, ongiś bowiem ufał im aż nazbyt nieopatrznie, księżniczek z bajki szukał uparcie na udeptanych ścieżkach przygodnych sukcesów i w bokacjuszowym światku pułapek miłosnych poczynał sobie jako niewczesny Don Kiszot. Arystokrata do szpiku kości, bezsilnie patrzał na zgoła pospolity upadek swego rodu, wydanego na pastwę wierzycieli i jałowych swarów familijnych. Widział zmierzch potęgi ukochanej, ojczystej Wenecji, widział, jak w konwulsjach Wielkiej Rewolucji kończy się jego świat. Był jednak człowiekiem walki, więc celem swego życia uczynił obronę zagrożonej tradycji, stał się paladynem ginącej przeszłości. Zagrodzić pragnął drogę przewrotom społecznym, tamę położyć wpływom znienawidzonych encyklopedystów francuskich, próbował bodaj bajką, najnaiwniejszą z bajek, uśpić, jak dziecko, burzący się tłum. I tylko fragmentem tej beznadziejnej, lecz zaciekłej walki jest jego twórczość dramatyczna.

Turandot — *Jadwiga Hańska*

II

Dramat w literaturze włoskiej długo zajmował miejsce podrzędne. Nie dali mu podwalin wielcy trecentyści. Renesans coprawda i na tem polu poszedł za przykładem starożytności, osiągając ciekawe bezsprzecznie wyniki, lecz ani Machiavelli, ani Arjost, ani Piotr Aretino nie tym swoim próbom światowe imię zawdzięczają. Napróżno czekano narodowego Szekspira, Corneille'a czy Calderona. Rodzima *commedia dell' arte*, zawisła całkowicie od talentu tworzących ją aktorów, karlała wraz ze śmiercią mistrzów improwizacji scenicznej. Tradycyjne jej typy kostniały coraz bardziej i niebawem, poza błahą aktualnością paru wtrąconych aluzyj, wszystko przewidzieć można było zgóry w tym popisie swobodnego jakoby natchnienia. Rozgłos Moliera, sława wielkich tragików francuskich podnietę dały niejednemu i sporo ech literackich we Włoszech wywołały, lecz są to echa słabe i nikłe tak długo, dopóki Goldoni nie zapragnie rządzić śmiechem ze sceny, póki po koturn tragiczny nie sięgnie Alfieri.

Kolebką nowej komedji włoskiej stała się Wenecja, a twórcą jej Karol Goldoni (1707—1793). Bystry obserwator, zerwać postanowił z wymyślnemi łamańcami intrygi i niezmiennym grymasem tradycyjnych masek teatru ludowego, niemniej stanowczy wziął rozbrat z mdłym nastrojem idyllicznej Arkadji, i najprostszemi środkami ukazał na scenie rzeczywistość powszednią, odtworzoną wiernie, choć od jaskrawego realizmu daleką. Postaci ludowe, obyczaje współczesnej Wenecji, narzecze lagun dodały barw widowisku, pogodny optymizm autora złagodził ostrze satyry, wesołość i humor zapłaciły z nawiązką za morał.

Kalaf — *Ryszard Kierczyński*

»Reforma« Goldoniego wywołała silne protesty. Przeciwstawił się jej stanowczo *abate* Piotr Chiari (1711—1785), ksiądz podejrzanego nabożeństwa, człowiek mętnych poglądów i pisarz opłakany, autor nędznych ale poczytnych niezwykle romansów, pochłaniających uwagę przeciętnego czytelnika nagromadzeniem najbardziej nieprawdopodobnych awantur i drażniącym posmakiem ustępów erotycznych. Silny poparciem zwłaszcza płci pięknej, wystąpił Chiari w roli właściwego — jak wielu sądziło — odnowiciela sceny włoskiej, zyskując nawet oficjalne dowody uznania ze strony książąt-mecenasów. Że zaś nie dostawało mu inwencji, przeto łupił rywala swego bez skrupułów, przywłaszczał sobie podjęte przez Goldoniego tematy, podrabiał nawet tytuły jego popularnych komedyj — i zyskał duży sukces chwili w teatrze. Cała Wenecja podzieliła się rychło na dwa obozy: zwolenników prostej, realistycznej, wartościującej moralnie sztuki Goldoniego i wielbicieli niedorzecznych, wulgarnych igraszek trafu i miłości, jakie stawiał przed widzem patetycznie nadęty ksiądz Chiari. Przeciwnicy dyskutowali z sobą zawzięcie w salonach, kawiarniach, na ulicach nawet miasta dożów, niemniej od pięknych dam spór literacki roznamiętniał porywczych gondolierów; *Chiaristi* i *Goldonisti* stali się wyrazem dwu zasadniczych, nieprzejednanie wrogich »orjentacyj«. W tym właśnie momencie występuje na widownię Gozzi.

Skłonności teatralne objawiał Gozzi od dziecka: z rodzeństwem już na pałacowej scenie odgrywał sztuczki przygodne, podchwytując zręcznie różne sylwetki wprost z życia, a w czasie służby wojskowej w Dalmacji urozmaicał sobie i towarzyszom monotonję doli żołnierskiej urządzaniem częstych przedstawień. Zabierając jednak głos w gorącej polemice literackiej, nie odrazu wystąpił na plac w pełnym rynsztunku dramatycznego pisarza. Rozpoczął od ulotek satyrycznych i złośliwych paszkwilów, oparcie mając w założonej niedawno *Accademia dei Granelleschi*, która go, wraz z bratem Kasprem, cenionym krytykiem i publicystą, w poczet swych członków zaliczyła. Instytucja ta, jedna z wielu »akademij« apenińskiego półwyspu, była dość niezwykłem zrzeszeniem: grono ludzi zasłużonych i światłych z udaną powagą bawiło się w niej kosztem zarozumiałych głupców, równocześnie zaś pieczołowitą troską otaczało język literacki, którego sprawy tak aktualne były zawsze we Włoszech od czasów Dantego. Goldoniemu również wytykały autorytety krytyczne Akademji niedopuszczalną pospolitość języka, zachwaszczonego mnóstwem słów potocznych i narzeczowych.

Ten wzgląd mniejszą wagę posiadał w oczach Gozziego, który sam zresztą — z chęci uniknięcia znienawidzonej emfazy — grzeszyć zwykł niedbałością stylu. Stając do walki, zwrócił się Gozzi przeciwko obydwu rywalom. Chiari był dlań uosobieniem ignorancji i pustego patosu. W Goldonim potępiał nadewszystko pisarza pobłażającego wywrotowym nowinkom, przeszczepianym z Francji do Włoch, demokratę, wynoszącego widomie lud i mieszczaństwo nad szlachtę, niszczyciela wreszcie narodowej, tradycyjnej *commedia dell' arte*. Zrazu ciężkie te dla jego uczuć przewinienia piętnował tylko piórem satyryka, gdy jednak w polemicznej utarczce pognębić go chciano argumentem, że oklaski rozentuzjazmowanej widowni więcej znaczą, niż bezpłodne zrzędzenie Zoila, postanowił zmierzyć się z przeciwnikiem na deskach scenicznych. Dowieść pragnął, że zachwyt tłumu nie świadczy nic o dobroci dzieła, bo tłum ten zwabić można najnaiwniejszą nawet, każdemu dziecku znaną opowieścią piastunki, niebezpieczne perspektywy nowego rzeczy porządku przesłonić usiłował mirażem czarodziejskim bajki, ciasnemu dlań światkowi zdarzeń powszednich, po ziemi chodzących ludzi, przeciwstawiał bezgraniczny kraj cudu, a wkońcu, niechętny obcym wzorom, wskrzesić zamierzył minioną świetność *commedia dell' arte*. W ten sposób powstały *fiabe* — dramatyczne baśni Gozziego. Tak począł się sukces, w obliczu którego Chiari i Goldoni podali sobie ręce — napróżno: wyśmiany ksiądz-poeta ustąpić musiał z opustoszałej sali, autorowi *Locandiery* wywędrować zaś przyszło do Paryża.

III

W ciągu lat paru (1761 - 5) powstało baśni tych dziesięć — obok *Pamiętników* jedynie istotna część spuścizny Gozziego *). Autor ich nie trudził się zbytnio wyborem tematów, o nowość fabuły dbał mało: motywy pokrewne *Turandot* odnaleźć przecież można w *Gesta romanorum*, u Szekspira *(Kupiec wenecki)*, Moliera *(Księżniczka Elidy)* i innych. Nadawał poprostu formę dramatyczną najbardziej popularnym z bajek: *Lo cunto de li cunti* — neopolitańskie klechdy Basilego, opowieści z *Tysiąca i jednej nocy*, poczytny *Cabinet des fées* najczęstszem były mu źródłem.

Altum — *Władysław Neubelt*

Turandot i Kalaf

Zaczerpnąwszy w nich wiedzy tajemnej, wprowadza Gozzi widza w tradycyjny świat baśni, pełen wszystkowidzących czarodziejów, podstępnych mistrzów czarnoksięskiej sztuki, usłużnych wróżek, mądrych królów o długiej, siwej brodzie, najpiękniejszych księżniczek i rycerskich książąt, zwalczających gorsze od smoków przeszkody na drodze do ostatecznego triumfu miłości. Dziwne koleje przypadku, śniące się późno w noc meta-

*) Pomijając serję obowiązkowych sonetów, moc poezyj okolicznościowych i szereg pism krytyczno-satyrycznych, przyswoił Gozzi scenie włoskiej sporo dramatów hiszpańskich (Calderon, Moreto, Roxas i in.), dążąc tą drogą do wyparcia »demokratycznej« *comédie larmoyante*.

Selima — *Taida Granowska.*

morfozy, ukryte dusze zaklętych przedmiotów sięgają znów po władzę nad wrażliwą wyobraźnią tłumu-dziecka. Z głębi jednak zabrzmi też raz po raz prawdziwie i tylko ludzki głos, odezwie się ukradkiem ton wręcz tragiczny, celowo nawet stara się Gozzi dowieść chwilami — jak właśnie w *Turandot*, — że i bez cudownych sprężyn akcji stać go na dramat w pełnem tego słowa znaczeniu.

W innych z jego *fiabe**) poruszamy się w zaklętym, gęstym lesie cudów, poprzez który królowie i panięta biegną wytrwale za szczęściem. Tak książę Tartaglia, urzeczony zawistnem spojrzeniem Morgany, umierał z nudów, a gdy go wbrew woli złej wróżki zaraził śmiechem i ocalił krzepki humor Truffaldina — wcielenie komedji ludowej, — szukać musi trzech złotych, zaczarowanych pomarańczy, w których zakochał się z nakazu swej nieprzyjaciółki i bez których nie zazna ukojenia *(L'amore delle tre melaranze)*. Lecz, rzeczy trybem odwiecznym, najwięcej udręki niosą z sobą sprawy miłosne. Wiedział dobrze Panurge, jak trudno do małżeństwa się skłonić, przekonuje się o tem również król Deramo, godny zazdrości właściciel cudownego posągu, który parska śmiechem, ilekroć skłamie przed nim kobieta. Już 2648 pięknych dam, zapewniających władcę o potędze swojego uczucia, uśmiech na twarz kamienną wywołało, gdy wreszcie Angela, córka Pantalona, która w królu kocha jedynie człowieka, spędza z niej grymas powracający niezmiennie *(Re cervo* — utwór zresztą, któremu wytykano nadmiar przeobrażeń i dziwów). Nie mniejszych przeciwności zaznał panujący nad Monterondo Tartaglia, któremu królowa matka zezwala na poślubienie umiłowanej przezeń Barberiny pod skromnym warunkiem, że przyszła synowa przyniesie w wianie jabłko śpiewające, tańczącą wodę i pięknego ptaszka zielono-piórego. Ale figlarne to ptaszę, złowione po wielu trudach, w samą porę zamienia się w pięknego księcia, który udowadnia wszem wobec, że Barberina jest córką zakochanego w niej władcy, i bez przeszkód już poślubia ją ku radości powszechnej *(L'augellin belverde)*. Że zaś w małżeńskim stanie niejedna też niespodzianka i próba czeka »szczęśliwych oblubieńców«, przeto *La donna serpente* — jak i późniejszy *Il mostro turchino* — głosi triumf miłości małżeńskiej: Urocza Cherestani, córka króla i wróżki, pragnie wyrzec się przywilejów urodzenia i stać się zwykłą śmiertelniczką, by dzielić los ukochanego księcia Farruscad. Życzenie jej będzie spełnione, jeśli w ciągu lat ośmiu nie usłyszy złego słowa od męża, którego

Barach — *Józef Leliwa.*

*) Oto ich tytuły w porządku chronologicznym: *L'amore delle tre melaranze* (»Miłość do trzech pomarańczy«, 1761), *Il corvo* (»Kruk«, 1761), *Re cervo* (»Król-jeleń«, 1762), *Turandot* (1762), *La Donna serpente* (»Kobieta-wąż«, 1762), *Zobeide* (1763), *I pitocchi fortunati* (»Szczęśliwi żebracy«, 1764), *Il mostro turchino* (»Błękitny potwór«, 1764), *L'augellin belverde* (»Piękny ptaszek zielono-pióry«, 1764), *Zeim, re dei geni* (»Zeim, król duchów«, 1765).

winna wciąż pobudzać do gniewu i drażnić. Aż wkońcu bezprzykładnie cierpliwy Farruscad wybucha nieszczęsnem słowem, nie traci jednak przytomności umysłu, gdy żona jego nagle przemienia się w węża, i z narażeniem życia całuje potwora, który w ten sposób na zawsze już zyskuje ludzką postać.

Tragiczny heroizm — w hiszpańskiej zapewne doskonalony szkole — wyróżnia *Il corvo*, przez szereg krytyków za najlepsze dzieło Gozziego uznawany. Do wyżyn heroizmu wznosi się poświęcenie Armilli, która śmiercią swą uśmierza gniew ojca, ścigający jej męża i szwagra; heroicznym jest książe Jennaro, gdy wędruje po dalekich morzach, by bratu szczęście i spokój przywrócić, — kiedy wyzywa okrutną zemstę czarnoksiężnika Noranto, porywając mu córkę Armillę, — a zwłaszcza, gdy oskarżony o miłostki z bratową i na stracenie niesłusznie skazany, nie z trwogi, ale dla obrony honoru i dowiedzenia niewinności swojej, czyni wy-

Adelma — *Irena Osuchowska*

Barach i Kalaf

znanie, które zamienić go musi w posąg marmurowy. Pogodniejszy już nastrój otacza *Zobeide*, symbol walki dobra ze złem, zawarty w przeciwstawieniu czystego kapłana Abdolaha przewrotnemu czarodziejowi Sinadotowi, — podobnie jak *I pitocchi fortunati*, powiastkę o mądrym i przewidującym królu, co ufać nie chciał urzędnikom swoim i zszedł w lud, by poznać dolę poddanych, jak czynili niekiedy władcy tego świata, a częściej koronowani dobroczyńcy z bajki.

Pod osłoną bajki zwykł jednak Gozzi kryć polemiczną tendencję. Będzie to raz uchwytna aluzja literacka, jak w pierwszej z jego prób, *L'amore delle tre melaranze*, ciosy mierzące w dramatyczne poczynania współzawodników i apoteoza komedji ludowej, — kiedyindziej znów krytyka społeczno-polityczna: wykpienie doktryn encyklopedystów francuskich w *L'augellin belverde*, — albo wreszcie satyra obyczajowa, jak przygana moralności weneckiej w *Il corvo* lub *Zeim, re dei geni*.

Stworzył więc Gozzi rodzaj własny i odrębny, skupiający w sobie różnorodne bardzo, niezawsze coprawda w pełni sharmonizowane i w karby silnej konstrukcji ujęte pierwiastki: świat fantastycznej baśni, stojącej poza granicami czasu i miejsca, z aktualną i lokalną satyrą, modne w XVIII wieku motywy wschodnie z tradycjami romantycznej i heroikomicznej poezji włoskiej,

formę »pisanego« dramatu z nawyczkami rodzącej się z natchnienia chwili *commedia dell' arte*. Za jej to wzorem sceny podrzędne zostawia często Gozzi pomysłowości aktora i wierszem, w języku literackim, kreśląc główne momenty dramatu, prozą, w weneckim dialekcie, szkicuje rozmowy tradycyjnych »masek«, zachowanych przez autora tem chętniej, że trupa Sacchiego, z którą stale współpracował i blisko był związany, posiadała doskonałych tych właśnie ról wykonawców. Maski te — Pantalone i Truffaldino, Tartaglia czy Brighella — idą przeto za nim krok w krok, na każde zawołanie stawią się w Persji czy w Chinach, jako dobrze znajome, radośnie witane twarze, pośród obcego tłumu. Po chwilach wzruszenia i niepokoju one pozwolą skrzepić się śmiechem, wzbudzonym przez koncept rodzimy, koncept zresztą wystrzegający się właściwej wędrownym aktorom, jarmarcznej pospolitości, której dotknięciem tak bardzo brzydził się wyniosły pan hrabia. I któż biadać zechce nad śmiałym anachronizmem, kto igraszką nieprawdopodobieństw się gorszyć? Nie o prawdę przecież tu idzie — nie o rzeczywistość dotykalną. I jeśli Goldoni, usuwając w *Don Juanie* wszelką moc nadprzyrodzoną i każdy śmielszy żart tropiąc bezwzględnie, nie dopuszczając na scenę Sganarelle'a ani mściwego posągu komandora, dowiódł najlepiej swych racjonalistycznych tendencyj, — to Gozzi zaprasza w podróż pod inne zgoła konstelacje, w gościnę do wróżki Alcyny czy Arminy, gdzie bywali ongiś wojownicy Tassa i siodłający hipogryfa rycerze Arjosta.

IV

Istniał tedy, mimo powodzeń teatralnych, rozdźwięk głęboki pomiędzy Gozzim a współczesną mu epoką. Autor *Turandot* umierał, doczekawszy się ostatecznego upadku republiki weneckiej, protestował jednak do końca przeciwko »niemożliwej fizycznie demokracji«, szczycąc się, że zawsze zwalczał »wiedzę burzącą i zaciemniającą«. I paradoksalnym zbiegiem okoliczności, kiedy we Włoszech szybko zapomniano o nieprzejednanym obrońcy tradycyj rodzimych, który coraz bardziej pogrążał się w cieniu współzawodnika swego, Goldoniego, — wynosić poczęli go obcy, ci, którym tak bardzo był niechętny, a chwalcę rzeczy minionych stawili na piedestale młodzi, głoszący walkę z dziedzictwem przeszłości. Romantyzm uznał w Gozzim jednego z swych poprzedników. Pomieszanie literackich rodzajów, kontrastowe użycie groteski, oddanie prymu poetyckiej fantazji — przypaść musiało do smaku koryfeuszom nowych prądów. W Niemczech tragiczne losy chińskiej księżniczki niebawem spopularyzował Schiller, na scenę weimarską wprowadził Goethe. Tieck i Schleglowie mówili o Gozzim z zachwytem, gotowi byli stawić mu posąg opodal Szekspira. Hoffmann rozpoznawał w nim brata, uznaniem go darzyli Wagner i Schopenhauer. We Francji Karol Nodier, pani de Staël, Paweł Musset imię jego wymawiali z niemniejszym entuzjazmem. Jak zdarzać się zwykło, człowiek, który przyszedł na świat zapóźno, zarazem zjawił się na nim — przedwcześnie. Względy programowe, które chwilowo wyniosły Gozziego na miejsce tak bardzo poczesne, rychło wprawdzie straciły znaczenie, przebrzmiały uniesienia przesadne romantyków — pozostali jednak w szeregu wyznawców włoskiego poety ci wszyscy, którzy skłonni są zawsze powtórzyć za Lafontainem: »Si *Peau d'âne* m'était conté, j'y prendrais un plaisir extrême...« A bajki Gozzi lubi i umie opowiadać.

ROBERT ARNOLD

TURANDOT

Imię to (nawiasem mówiąc perskie, nie chińskie), przywodzi na pamięć nadewszystko kształt, który nadał prastaremu tematowi Schiller: ową mimo krwawych pozorów pogodną i lotną historję o Altoumie, bajecznym cesarzu Chin, rycerskim księciu Kalafie, przecudnej księżniczce Turandot i jej trzech zagadkach. Poemat Schillera powstał z bajki teatralnej wenecjanina Gozzi'ego i ta jest względnie świeżej daty, ma »dopiero« lat 165. Ale korzenie jej sięgają pradziejów rodzaju ludzkiego. Jakoż, jakkolwiekby wesoło albo przynajmniej komicznie, brzmiał nastrój komedji Gozzi'ego, a za nim Schillera, mimo to wystarczy tylko sięgnąć głębiej, aby natrafić na motywy, w których znać ślad grozy i okrucieństwa prymitywnego świata.

W podaniach i bajkach wszystkich niemal ludów spotyka się ów prastary wątek, który opowiada, jakto księżniczkę czy inną piękną i możną dziewicę wolno było zdobyć na ten tylko sposób, iż zalotnik poddawał się kilku (zazwyczaj trzem) surowym próbom przerastającym zwykle siłę jego mięśni czy dowcipu. Równie sędziwym wiekiem poszczycić się może ów układ, który za rozwiązanie zagadki obiecywał nagrodę niezwykłą, naprzykład następstwo tronu albo rękę owej dziewicy. Ale też kogo tu siły zawiodły, opłacić to musiał pokutą ciężką, często życiem, podobną zresztą cenę ryzykował także ten, kto zadawał zagadki, o ileby kandydat z zapasów tych wyszedł zwycięsko. Przedmiotem takiej »zagadki na śmierć i życie« jest często sam egzamitor, jego honor albo szczęście. Postaci z pozoru tak odległe, jak Edyp albo Zgadula, obie należące niezawodnie do najgłębiej leżących pokładów kultury, unaocznią łatwo, o co w tej grze chodziło. Te trzy motywy baśniowe: księżniczka, broniąca się osłoną trzech zagadek, zagadka śmiercionośna oraz zawody, których przedmiotem są pytający i zgadywacz — oto trzy motywy, które stanowią tworzywo poematu Gozzi'ego, jego źródeł i jego potomstwa.

Selima i Adelma.

Barach z Skirina — *Zuz. Zalewska.*

W r. 1704 począł arabista Antoine Galland ogłaszać po francusku ów cykl orjentalnych nowel, zatytułowany »Noc tysiąc i jedna«. Ten świat pełen cudów i zamętu, pełen przepychu i niewyczerpanej fantazji, zdobył nieomal zaraz niezwykłe i powszechne powodzenie, które trwa po dziś dzień, zeszedłszy lub, jeśli kto woli, wyd. gnąwszy się, jak tyle innych arcydzieł epiki (Don Kiszot,

Turandot z Adelmą

Guliwer, Robinson) w sferę lektury dziecięcej. Dowodem tego sukcesu, jak zwykle w podobnych razach, jest szereg naśladownictw, z których niektóre pojawiły się nawet wpierw, zanim Galland ukończył druk swojej transkrypcji. Jednym z wczesnych, a najgłośniejszym z naśladowców był François Pétis de la Croix, filolog i dyplomata w jednej osobie, który zwiedził też znaczną część Wschodu, zapisując z ust derwiszów i literatów opowieści orjentalne, z początku zapewne bez intencyj pisarskich. Wróciwszy do domu, zachęcony powodzeniem Gallanda, nie widząc, w czem-by arabski zbiór tamtego miał być lepszy od jego materjałów, zapragnął uczynić z nich również użytek literacki. Nie ufając zaś własnej sprawności krasopisarskiej, przybrał sobie za współpracownika głośnego wówczas powieściopisarza Le Sage'a, którego awanturniczy romans »Gil Blas« dziś jeszcze bywa wspominany i czytany. Tak powstał zbiór »Tysiąc i jeden dzień« (1710—12), w którym elementy orjentalne i zachodnie, ludowe i literackie zmieszały się w sposób, trudny dziś do rozróżnienia.

Któż nie zna wstępnego opowiadania: »Tysiąc i jedna noc«, które nadało tytuł całemu zbiorowi? Jakoż tytułowa nowela »Tysiąc i jeden dzień« tego drugiego zbioru jest jawnem naśladownictwem tamtego, niewiadomo, czy dokonanem już na wschodzie, czy dopiero przez Pètis'a lub Le Sage'a, i dokonanem niezbyt szczęśliwie. Słyszymy tam o księżniczce Furrukhnaz z Kaszmiru, która naskutek zjawy sennej uważa mężczyzn bez wyjątku za niewiernych i postanawia wszystkich zalotników odsyłać z kwitkiem, ale stara mamka Sutlumene (słaba kopja Szehersady z »Tysiąca i jednej nocy«) opowiada jej jedną po drugiej opowieść o parach kochanków, wiernych do zgonu, aż księżniczka odwołuje swój ślub wiecznego panieństwa. Niektóre z tych przykładów o wierności męskiej przeszły do literatury świata, na przykład historja o latającej skrzyni. Ale najsławniejszą z nich jest nowela o chińskiej księżniczce Tourandocte (dzień »46 do 48« oraz »61 do 82«). Nie spotykamy w niej zwykłego personalu z »Tysiąca i jednej nocy«: czarodziejów, olbrzymów, wróżek, potworów. Jest to raczej romans towarzyski, który przebiega bez interwencji potęg nadzmysłowych. Tourandocte, dziedziczka tronu chińskiego — tak opowiada

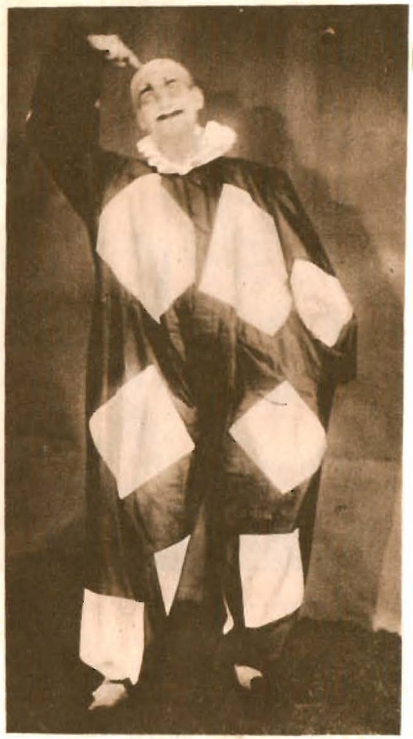
Barach dźwiga Timura — *J. Łubiakowski*

Pétis czy Le Sage — jest nazbyt dumna z rodu swego, swej piękności, wiedzy i talentów, co prawda, nie bez powodu, skoro wobec jej erudycji spłonąć-by mogła rumieńcem wstydu dzisiejsza doktorka filozofji: »posiadła ona przeróżne języki w słowie i piśmie, geografję, filozofję, matematykę, prawo, a nadewszystko teologję«. Wbrew życzeniom ojca i narodu, nie chce wyjść za mąż. Ażeby wykluczyć wszelką możliwość małżeństwa, przysięgła czy raczej skłoniła ojca do tej przysięgi, że tylko ten książę otrzyma jej rękę, który rozwiąże jej trzy, i to niełatwe zagadki, kto zgłosiwszy się, nie rozwiąże, umrze. Wielu zalotników straciło już głowę, najpierw metaforycznie, a potem dosłownie. Aż oto, niby błędny rycerz, pojawia się Kalaf (którego awanturnicza przeszłość zajmuje dużą część noweli) i pokonuje bez trudu przeszkody. W tej chwili zmienia się sytuacja: egzaminatorka zostaje kandydatką, kandydat zadaje zagadki. Albowiem Kalaf, zbyt szlachetny, aby zwycięstwo swe wobec damy wyzyskiwać bezwzględnie, stawia księżniczce takie zadanie do rozwiązania: kim jest, skąd przybywa, jakie imię jest jego i ród? Niechaj rozwiąże, a wolna będzie od danego przyrzeczenia. Z pomocą zawikłanej intrygi Turandocte odsłania tajemnicę Kalafa. Wolna jest zatem także od tego najniebezpieczniejszego z zalotników. Ale tymczasem zmieniła się i ona. Zachwycona bystrością Kalafa, wzruszona jego odwagą i szlachetnością, oczarowana jego pięknością, wyrzeka się nagrody swego zwycięstwa i cała historja kończy się, jak zwyczajna bajka albo komedja — małżeństwem.

Pantalone — *Leopold Komornicki*

Tartaglia — *Łucjan Żurowski*

Tyle o tem w perskiej czy innej orientalnej noweli, u Pétis'a czy Le Sage'a. Poczem z średniowiecza czy z początku XVIII wieku przenosimy się odrazu w okres oświecenia i sentymentalizmu, z Persji czy z Paryża w Wenecję, w rokokową Wenecję republiki, która raz jeszcze w upadku błyska wspomnieniem świetności, Wenecję Casanovy i Tiepola. Wieki całe panowała na scenie włoskiej commedia dell'arte, której urok nie tkwił, jak wiadomo, w subtelnej charakterystyce ani w dowcipnej intrydze, lecz w rubasznych żartach niezmiennie zabawnych typów. Pantalone, Arlecchino albo Truffaldino, Brighella, Tartaglia, Colombina i inne, figury przez tych samych artystów przedstawiane w tych samych, dobrze znanych kostjumach i maskach (stąd wspólne określenie *mascbere*), mówiące różnorodnemi włoskiemi narzeczami, obywały się bez tekstów pisanych czy drukowanych, improwizując rozmowę, a w pewnym stopniu także akcję za natchnieniem chwili (commedia improvisa), dzięki talentom, które za dni naszych zatraciły się równie bezpowrotnie,



Brighella — *Władysław Surzyński*

jak pewne rodzaje techniki malarskiej czy przemysłu artystycznego. Oczywiście ten rodzaj sztuki teatralnej ze swoją swobodą ruchu i wyuzdaniem, swą nierzeczywistością i fantastyczną ironją nie odpowiadał w połowie XVIII wieku estetycznym i literackim ideałom Oświecenia, skazującym na banicję wszystko, co nie mogło się ostać przed trybunałem rozsądku i moralności. Jak we Francji i w Niemczech, podobnie we Włoszech, a zwłaszcza w teatralnej Wenecji rozpoczęła się energiczna agitacja przeciwko maskom i ich improwizacjom, a przywódcą tej walki o sanację teatru podług wzorów francuskich był pomysłowy, dobrodusznie dowcipny adwokat wenecki Goldoni. Olbrzymie dramatyczne dzieło jego życia rozpoczęło się komedją improwizowaną, powoli tylko i z trudem wyzwalając się z »masek«, aż zdobyło wreszcie styl, który współcześni jego nazwaliby naturalistycznym, gdyby termin ten był im znany. Jego reforma czy rewolucja teatru, zabierała dolnym warstwom ludu ich ulubioną i naprawdę narodową rozrywkę, a artystom improwizatorom groziła bezrobociem. Stąd akcja Goldoni'ego natrafiła naturalnie na opór rozpaczliwy.

Najzdolniejszym i najgwałtowniejszym pomiędzy przeciwnikami Goldoni'ego był hrabia Carlo Gozzi, twardy konserwatysta nietylko w rzeczach sztuki, lecz także w poglądzie na świat i w polityce, nieprzyjazny wszystkiemu, co niewłoskie, zwłaszcza wpływom francuskim, czynnym także w reformie teatralnej Goldoni'ego. Jest właśnie głęboko tragicznym rysem w nieszczęśliwem życiu tego komedjopisarza, że dożyć jeszcze musiał upadku swej ukochanej Serenissimy, że żyć musiał jako poddany austrjacki, a umierać jako francuski.

Mniej nas obchodzą w tej chwili szczegóły i komeraże tej walki, czasem bardzo trywialne, między Gozzi'm a Goldonistami (z którymi poszli zwolennicy niejakiego Chiari'ego). Wystarczy tylko wspomnieć, że Gozzi nie zadowolił się kilkakrotnem teoretycznem zwalczaniem dramatyki goldonistycznej, kopiującej jedynie dzień powszedni, pozbawionej doszczętnie rycerskości, piękna i fantazji. W r. 1761 wyciągnął nadto karykatury swych przeciwników na scenę w rozkosznej krotochwili (»Miłość do trzech pomarańczy«), której temat zapożyczony z neapolitańskiej opowiastki dziecięcej (ze zbioru »Pentamerone«)

Truffaldino — *Zdzisław Karczewski*

pozwalał wrócić na scenę improwizującym klownom narodowym, przyjętym z zachwytem przez publiczność. Ta literacka farsa, z której wywodzą się genealogicznie liczne figury aż do Goethe'go »Triumfu czułości« i »Żerbino« Tieck'a, wywołała w Wenecji tak silną odmianę smaku, że Goldoni stracił swoją władzę nad sceną i oburzony opuścił ojczyznę, aby więcej do niej nie powrócić, Gozzi natomiast, raz jedyny zaznawszy uśmiechu losu, szybko jedną po drugiej jeszcze dziewięć komedyj tego samego rodzaju pokazał na scenie — wszystkie bajkowe, czerpane ze źródeł orjentalnych albo ojczystych, wszystkie ożywione przez narodowych wesołków, zwłaszcza przez kwartet: Tartagljię jąkałę, Brighellę brutala, szczwanego Truffaldino i dobrodusznego Wenecjanina staroświeckiego kroju, Pantalone.

W szeregu tych fiabe jest »Turandot« trzecią z rzędu, przedstawiona poraz I-szy 22 stycznia 1762 r. Zgodnie z wątkiem, znanym nam z »Tysiąca i jednego dnia«, nie zawierała żadnych czarodziejstw, metamorfoz ni podobnych zjawisk nadprzyrodzonych, demonstrując jakoby Goldonistom, że Gozzi potrafi zwyciężyć bez łatwych efektów. Literacka tedy polemika zamilkła. Ale płomienny patrjotyzm Gozzi'ego znalazł przedziwnie wzruszający wyraz tam, gdzie go się najmniej spodziewano. W »Tysiąc i jednej nocy« owe trzy zagadki Turandot rozwiązują się wyrazami: słońce, morze, rok. Gozzi zatrzymał słońce i rok, ale zamiast trzeciego dał dytyrambiczny hymn, którego przedmiotem jest uskrzydlony lew świętego Marka, herb najdostojniejszej republiki. To, czem się pozatem różni Gozzi'ego fiaba teatrale tragicomica od orjentalno-francuskiej noweli, to są już rzeczy raczej formalne, wynikły one z przejścia z formy epicznej w dramatyczną, przyczem w tak przetworzony temat wtargnęły też owe cztery sowizdrzały igry wenecjańskiej.

Ismael — *Celina Niedźwiecka*

Literackie oblicze Gozzi'ego ma rysy znamienne, chwilami monumentalne. Wygląda czasem, jak ostatni rycerz commedia improvvisa. Pierwszy okres jego dramatyki to niby

Prolog

Turandot w fektyce

heroiczna defensywa stylu barokowego, a zarazem pierwsze świtanie romantyzmu, naturalnie niemieckiego, bo włoski, o wiele późniejszy, Gozzi'ego zupełnie zignorował. Ale młodzi romantycy niemieccy z zachwytem odkrywali na progu nowego stulecia kongenjalny materjał twórczy w Gozzi'ego świecie bajkowym. w którym władało kapryśne, ale w istocie dobroduszne przeznaczenie. Rozkoszowano się jego fantazją pełną wdzięku, szerokim humorem Pantalona i towarzyszy, wszystkiem zresztą, co obrażało klasyczne i niby klasyczne przepisy. Rola pośrednika między romantykami a południowym ich współczesnikiem (Gozzi umarł dopiero w r. 1806) przypadła wprawdzie pisarzowi dość trzeźwemu; szwab Werthes z grupy Wielanda przełożył bez polotu Gozzi'ego »Theatralische Werke«, wśród których w tomie pierwszym w r. 1777 znalazła się też pierwsza niemiecka Turandot. W tymże roku i w tym przekładzie weszła Turandot, w inscenizacji coprawda z francuska upudrowanej, na scenę wiedeńskiego Burgteatru, który nazywał się wówczas Nationaltheater. Powtórzono ją tamże w r. 1799. Ale kształt na długie czasy definitywny otrzymał pełen wdzięku poemat w transkrypcji Schillera, który nie będąc przeciwnikiem romantyzmu, stał się przedmiotem ataków bojowego skrzydła romantyków i chcąc się może zmierzyć z nimi na własnym ich gruncie, opracował ten właśnie utwór dla sceny weimarskiej (1802). W tej wersji przeszła Turandot do Słowian, Skandynawów i Anglosasów. Także dramat Schillera oparł się o przekład Werthes'a, przemieniając w wiersz jego domorosłą prozę. W fabule niema zmian doniosłych. W zagadkach przygotowywał Schiller coraz nowe warjanty, chcąc przy powtórzeniach spektaklu ożywiać zaciekawienie widza. Tematy improwizatorskie czterech »masek«, u Gozzi'ego i Werthes'a zaznaczone ledwo w scenarjuszu, przyoblekły się pod ręką Schillera w melodyjny wiersz biały, a rozpasana ich wesołość zyskała umiar pełen wdzięku. Całość przepoiła się, wytwornym na-

Ostatnia zagadka

strojem, idącym z indywidualności poety. Raz po razu błyskają ślady jego natchnienia, stylu, wysokiego pojmowania rzeczy. Tak naprzykład bajkowe okrucieństwo księżniczki wytłómaczone zostało zamysłami emencypacyjnemi, rewanżem społeczno-reformatorskim, który pomścić chce krzywdę i upośledzenie kobiety wschodniej. A raz nawet, w wierszach natchnionych, wygłosiła księżniczka obronę swej piękności, jako potęgi autonomicznej i samowystarczalnej, która nie chce być niczyim łupem ani szafarką rozkoszy, lecz trwać niby słońce niedosięgłe i niewyczerpane, własność porówno wszystkich i niczyja. Już współczesna krytyka zauważyła te różnice w szyllerowskiej transpozycji, ganiąc je (n. p. E. T. A. Hoffmann) albo pochwalając. Nietylko w Niemczech, w samej Italji odezwały się głosy, stawiające opracowanie Schillera wyżej oryginału. Oceny tej nie możemy podpisać. Schiller wygładził kontrasty poematu, złagodził jego ekspresję i uczynił zeń kompozycję harmonijną, ale przez to właśnie zatarł niejeden istotny rys jego oblicza. Sprawiedliwość jednak każe uznać, że jeżeli z utworów Gozzi'ego jedna Turandot zachowała zdolność życia, zawdzięcza to nietyle swemu ojcu pierworodnemu, co właśnie Schillerowi, z którego wywodzą się wszystkie przekłady, inscenizacje (także dla teatru marjonetek Kralika 1925) i libretta operowe. Aż dopiero w Niemczech Karol Vollmoeller (autor »Das Mirakel«) sięgnął w swym przekładzie w r. 1911. napowrót do oryginału, i ten oryginał (co prawda z stylizującemi reżyserskiemi dodatkami tłómacza) wszedł na nowo na scenę Reinhardta w Berlinie i Salzburgu (1926). W Salzburgu w letnich Festspiele, w roku ubiegłym, odezwał się w zagadkach stary Schiller, ale w komicznych intermezzach brzmi wyraźnie trójgłos Gozzi'ego, Vollmoellera i dowcipnego krytyka wiedeńskiego, Alfr. Polgara.*)

Od czasu Schillera księżniczka Turandot, jak cienie podziemi odyssejskich krwi, łaknęła muzyki. Już przyjaciel Schillera, Körner chciał »usłyszeć przetłómaczoną na tony tę igraszkę fantazji, rozigranej nadmiarem życia«. Weber zrobił to w znanej uwerturze, austrjacki zaś kompozytor Vesque v. Püttlingen w operze »Turandot, Princessin von Schiras«, Ferrucio Busoni w pomysłowym poemacie muzycznym (1918). Opera medjo-

*) Co do zagadek, spotykamy u Vollmoellera (w »dodatkach reżyserskich«) następujące warjanty: nadzieja i wiara, wiedza i sztuka, miłość (przyczem dopuszczone są rozwiązania uboczne). U Ferruccio Busoni'ego: rozum, obyczaj, sztuka. U Puccini'ego: nadzieja, krew, Turandot. Reinhardt sięgnął w Salzburgu do zapasów Schillera i wprowadził: cień na zegarze słonecznym, mur chiński, błyskawica.

lańska La Scala odegrała 26 kwietnia 1926 r. z spuścizny Puccini'ego operę tegoż tytułu, która dziś odbywa triumfalny pochód po Europie. Libretto jej przetworzyli autorowie (Adami i Simoni) swobodnie według Gozzi'ego w stylu muzyki Puccini,ego: stąd wyjaskrawiono czynniki prymitywne i egzotyczne, podkreślono momenty zapierającej dech grozy, intrygantkę Adelmę zmieniono w wzruszającą męczennicę, niby siostrę panny Butterfly, mizandryzm księżniczki uzasadniono niejasnym epizodem z przeszłości dynastycznej, słowem, nie szczędzono efektów »werystycznych«. Tembardziej zadziwia, dlaczego cztery prastare italskie »maski« zastąpiono trzema, niedość wyraźnie rozróżnionymi dostojnikami dworskimi, których groteskowość jest raczej bezbarwna. Ale z tem wszystkiem, jak u poprzedników, rzecz cała toczy się koleją tych samych spraw: zaloty, zagadki, rozwiązania, małżeństwo.

Jakoż pomimo częściowych metamorfoz temat ten przetrwał naogół bez zmiany. Zachował charakter normalnej bajki, w której wszystko dobrze się kończy. Całością bowiem włada beztroski optymizm, który wiedzie za rękę Kolombinę, Truffaldina czy Arlekina, daje im znamię nieśmiertelności i z jednego zawikłania ludzkiego przeprowadza w drugi krokiem tanecznym. One to, te maski wiecznie żywe, poręczają pomyślny wynik wszelkich kolizyj, niby zakładniki życzliwej Opatrzności. Cóż więc dziwnego, że ów bohater, z doskonałości samych złożony, rozplątuje najtrudniejsze zagadki? Jakżeby w tym bajkowym świecie, w którym wszystkie postaci zdają się być wyzwolone z praw ciężkości, mogła pozostać nierozwiązaną jakakolwiek zagadka? Z oddali czasu i świata przyszedłszy do nas, trwa tedy ta bajka pomiędzy nami, niezmienna i niezniszczalna, poręczając jakoby tę radosną nowinę, że wszelkie trudności, choćby najbardziej złośliwe, które gnębią nas z wewnątrz i nazewnątrz, muszą się wreszcie rozwiązać, bezsilne wobec odwagi, bystrości, miłości i szczęścia. Duże dzieci—jakże chętnie słuchamy tej obietnicy....

Kalaf rozwiązuje trzecią zagadkę.

TEATR MIEJSKI im. JULJUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE

pod dyrekcją ZYGMUNTA NOWAKOWSKIEGO

CARLO GOZZI

TURANDOT

BAŚŃ WSCHODNIA — COMMEDIA DELL'ARTE

Przełożył EMIL ZEGADŁOWICZ

OSOBY:

Pantalone, minister Chin . . .	Leopold Komornicki
Tartaglja, kanclerz Chin . . .	Lucjan Żurowski
Truffaldino, przewódca rzezańców .	Zdzisław Karczewski
Brighella, marszałek Chin . . .	Władysław Surzyński
Altum, cesarz Chin	Władysław Neubelt
Turandot, księżniczka chińska . .	Jadwiga Hańska
Adelma, księżniczka tatarska, niewolnica Turandot	Irena Osuchowska
Selima, niewolnica Turandot . .	Taida Granowska
Skirina, matka Selimy, żona Baracha .	Zuzanna Zalewska
Timur, król Astrachanu . . .	Józef Łubiakowski
Kalaf, jego syn, piękny królewicz .	Ryszard Kierczyński
Barach, były wychowawca Kalafa .	Józef Leliwa
Ismael, paź ściętego królewicza Samarkandy	Celina Niedźwiecka

Uczeni w piśmie, niewolnicy, niewolnice, dworzanie, murzyni

Dekoracje BOLESŁAWA KUDEWICZA
Kostjumy żeńskie ANNY JUTY
Kostjumy męskie ALEKS. HYŻEGO

Muzyka FERRUCIO BUSONI'EGO
pod kier. KAZIMIERZA MEYERHOLDA

Inscenizacja i reżyserja
ZYGMUNTA NOWAKOWSKIEGO

Dramaturg: TADEUSZ ŚWIĄTEK

Maski parodjują scenę zagadek

Wenecja, 4 października.

WCZORAJ byłem na komedji, w teatrze St. Lucas, którą się szczerze ubawiłem. Poznałem sztukę improwizowaną w maskach, odegraną z naturalnością, energją i brawurą. Sujet szalone... Z nieprawdopodobną rozmaitością bawiło dłużej, niż trzy godziny. Jednak i tu jest lud znowu podstawą, z której to wszystko wyrasta, słuchacze współgrają a tłum stapia się z teatrem w jedną całość. Dzień cały na rynku i na brzegu morza, w gondolach i w pałacu, kupiec i kupujący, żebrak, marynarz, sąsiadki, adwokat i jego przeciwnik, wszystko to żyje i krząta się, zabiega o interesy, gwarzy i zaklina się, krzyczy i wystawia na sprzedaż, śpiewa i igra, złorzeczy i hałasuje. A wieczorem idą do teatru, słuchają i patrzą na tosamo życie powszednie, ukształcone sztuką, grzeczniej przystrojone, przetkane baśnią, przez maski odwrócone od rzeczywistości, przez obraz obyczajowy do niego zbliżone. I cieszą się tym widokiem dziecinnie, krzyczą znowu, klaszczą i hałasują. Od świtu do nocy, od północy do południa jest to tosamo mrowisko życia.

6 października.

Wczorajsza tragedja wiele mnie nauczyła. Przedewszystkiem posłyszałem, jak Włosi traktują i deklamują swój jednastozgłoskowy wiersz jambiczny. Zrozumiałem przytem, jak mądrze umiał Gozzi połączyć maski z figurami tragicznemi. To jest widowisko, którego ten lud potrzebuje. Chce on bowiem wzruszać się na sposób okrutny. Okrym mu jest tkliwy i czuły współudział w cudzem nieszczęściu. Tych ludzi cieszy nadewszystko, gdy bohater dobrze mówi. Bo sztuka dobrego mówienia to dla nich wielka rzecz, a przytem chcą się też śmiać i posłyszeć coś-niecoś niedorzecznego. Biorą udział w widowisku, jak gdyby w czemś rzeczywistem.

10 października.

Z zespołu Sacchi, dla którego pisał Gozzi a który zresztą jest już dziś w rozsypce, widziałem Smereldinę, małą i grubą figurkę, żywą, obrotną i pełną humoru. Obok niej widziałem Brighellę, chudego, lecz harmonijnie zbudowanego aktora, osobliwie doskonałego w mimice i gestach. Te maski, które my znamy prawie tylko jak mumje, bo nie mają dla nas życia ani znaczenia, tutaj stają się czemś rozkosznem, jako twory tubylcze. Doskonale zarysowany wiek, stan i charakter stały się ciałem, przybranem w dziwne szaty, a skoro ci ludzie większą część roku biegają sami po mieście w maskach, znajdują to czemś całkiem naturalnem, że czarne oblicza ukazują się również tam, z tamtej strony rampy. *J. W. Goethe* (1786).

Współzawodnik Goldoniego jest, w porównaniu z nim, o wiele bardziej oryginalnym w swych utworach, mających niewiele wspólnego z komedjami regularnemi, jakie również wyszły z pod jego pióra... Chciał iść za natchnieniem genjuszu włoskiej rasy

Pantomima

i w dramatyczną formę ująć opowieści wróżek, figle błazeńskie i arlekinady spleść z cudownością epickich poematów, w niczem nie naśladować natury, lecz tworzyć za podnietą najbardziej nieokiełzanej fantazji, chimer baśniowych, i za wszelką cenę unieść słuchaczy poza granicę rzeczywistości i prawdy... *Madame de Staël* (1807).

Baśń dramatyczna jest we Włoszech jedynym rodzajem literackim, w którym ludzie szukający w teatrze oryginalności i istotnie dramatycznej rozrywki, mogą znaleźć przyjemność... Gozzi dał formę dramatyczną najdziwniejszym baśniom wróżek, godząc ustępy poważne i poetyczne z groteską... Ujęcie tych komedyj, nie zdradzające zgoła wysiłku i znoju, daje im pozory szkicu, rzuconego na papier od niechcenia, lecz szkic ów uderza bogactwem wyobraźni, ma rysy silne i pewną ręką kreślone, barwy żywe i wyraziste. Przedmioty, które stawia nam przed oczy, zniewalają fantazję... Cudowność krainy czarów tworzy tu kontrast najżywszy z cudownością ludzkiej natury, to znaczy z dziwnem szaleństwem różnych postaci... *August Wilhelm Schlegel* (1814).

Brunatny: A jednak jestem w tej chwili najszczęśliwszym z dyrektorów teatru na tym świecie.

Szary: Ha! — rozumiem! Rękopis w pańskim ręku, który właśnie czytałeś z nietajoną rozkoszą? — Z pewnością udało się panu otrzymać dzieło znakomite? — Utwór młodego i utalentowanego poety, który zaczyna dopiero rozpinać skrzydła? Powiedzże pan! — mogę pozyskać to dla mej sceny? Teraz właśnie pożądam młodego poety i jego ostatniego dzieła.

Brunatny: Z pewnością jest to koncept widowiska doskonały... Ale nie wydaje mi się przydatnym dla pańskiej sceny...

Szary: Jestem naprawdę ciekawy tego cudu poezji, który panu wpadł w ręce! — Tajemnica? — Niewolno mi nic o tem wiedzieć? Cóż to za młody i niesłychany poeta?

Brunatny: Nie młody to poeta, lecz stary i nie w porę zapomniany. Znamienitą bajkę o trzech pomarańczach, której zarys pozostawił nam rozkoszny Gozzi, tę mam zamiar zainscenizować w moim teatrze.

Szary: Co takiego? Bajkę o trzech pomarańczach chce pan wprowadzić na scenę? — Pan sobie ze mnie żartuje.

Brunatny: Bynajmniej. Nie znam dramatu, w którymby najwyższy komizm sąsiadował z scenami równie patetycznemi. Właśnie gdyś pan wszedł, rozmyślałem nad trafnym przekładem klątwy olbrzymki Creonty...

(Następuje streszczenie bajki z sensem satyrycznym, wymierzonym przeciw niemieckiemu »Schicksalsdrama«).

Szary: Nie zniosę tego dłużej! — Zaiste, osiągnął pan, coś zamierzał. Pański żart, osobliwa pańska ironia poniosła mnie — mimowoli ujrzałem to szalone widowisko toczące się już na scenie, i poczęło mi wirować i mącić się w głowie.

Brunatny: To nie żart ani ironia. Zapewniam pana raczej z całą powagą, że wzniosłą bajkę o trzech pomarańczach wystawię na mej scenie, a ponieważ zespół mój rzeczy te gra niedościgle, pewny jestem bezspornego poklasku publiczności.

Szary: Chce mnie pan mistyfikować — mówi Pan w zagadkach. Czyżby trupa Sacchi'ego zmartwychwstała i gra pan na jej czele po jarmarkach italskich? Na jarmarkach, powtarzam, bo nawet tam fantastyczny twór cudackiego Gozzi'ego wyrugowano z teatrów stałych.

Brunatny: Nie grzesz Pan przeciw wzniosłemu genjuszowi! Co za wielkość, jakie życie głębokie i ruchliwe panuje w bajkach Gozzi'ego. Wspomnij pan tylko Kruka albo Króla-Jelenia! Jest rzeczą niezrozumiałą, dlaczego tych przepysznych dramatów, w których nie brak sytuacyj mocniejszych, niż w wielu współczesnych przechwalanych tragedjach, nie użyto przynajmniej z powodzeniem, jako tekstów operowych.

E. T. A. Hoffmann (1819).

Niewiele troszczono się w Wenecji o prawa dobrego smaku, o nauki na temat upadku obyczajów, o akademickie pioruny, godzące w upodlenie języka: trzeba było naprzód zabawić ten światek. Minuta nudy byłaby straceniem wszystkiego, skierowałaby natychmiast widzów z jednego teatru do drugiego. Gozzi umiał też ukryć swą tendencję moralną czy literacką pod osłoną przyjemności i rozrywki, poza piastunką, opowiadającą dziwy małym dzieciom, dostrzec można było bez trudu filozofa. To skojarzenie satyrycznej werwy, krytycznej bystrości, zdrowego rozumu, wschodniej cudowności, fantastyki i włoskiej »pantalonady« ma w sobie coś zdumiewającego, jak samo istnienie Wenecji. Zaiste, złożony ten umysł wyjść musiał z czarodziejskiego miasta lagun...

Paul de Musset (1843).

Źródłem śmieszności jest niespodziana subsumpcja przedmiotu pod pojęcie innego rodzaju. Fenomen śmiechu oznacza tedy inkongruencję między takiem pojęciem a pomyślanym przezeń realnym przedmiotem, między abstraktem a oglądem. Im większą i mniej oczekiwaną przez śmiejącego się jest ta inkogruencja, tem gwałtowniej wypadnie jego śmiech. We wszystkiem zatem, co wywołuje śmiech, da się zawsze wykazać pojęcie i szczegół, to znaczy rzecz albo przebieg, który wprawdzie daje się pod owo pojęcie podprowadzić czyli przez nie pomyśleć, niemniej w stosunku przeważnie panującym nie należy do niego, różniąc się uderzająco od wszystkiego, co się zwykle tem pojęciem obejmuje. Jeżeli subsumpcji tej dokonuje się z zamiarem zbyt wyraźnym, powstaje pozioma i płaska ironja. To samo niebezpieczeństwo grozi parodji. Przebiegom i słowom poważnego poematu podsuwa ona podrzędne osoby, albo małostkowe motywy i działania. Wspomniany konflikt myśli z oglądem powstaje tu przez to, że przedstawione poziome realności dostają się pod wzniosłe pojęcia tematu, w pewnym względzie pokrewnego, ale zresztą zgoła niewspółmiernego. Okazem całkiem udałej parodji jest owa scena z »Żobeidy« Carlo Gozzi'ego (IV 3), gdzie dwa sowizdrzały, którzy codopiero pobili się i znużeni leżą obok siebie, cytują dosłownie głośną stancę Ariosta (Orl. fur. I 22) »oh gran bontà de cavalieri antichi...«

Artur Schopenhauer (1844).

Ostatni to uczeń heroicznej Hiszpanji, ostatni pan ironicznej weny i fantazji rycerskich poematów.

Philarète Chasles (1847).

Najlepszą cząstką sławy, jaka przypadła komedji *dell'arte,* najpewniejszem jej prawem do zajęcia wybitnego miejsca w dziedzinie myśli ludzkiej, jest wpływ, jaki wywarła na szereg wyobraźni. Rozświećmy nieco jej mroczną scenę, a ujrzymy natychmiast, jak gromadzą się wkoło wszystkie duchy niespokojne, wszystkie umysły niezadowolone z rzeczywistości, poeci, muzycy, malarze, którzy ideał swój doścignąć mogą jedynie w sferze marzenia i halucynacji. Ona otwiera im bramy krain fantastycznych, w które się zapuszczają. Callot, Karol Gozzi, Hoffmann, ci rozpustnicy wyobraźni, tutaj szukali materjalnej formy dla swych tworów, myśl ich, jak motyl stubarwny, ulatuje, żywa i płodna, z poczwarki włoskiej »bufonady«.

Eugène Lataye (1859).

Niełatwo ocenić dzieło Gozziego. Ta mieszanina poezji fantastycznej i opowieści starych piastunek, przypominająca zarazem Arjosta i produkcje śpiewaków ulicznych, zdradza ponadto pewne zacięcie w stylu hiszpańskim, które uderza na pierwszy rzut oka.

Scena tortur

Tu i tam przebija i pali żar indywidualności gwałtownej. Podłoże tych komedyj baśniowych zostaje zawsze poza sferą rzeczywistego świata, ale w tym świecie snów zaznaje się tylu miłych i czarownych wrażeń, że łatwo wybaczyć przychodzi błahość środków, aby nacieszyć się osiągniętemi wynikami.

Alphonse Royer (1865).

Pozostała po Gozzim forma komedji ludowej, w przeciwstawieniu do komedji mieszczańskiej. »Maski«, to znaczy pewne typy charakterów i karykatury stworzone przez wyobraźnię ludową, jak Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella, Smeraldina, trwają w jego utworach jako pierwiastek obowiązkowy, ustalony konwencją, stanowią często akcesorja groteskowe, pozbawione ścisłego uzasadnienia, wplecione czy wtrącone w treść dodatkowo. Treścią zaś tych utworów jest świat poezji, taki, jak go pojmuje lud, łaknący cudowności i tajemniczości, lud wrażliwy, skłonny do śmiechu i płaczu. Krajem ich — kraina nadprzyrodzona, atmosfera cudu, magji i czaru. Ten świat wyobraźni, żyjący tem bujniej, im słabszą jest władza intelektu, stał się naturalnem podłożem poezji ludowej w jej różnorodnych postaciach: opowieści, nowel, romansów, historyj, komedyj lub fars. Literatura zawładnęła nim po to, by go zniweczyć, by wnieść weń niedowierzający uśmiech wykształconego mieszczaństwa. Odtworzyć ten świat w jego naiwności, udramatyzować baśń lub klechdę, zaczerpnąć tu nowej, odżywczej krwi dla odmłodzenia komedji — na to ważył się Gozzi pośród sceptycznego mieszczaństwa, w wieku »oświecenia«, w stuleciu pięknoduchów i »filozofów«. I powiodło mu się zainteresować publiczność, gdyż świat ten ma wartość bezwzględną i odpowiada pewnym strunom, które, poruszone wprawną ręką artysty, wydadzą zawsze oddźwięk w duszy słuchacza: każdy przecież ma w sobie coś-niecoś z ludu lub z dziecka.

Francesco de Sanctis (1872).

...Wszystkie prawa natury tracą tu swoją moc: czas i przestrzeń już nie istnieją: dzikie zwierzęta mówią ludzkim głosem, woda śpiewa i gra, umarli czytają księgi, kobiety przemieniają się w mężczyzn, a mężczyźni przeobrażają się w posągi. Podobnie i w świecie moralnym uczuć wszystko się wywraca na nice i najbardziej szaleni kochankowie uwłaczają swym ukochanym, żony wypędzają mężów, matki rzucają w płomienie własne dzieci. Wszystko się urzeczywistnia: wszystko, a więc to, co jest niesamowite, ale również to, co jest niemożliwe: wędrówki przez mil tysiące w paru godzinach odbyte, zmartwychwstanie umarłych, odmłodzenie starców, zamki wyrosłe przez jedną noc i w kilku minutach przepadłe bez śladu, bitwy stoczone w mgnieniu oka i w krótszej jeszcze chwili przegrane lub uwieńczone zwycięstwem. Poprzez te zdumiewające krajobrazy, ten szalony i więzów

Maski przerażone (Turandot: »Kalafie, synu Timura...«)

nie znający już świat, te niesłychane i niebywałe dziwy, te wyszukane i sprzeczne uczucia, bohaterzy i bohaterki Gozziego snują pasmo swego strasznego życia udręczeń, mierzą się z wszelkiemi przeszkodami i znoszą wszelkie męki, konają z bólu, upadają ze zmęczenia, wzywając pomocy niebios, przechodząc przez najwyższe stopnie rozpaczy. Życie ich niepodobne jest bytowi żadnej istoty ludzkiej i idą, idą, opanowani przez Fatum, walcząc w nierównym boju z potęgą tak przemożną i tak tajemniczą.

Lecz Fatum zgoła nie greckie sroży się nad perskimi książętami i księżniczkami chińskiemi Gozziego: jest to poprawdzie Fatum bardzo z sił opadłe. Wyroki jego bowiem, napozór okrutne i niezłomne, mieszczą w sobie zawsze furtkę ukrytą, którą ci dzielni i niepohamowani panowie, te nieznużone i pełne entuzjazmu damy mogą uciec przed ostateczną niedolą. W ukazach czarowników i wróżek Gozziego ostaje się zawsze nadzieja. Inaczej tragedja baśniowa stanęłaby u kresu w trzeciej lub czwartej scenie i — dobranoc! Małe światełko błyska zawsze w głębi lasu, jak w miłej bajeczce o Małym Paluszku, jak we wszystkich cudownych historjach. Owo drżące światełko — to słaba, rozpaczliwa jakgdyby nadzieja, która błyska u kresu wszystkich nadludzkich udręczeń bohaterów Gozziego — to nić, dokoła której przędzie się cała baśń, i zwolna, w miarę jak węzeł się zaplata i zaciska, otucha, zrazu drobna, wzrasta, małe światełko zbliża się coraz bardziej, staje się schronieniem, domem, wybawieniem, mężczyzna wyszedł zwycięsko z wszystkich prób, kobieta pokonała wszelkie przeszkody, w królestwie przyrody zapanowuje zwykły ład a miłość, która się oczyściła i wzmocniła w tym żarze — triumfuje...«

Matilde Serao (1895).

Zdaniem wielu Gozziego zaliczyć należy do pisarzy komicznych i satyrycznych. Jeśli się jednak dobrze zastanowić nad jego twórczością, nie wyłączając baśni dramatycznych, to przyjść można do wniosku, że urodził się raczej poetą-tragikiem niż komikiem. Zmysł prawdziwego i czystego komizmu nie jest u niego czemś instynktownem, bezpośredniem, usiłowanie wzbudzenia śmiechu, wesołości nie rzadko zdradza wysiłek, daje rezultat banalny lub spaczony, gdy tymczasem, jak dowodzi *Il corvo*, a w sposób bardziej jeszcze oczywisty cykl »dramatów regularnych«, odczuwał i umiał oddać z głęboko ludzkim akcentem tragizm charakterów i wydarzeń. W teatrze Gozziego widać zawsze jakiś odblask usposobienia autora, humoru powierzchownego, zaprawnego często sceptyczną rezygnacją, i oddźwięk kolei jego życia, nie nazbyt wesołego, ale też nie nazbyt nieszczęsnego, nad którem władało fatum tragikomiczne.

Tancredi Mantovani (1926).

Emil Zegadłowicz

Ferruccio Busoni (rys. M. Oppenheimer)

U REINHARDTA

...Na dnie tej bajki leży stara wiedza o nienawiści między kobietą i mężczyzną. Od czasu owej ciemnej afery w raju nie cierpią się wzajem Adam i Ewa, i nazywają to miłością. W istocie wypadek Turandot jest osobliwie jaskrawy. Pomiędzy żałobą a rozkoszą, między bólem a radością chwieje się ta stara gra, tak nieprawdopodobna, że zdarzyć się mogła tylko w rzeczywistem życiu, równocześnie sztuka płaczliwa i commedia dell'arte. Vollmoeller zanurzył ją w niemczyznę pełną polotu, Paumgartner pobłogosławił muzyką prawdziwie twórczo-syntetyczną, która jednym zamachem stwarza jego nazwisko kompozytorskie, a pod rękami Reinhardta, które wydały się jakiś czas zmęczone, aż oto znowu czynne są w niesłychanej pełni pomysłów i radości tworzenia, powstał świat cudowny z barw, ruchów, woni i dźwięków, bujny Wschód, widziany i przepojony współczesną świadomością, fantastycznym i upojnym oplotem obejmujący tajemnicę życia i śmierci. »Kibice«, którzy zawsze i wszędzie, także w Salzburgu na »świecie teatralnem«, są w złym humorze, nie potrafią mimo to zamącić twórcom radości tworzenia, a twórczym słuchaczom radości słuchania.

Już obrazy sceniczne, narodzone niby z marzycielskiego nastroju Li-Tai-Pe, zapowiadają coś niecodziennego. Wskrzeszają Chiny nadzmysłowe, dalekie, znikające w nocy wieków ubiegłych, i Chiny te łączą delikatnemi przejściami z tą salą salzburską, gdzie włada niemiecki gotyk i zaczątki radosnego baroku austrjackiego. Kwiatowy pomost rozpięto od podium aż po środek parketu, i odtwórcy wchodzą po nim i wychodzą. Dwa ornamenty świetlne, rozbłyskujące w antraktach, i malowane dywany, osłaniające wykusze galerji — one są łącznikami stylów. Zielona zasłona, na której w bladem złocie rysują się motywy smocze, przypomina chwilami banderę, czasem znów chmurę i nie dotyka ziemi. Zostawia proscenium wolne, rozszerzając się dopiero ku górze, otwiera także wejście do sceny. Gdy się podniesie w górę, poznajemy, jak szczęśliwie rozluźniono tu i rozwiązano sztywne formy sceny panoramicznej. Wszystko jest ledwo zaznaczone lub całkiem nierzeczywiste, plac przed bramą miejską w Pekinie, sala królewska, sala haremowa. Wonne piękno bajki, z piany świetlnej i kolorowej. Linje architektoniczne wyraźne, lecz delikatne, jak pociągnięcie ołówkiem. Podobny czar mają rysunki Dulac'a, lecz to co tam rzucono bez trudu na papier, tu musi się stwarzać w chyżych zmianach budowy, umożliwionych prostotą techniczną, w której Strnad okazuje się mistrzem równym, jak w bujności malarskiej. Strnad jest to dziś jeden z trzech lub czterech twórczych malarzy teatru.

Zygmunt Nowakowski

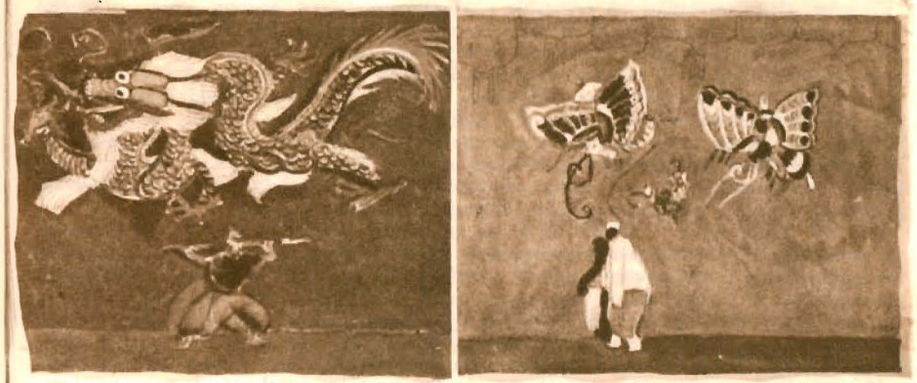
Tadeusz Świątek

Wirując i znów opadając w bezruchu, pełnią życia gnając naprzód, to znów hamując się w ritartando, posuwają się figury w ramach tych obrazów. Wspaniale suną na scenę pomostem kwiatowym obie procesje: wejście cesarza i księżniczki. Rej uroczych postaci dziewczęcych z monachijskiego baletu kroczy, tańczy, płynie w rytmach wytwornej muzyki Paumgartnera, w delikatnie stłumionych snopach reflektorów. Hamuje to wprawdzie akcję, ale te dziewczęta w brunatno-złotych spodniach chińskich, w tejże barwy kapeluszach, niby pagodach na głowie, działają jak ozdobne wschodnio-azjatyckie figurynki z bronzu. Prowadzi je, jako mistrz ceremonji, pan Kreuzberg z opery berlińskiej, genjusz taneczny tej klasy, co Niżyński, przedziwny wymową swych smukłych kształtów, subtelnemi przegubami gestów, w pozach nawet nieruchomych działający z tą samą siłą ekspresji.

W commedii dell'arte prym wodzi świetna trójka: Pallenberg, Romanowsky i Moser. Teksty napisał im najdowcipniejszy z recenzentów wiedeńskich, Alfred Polgar, w którego żartach — mówiąc jego stylem — »trzepoce się pointa, niby pisklę w jajku, co za radość, gdy rozbije skorupkę i wychyli główkę na światło«. Komizm Pallenberga ma rysy demoniczne. Jest to humor buntownika, który zbyt długo cierpiał krzywdę. Wśród huraganu śmiechu Truffaldino ten przybiera nagle uporczywie skupioną twarz klowna, odwróconą ku rzeczom i dziedzinom, nie mającym nic wspólnego z radością ziemską. Te żarty, obwiedzione tasiemką żałoby, owiewa zimne powietrze czwartego wymiaru, a głos jego dochodzi z tamtej strony: ten sowizdrzał służył kiedyś u Szekspira. — Pantalone Romanowsky'ego ma oblicze dworaka z portretów XVII w. Zakochany po uszy w sobie i w pięknym szychu świata, przepełniony własną wewnętrzną pustką, jest mistrzem zadowolonej z siebie praktyczności, suflerem natur heroicznych, których mocna wola zdaje się go obrażać osobiście. Biada państwu, które tego truciciela dworu uważa tylko za dobrodusznego błazna. — Moser jest posłem wiedeńskim na dworze chińskim, djalektem wiedeńskim prowadzi politykę zewnętrzną z serca, czuje się obywatelem najlepszego ze światów i usta jego wdzięczą się boleśnie, niby mówiąc: »Dzieci, kochajcie się, jeżeli się da«. — Cesarzem jest Waldau, niezapomniany Hofmansthala »Schwieriger« na tronie chińskim, przepysznie bezradny, z oczyma szukającemi pomocy, z rękoma, które ładzą wszelaką rozterkę. Łatwo zapominający, jakże chętnie zapomniałby wszystko. To połączenie wdzięku, noblessy i onieśmielenia, ten z gruntu uczciwy, więc śmieszny majestat nie jest z tego świata.

Wreszcie para kochanków: Kalaf-Müthel, ciemna głowa kobieca na gibkiem ciele efeba, a głos pełnią duszy triumfujący nad drzewem i blachą orkiestry, jasny szloch jego samogłosek przypomina Kainza. I Helena Thimig-Turandot. Tę pełną niebezpieczeństw rolę można prowadzić na dwa sposoby: jako wysłodzoną lalę, która paple swoje gadki i nawet w chwili kryzysu zdaje się ulegać tylko nowej zachciance — albo jako rozdrażnioną sentymentalność z rysami okrucieństwa. Thimig, której szlachetna sztuka przypomina Duse, przygotowała wszystko na ów finalny moment wyzwolenia: grała więc duszę drzemiącą, którą przebudza nareszcie Eros po rozpaczliwem zmaganiu. Zimny chód niezawiści, chytra surowość w scenie zagadek, sama zagadkowa w rosnącej zamieszce uczuć. Aż wreszcie najpiękniejsza chwila, do której wszystko w tej grze podąża, rozum pobity przez uczucie, gdy rozluźnia się jej kurczowo broniące się dziewczęctwo, i ta dotąd samotna w objęciach narzeczonego i ojca odnajduje drogę powrotu do ludzi. I tańczy pospołu z innymi. Ten taniec końcowy, odchodzący pomostem kwiatowym korowód głównych figur, odsłania raz jeszcze mistrzowską sztukę reżyserską Reinhardta oraz istotny sens teatralny tego widowiska. I zdawało się, jakoby ci aktorzy, ponad głowami tłumu odchodzący, odpływali szlakiem ukwieconym, ponoszeni wezbraną falą ludzkiego zachwytu.

Jerzy Olizar.



Haftowane zasłony u Reinhardta

U WACHTANGOWA

Jest to dar młodej Rosji. Nie dar republiki, nie zapis polityczny. Związki leżą głębiej, są ukryte, przyczyny nie są bezpośrednie. Uwolnione, rozpętane siły, źródło krwi, wybuchające potężnie i wysoko, niby fontanna. Gdziekolwiek spojrzycie — młodość, gdzie dotkniecie — wrażenie świeżości, słuchacie — oto są głosy otuchy. Z komunizmem ma to niewiele wspólnego. Ale nie jest to też młodzieńczość indywidualizmu, przypadkowość wiosny dopiero dwudziestoletniej. Ta młodość ma rys dojrzałości, pewności, zaufania. Jest to młodość pospólna, rodzaj »krugowaja poruka«, młodość oparta na wzajemnej poręce.

Takie wrażenie czyni ta młoda scena. Ten dar bierzemy od niej w posiadanie. Najmłodsi uczniowie mistrza Stanisławskii'a, entuzjaści, którym jednak świat i rzeczywistość mistrza stały się już obce, którzy we wnętrzu swym już go właściwie nie znają ani rozumieją, dzieci czasów nowych, narodzonych w eksplozji kultury. Związali się w jedną szkołę, spotkali się na własnej scenie, niezgasłą cześć żywiąc dla Stanisławskii'a, skupili się dokoła młodego Jewgenij Wachtangowa. Ten genjalny armeńczyk dał się najpierw poznać, reżyserując »Eryka XIV« w I-em studjo, a »Dybuka« w sefardim-hebrajskim teatrze Habimah. Wówczas był to jeszcze człowiek kwitnący, promieniejący młodością. Ale potem rak żołądka, bolesny i nieuleczalny, wyżłobił tę twarz bruzdami męki i wyssał kształty ciała. Na ostatnie próby »Turandot« wnoszono go na rękach. I pozostaje zagadką, jak w umęczonem ciele trwać mógł ten duch, gotowy do odlotu, duch, któremu świat nasz musiał się już wydać czemś znikomo dalekiem, a który

mimo to igrającą złudą tej ziemi zdołał się jeszcze upajać i ponosić aż do utraty ciężaru. Bo duch jego żyje w tem dziele teatralnem po dziś dzień. Z niego, z tego umierającego człowieka, weszła w ten twór polotna radość, uskrzydlona beztroska, wyzwolona zarówno z doczesności jak z zaświata. I nastrój ten żyje też w trzeciem studjo moskiewskiem, w jego potomstwie.

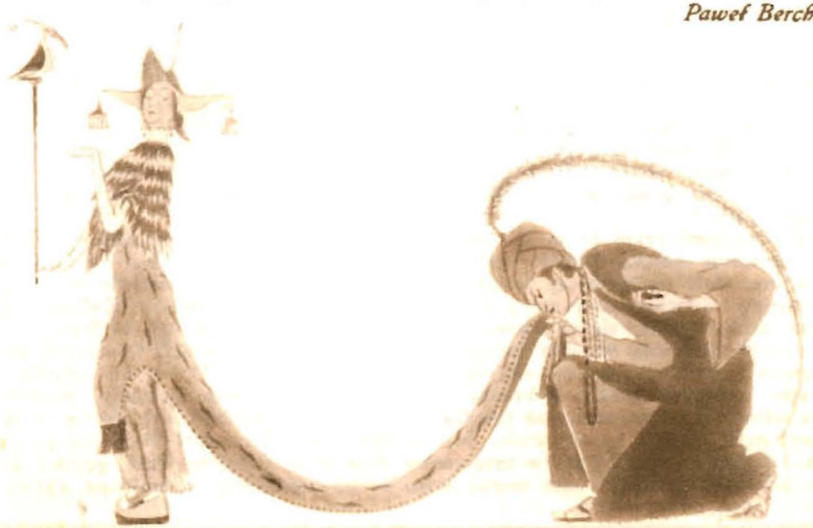
Hasło brzmiało: z powrotem do teatru, odwrót od naturalizmu, stworzenie nowego realizmu z realności, których niema w popularnej »rzeczywistości«. Jest to jego »fantastyczny realizm«. Stanisławskij »uwnętrznił« teatr metodą wewnętrznego przeżywania. Wachtangow chciał teatr napowrót uzewnętrznić. Po doskonałem naśladowaniu rzeczywistości przyszła kolej na zniszczenie tej kopji na rzecz względności, jako prawdy wyższego rzędu. A zresztą nie należało przystępować do dzieła z przesądem jakichkolwiek pryncypjów, zato jego swoistą formę stworzyć na nowo, t. zn. odczuć jego niepowtórzoną gdzieindziej jednorazowość, której nie może przewidzieć żaden gotowy system zasad.

Siła Wachtangowa nie leżała zresztą w teorji. Tę głosił Tairow, budował ją konsekwentnie i propagował, trochę zbyt wymownie. Wachtangow bez tej wymowy zdziałał więcej w tem, co tamten nauczał. Gdy przedstawienie Turandot tem się rozpoczyna, że cztery maski *commedii dell' arte* w taktach rytmicznej muzyki prezentują spektakl i aktorów, charakteryzując ich prywatne i artystyczne zalety, poczem aktorzy, ciskając w górę jedwabne chusty, stroją się niemi w naszych oczach, poczem we fantastycznych zwojach i zawojach rozpoczynają grę — wtedy uzasadnienie czy idea tego pomysłu są nam obojętne. Chodzi tu »w zasadzie« o wciągnięcie w grę aktora, jako indywiduum, o ożywienie starej komedji improwizowanej, o błyśnięcie czystą złudą teatralności — dość, że natychmiast powstaje nastrój, o który chodzi: pogoda, lekkość, wdzięk i gra. Wydaje się, jakoby nagle odżywał w nas atawistyczny instynkt teatralności, zmieszany ze wspomnieniami dzieciństwa. Grać razem z nimi! Coś niby uczucie zazdrości, podziwu i wdzięczności. A jeśli nawet odwykliśmy od współgrania, i wstydzilibyśmy się czynić to jawnie, wewnętrznie niejako, dreptając, podążamy za niemi.

I tak raźno, świeżo i młodo toczy się gra dalej, pląsem tanecznym, przegrana aż po granicę przesady w żartach i intermedjach masek. Igra się z tragicznością. I wszystko bez podkreślania i wskazywania palcem, jakgdyby nieświadomie, jakby ten styl był czemś oczywistem. Z patosu skacze się na równe nogi w dawny ton rosyjskiego naturalizmu, akcenty dramatyczne przedzierzgają się w rytm taneczny, już, już realizującą się złudę akcji burzy się w intermedjach. Adelma jest tragiczną, cesarz jest wierną odbijanką ruskiego patrjarchalnego ramoła, Turandot gaworzy czy gniewa się łamliwym, szklanym głosikiem rosjanki, rzuca się na ziemię i trzepocze nóżkami. A kostjumy i rekwizyty, jako zło konieczne, ledwo tolerowane, niepostrzeżenie.

Silnym instynktem zabawy obdarzone dzieci tak się bawią w teatr. Kto mówi tutaj o parodji, myli się gruntownie. Myślę raczej, że nikt poczucia teatru nie nosił równie mocno w wszystkich pulsach krwi, jak ten szczęśliwy biedny Wachtangow.

Paweł Berchan.



Z »PROLOGU«

PANTALON

Dusza w grze i gra w duszy —
u teatrum progów —
niech was, jak dzieci, wzruszy
szczodrość powsinogów.
A teraz — by uniknąć
zapytań i sporów,
pozwólcie: przedstawimy
gry naszej aktorów.

(rozsuwa się zasłona. Na scenie krzątają się aktorzy. Kostjumy porozkładane na sprzętach)

TRUFFALDINO

(z aktorem, grającym rolę Altuma)

Więc najpierw pan N e u b e l t
grał będzie ojczulka —
Altuma; jego córką Turandot
czarnulka, zazulka; —
aktor świetny — z giestów, mowy,
[z min
stworzony jest poprostu na cesarza
[Chin; —
gdy się Chiny wyzwolą z pod terroru
[jarzem —
zostanie niezawodnie Mongołów cesa-
[rzem.
Dziś jako cesarz Altum, gra rolę ła-
[godną,
uśmiechniętą jako słońce, jak lipiec
[pogodną.
Kto w sobie taki nadmiar serdecznej
[urody
ma — dalibóg — nikomu nie zamąci
[wody.

PANTALON

(z aktorką grającą rolę Turandot)

A oto T u r a n d o t —
kreuje pani Hańska,
artystka z Bożej łaski,
wyglądem przypomina barwione obra-
[zki
na chińskich drzeworytach —
ach, Turandot, róż kwieciem
liczka jej się płonią —
ach, Turandot, snów dziecię,
światłem jest i wonią!

BRIGELLA

(z aktorem grającym rolę Kalafa)

Baczność!
Bohater Kalaf!
piękny królewicz Astrachanu —
rola przydła w udziale panu
K i e r c z y ń s k i e m u.
Lat dwadzieścia i parę,
przepisową na miarę —
smukłość, ognistość, wziętość —
dobra piersi objętość —
stworzony na dowódcę wyćwiczonych
[rot —
jest kochankiem — och! ach! — pię-
[knej Turandot.

(do widzów)

Spocznij!

PANTALON

(z aktorem grającym rolę Timura)

A oto Timur
Astrachanu car —
przezacny ojciec księcia —
w życiu zwie się pan
Ł u b i a k o w s k i.
Jak on tę rolę zagra!
nie macie pojęcia!
Świetnie! piramidalnie!!

(wyprowadza Skirynę)

A oto pani Z a l e w s k a
— klaszczcie powitalnie! —
zagra rolę Skiryny;
jest więc matką dziewczyny
Selimą zwanej,
a żoną Gassana,
co się także zwie Barachem,
więc i ona Barachową zwana, —
Barach żył pod króla Astrachanu da-
[chem,
jako wychowawca królewicza —

TARTALIA

(z aktorem grającym rolę Baracha vel Gessana)

Stój! — oto wiodę Baracha
herbu „trzy nazwiska" —
znacie go z afisza jako L e l i w ę,
gdy Timur w koronie
chadzał,
był Barachem przy królewskim tronie,
z treści widowiska
wynika, że zwie się go Gassan,
zrozumieliście? —
Odejdź wasan!

PANTALON

Och Turandot, och Turandot —
Cierpliwości — już, już, już zaczyna-
[my —
jeszcze chwilunię — wszyscy się po-
[znamy!

TRUFFALDINO

(z aktorkami grającemi rolę Adelmy i Selimy)

Wpierw jeszcze powitanie!
Oto wiodę dwie panie —
oto pani O s u c h o w s k a,
oto pani G r a n o w s k a;
pierwsza zagra Adelmę
księżniczkę tatarską,
choć dziś jest niewolnicą —
postawę ma dziarską —
żar serca z żarem słońca
równomiernie dzieli —
nie dotykajcie — radzę —
byście nie spłonęli; —
— ta pani gra Selimę,
także niewolnicę,

Pantomima

lecz ochotną, wdrożoną
do prac i posłuchu —
są natury, co muszą
przed kimś lec na brzuchu —
czołgać się, lizać ręce —
(w charakterze plamy)
my — wolny naród mimów —
my tego nie znamy!

BRIGELLA
(z aktorem grającym rolę Ismaela)

Koleżanka Niedźwiecka
Znana już z ról wielu,
dzisiaj gra w naszej sztuce
pazia Izmaela;
towarzysz zmarłych książąt,
nic w nim żołnierskiego,
nic a nic!
och! Turandot!
Panno Celino...
chcę rzec panie Ismael —
wtył zwrot!
marsz!

PANTALON

A już to je! — jak mówią sąsiedzi,
więc już po zapowiedzi,
już po pierwszej spowiedzi.
O, pamiętajcie kochani —
— nikt was do kłamstwa nie zmusza—
wszystkiem jest gra i duch,
żywość, akcja i ruch,
aktorski gest i dusza.
Przekreślamy naturalizm,
— wszakże to tylko nuda —
tu wszechwładnie panuje
najcudowniejsza złuda —
w nią wierzcie!

W złudę rampy, kulis i kurtyny!
— a czyny
tu zwołane,
tu zdziałane,
tu ukochane,
tu przecierpiane —
to są nasze czyny!
— a piękno złudy
od prawdy niemniejsze! —
wszakże je określono:
„to, co najważniejsze!"
Och! Turandot!

TRUFFALDINO

Już! już! już! marsz do budy!
(tam-tam)
Poczynamy baśń żywą!
(tam-tam powtórnie))

PANTALON

Vivat życie złudy!
(zasłona rozchyla się w zupełności)

Pantomima

(rytmiczne przygotowania sceny na widowisko. Aktorzy charakteryzują się, przywdziewają kostjumy. Dekoratorzy i służba teatralna szwęda się po scenie)

PANTALON, TARTALJA, BRIGELLA I TRUFFALDINO

baraszkują, uwijają się i zachowują z groteskową cyrkowością, niby to pomagają aktorom; w rzeczy wścibstwem i niezręcznością przeszkadzają. Brigella z militarystyczną precyzją i przesadą lustruje przebieg sprawy — czyni przegląd)

AKT IV.

Intermezzo

TARTALJA
(z prawa)

No i proszę ja was — powiedzcie mi jakie jest wasze zdanie w tej sprawie? — Przyznajcie, że ten cały Kalaf ma niedobrze w głowie. Ze stanowiska wiedzy ścisłej nie można sobie wytłomaczyć jego postępowania! To już wkracza w dziedzinę patologji. Coś podobnego może się przydarzyć tylko na scenie. I tutaj macie najlepszy dowód, że to wszystko jest tylko grą. — Naturalizm to kłamstwo i łajno, które dymi pod chmury. Więc jak się rzekło: precz z szwindlem i blagą! Nie macie wprost pojęcia, jak to nuży i męczy, gdy się musi niewolniczo powtarzać zdania za autorem i gdy się widzi fałsz jego słów, chciałoby się — wszak pomimo wszystko jest się człowiekiem! — krzyknąć: nie! albo — zależy od stanu zdrowia — zabrać głos, wyjść przed rampę i powiedzieć: muszę, bo mi płacą, ale nie myślcie, iż jestem na tyle głupi, że nie widzę głupoty tego, który i t. d. — Refleksje takie nachodzą mnie zawsze, ile razy zmuszony jestem grać w sztukach naturalistycznych. — Panowie i panie! tylko teatr jako taki, lub misterjum, w którem się człowiek „wciela" w absurd, a refleksje zostawia w garderobie wraz z bielizną i zgaszonym papierosem! Przepraszam! — Jestem nieprawdopodobnie poważny! to bywa! Jestem już nieco zmęczony, — poprawię się! Zresztą moi państwo! — czy to ja właściwie mówię? — nie! to też jest w tekście! — Nauczyłem się i basta! ale! co gorsza, że i te słowa, które przed sekundą powiedziałem, też są w egzemplarzu reżyserskim i suflerskim i te, które teraz mówię także, i to także, co dopiero co powiedziałem — i to — ja chyba oszaleję! — lecz i to jest w tekście! — czuję że mam bzika! to także jest w tekście! Ratunku!

PANTALON

I to wołanie o ratunek także jest w tekście! — na to niema rady, dlatego pomimo naszych wysiłków nie uda się zupełnie autora z teatru usunąć! Cóż więc pozostaje dla nas? — oczywiście teatr!
Taki teatr dajemy wam dzisiaj!
Dajemy złudę złudy, fingujemy dezawuację teatru —
To wszystko —

TARTALJA

Niedobrze mi!

PANTALON

Bój się Boga — jeszcze dwa akty!

TARTALJA

i to jest w tekście —

»I to jest w tekście!«

PANTALON

Mój drogi, cały świat jest w tekście —

TARTALJA

i to jest w tekście!

PANTALON

Ale i to twoje zdanie jest w tekście!

TARTALJA

Nie dobrze mi!

(gong)

PANTALON

Zaczynamy czwarty akt! — chodź!

TARTALJA

(w szale nagłym)

Nie pójdę nigdzie!! — zostaję — nie pozwolę grać! — Nie pozwolę siebie tyranizować! Zostanę — przerwę przedstawienie — skandal? dymisja? — niech się teatr poda do dymisji natychmiast!!

(coraz gwałtowniej)

Precz z teatrem! Precz z autorem! Precz z tekstem! A jeśli i mnie gwałtem stąd zabrać zechcą — zastrzelę się tu przed publicznością, żyły sobie poprzecinam, powieszę się, otruję, umrę z okrzykiem: precz z tekstem!

(gong drugi)

GŁOS Z ZA KOTARY

Prędzej mówcie racje, bo się przedłuża!

TARTALJA

Wszystko mi jedno! Niema przedstawienia! — Idźcie do domu! Wstyd! od tysięcy lat dajecie się nabierać! Gardzę wami! won!

(zastyga w geście rozkazującym)

PANTALON

Ale — i — to — jest — w tekście —

TARTALJA

(melancholijnie)

Prawda! prawda! ano — cóż robić — cóż robić —

(gong trzeci)

PANTALON

Teraz tam już tymczasem przygotowali wszysko do aktu tortur — chodźmy!

TARTALJA

(wesoło z uśmiechem)

Polecam się łaskawej pamięci, to była jedna z lepszych moich ról, zobaczymy się jeszcze, kontent jestem z siebie — grałem zdaje mi się bardzo naturalnie, cześć!

(wychodzą)

(zasłona rozsuwa się)

Z aktu V.
Scena 3.
KALAF
(radośnie)

Za dużo szczęścia, za dużo!
Och! ukochana Turandot!
Wichry i burze się nużą —
Słoneczny razi je grot!
O niechże nam nie zazdrości
Bóg, który w szczęście nas wwiódł —
za tyle, tyle miłości,
za życia rozkwit i cud!
Uczucie jak wiatr kolebie
mym duchem — śpiewa i gra!
serce me pragnie — dla ciebie —
rozdać się wszystkim do dna!

(całuje Turandot)

Na próbie:

Turandot z reż. Nowakowskim i panią A. Juty — Kalaf z p. Kudewiczem i p. Hyżym

TURANDOT

(w jego ramionach)

Kalafie!

(całują się gorąco)

O, jakże szczęście nas opromienia!
Każdy twój dotyk pali, spłomienia!
Każde twe słowo, myśli odmienia!
Niema już nocy, niema już cienia!

(wszyscy zwracają się ku wizerunkowi bóstwa)

(następuje groteskowa scena obrzędu ślubnego)

PANTALON

Wieczna miłość! wieczna zgoda!
Vivat pan i pani młoda!
za te nasze lęki, trudy —
pieśń weselną rżnijcie dudy!

(wszyscy klęczą przed ołtarzem, na przedzie Kalaf i Turandot)

(Nad ich głowami trzymają weselnicy olbrzymie barwne korony dożynkowe. Za parą młodą: Altum, Adelma, Selima, Tartalja, Pantalon i Brigella, po bokach reszta orszaku. Wszyscy podnoszą na ramiona. W takt muzyki przechylają się od lewa do prawa. Z początku powoli — w miarę rozgrywania się ceremonji coraz spieszniej aż do zawrotnej szybkości).

TURANDOT

(już po obrzędzie)

A teraz — śmiejmy się — śmiejmy —

(cały orszak uszeregowany podchodzi ku rampie)

Adelmo droga, wybaczam ci z serca
twe oszukaństwo, zemstę i nienawiść!

(całuje ją)

Któż-bo zawinił? — tylko Turandot!
Nieznałam mężczyzn — wyznaję to [szczerze —
przeto mój upór zdziałał tyle zła!
Dziś, gdy mnie miłość do gruntu od-[mienia —
wiem, że mężczyzna jest królem stwo-[rzenia!

(do publiczności)

Wybaczcie drodzy,
ślepa byłam, zła —
jednak wybaczcie —
wszak to była gra!
Wybaczcie upór, walki i niesnaski —
wyszłam na światło z pomroków i słot
więc odmienionej, dobrej Turandot
dajcie radosne i huczne oklaski!

(zasłona zasuwa się prędko. W tej chwili stają przed nią: TARTALJA, PANTALON, BRIGELLA i TRUFFALDINO)

EPILOG

TARTALJA

(do publiczności)

Już się skończyła nasza sztuka!
Treść łacno znajdzie, kto poszuka —
bez epilogu i pomocy —
a więc — życzymy dobrej nocy!

PANTALON

Może i kogoś tam uleczy
ten taniec zmienny pośród mieczy —
tańczony w bólu i zachwycie —
— lecz to gra tylko! — to nie życie!

TRUFFALDINO

Tak, to gra tylko — efekt sztuki,
wiernym kochankom dla nauki —
tęskniącym sercom — honor wieści,
a zaś uparty świat niewieści
teoretyczny znajdzie wykład,
i w zakończeniu mądry przykład!

BRIGELLA

Niechajże z łaski Konfucjusza
Los Turandot was długo wzrusza!

RAZEM

Los Turandot, która w miłości
zbyła uporu, kapryśności
i zła wszelkiego, wszelkich win —
prawdę odkryła w serca nucie:
że rozum niczem — wszystkiem czucie!
O, Turandot — księżniczko Chin!

(ukłon rytmiczny)

(wychodzą)

KAWY prawdziwe angielskie ceylony, surowe i palone, poleca hurtownie i częściowo **WOJCIECH OLSZOWSKI** KRAKÓW Mały Rynek

Salon fryzjerski dla Pań
J. Nieżyński
KRAKÓW
Plac WW. Świętych 11
Ondulacja, Manicure, Masaż klasycz. i elektr.
Farbowanie włosów z L'Oreal Henné
Perfumerja

Sukiennice 6
WIKTOR CZAPLICKI
JUBILER
Skład wyrobów złotych i srebrnych
Brylanty i inne drogie kamienie
Przyjmuje zamówienia, przeróbki i naprawy
Wykonanie terminowe i solidne
Firma istnieje od roku 1887

TAPETY
(obicia ścienne)
Ramy do obrazów, Druki gospodarcze i parafjalne, Obrazy — premje Towarzystwa Sztuk pięknych
poleca
Z. KUTRZEBA
KRAKÓW, WIŚLNA l. 11

HONORATA GRZYWACZ
Kraków, ulica Florjańska l. 11 — Telefon Nr. 398

Poleca w wielkim wyborze po cenach konkurencyjnych: cukry deserowe, czekolady, ciastka, herbatniki, torty, sucharki, andruty pod torty i karlsbadzkie przekładane cukrem, biszkopty, pierniki toruńskie, figurki z marcepanu i czekolady, marmeladki owocowe i owoce kandyzowane do ubierania tortów. — Również poleca rozmaite soki we flaszkach, kompoty, konfitury, marmolady, domowy wyrób marynat, jak: korniszony, pikle, rydze i grzybki. **Towar pierwszej jakości. Ceny konkurencyjne**

Kupuję i sprzedaję
złoto, srebro, brylanty, perły oraz wszelką biżuterję nową i antyczną, płacę najwyższą wartość
JÓZEF CYANKIEWICZ
Kraków, ul. Sławkowska 1

Kaz. Ogorzały
Kraków, Szczepańska 11
Telefon 3004
Skład towarów kolonialnych, spożywczych, delikatesów, likierów i win oraz stała sprzedaż żywych ryb
Dla P. T. urządzających zabawy, bale, dancingi, daję w komisową sprzedaż wszelkie towary bufetowe oraz spirytualja

Z. Ziembicki
Kraków, Plac Marjacki 2
Skład papieru i galanterji
Urządzenia biurowe
Pamiątki z Krakowa
Na składzie zawsze wielki wybór oryginalnych obrazów malarzy polskich. Żadna wystawa, tylko sprzedaż po cenach okazyjnych, jednak bez obowiązku kupna
Należy dobrze uważać na adres

WŁADYSŁAW GIBASZEWSKI
Kraków, ulica Florjańska 35 — Telefon 3388

Poleca skład wykwintnych materjałów wełnianych, bawełnianych i jedwabnych na suknie i kostjumy damskie, z fabryk bielskich i zagranicznych, oraz poleca po najniższych cenach nowości dla pań, jakoto: kostjumy, płaszcze damskie, swetery i żakieciki trykotowe wełniane i jedwabne, reformy damskie, pończochy jedwabne i fildeco, pledy himalaja do podróży i chustki wełniane
Wielki wybór bielizny damskiej **Ceny najniższe konkurencyjne!!**

WINA austrjackie, węgierskie, francuskie, hiszpańskie, szampańskie, koniaki francuskie, likiery krajowe i zagraniczne poleca **Wojciech Olszowski** KRAKÓW Mały Rynek

BIELIZNĘ białą i kolorową, krawaty, kapelusze, laski, buciki „MARCO" — poleca **ROMAN SZCZERBA, Kraków, Florjańska 40**

Smakoszom! Najprzedniejsze pasteryzowane deserowe
Masło
z marką **ES-EN** codziennie świeże, poleca
Stanisław NIEPOKÓJ
Kraków, Plac Słowiański

SKŁAD NARZĘDZI LEKARSKICH
Ludwika Knapińskiego
w Krakowie, Mikołajska 7
przyjmuje do ostrzeń, napraw i niklowania tak lekarskie, jak i zwykłe noże, nożyczki, brzytwy i t. p.

A. Hawełka
dzierżawca STANISŁAW PEC
Rynek Gł. L. 34
(Pałac Spiski)
Telefon 4201
BUFET i SALA DO ŚNIADAŃ
w nowo otwartym pięknym lokalu, poleca: przekąski zimne i gorące w największym wyborze. Kuchnia gorąca. Wszelkie napoje w najlepszym gatunku (wina francuskie i węgierskie na szklanki)
Kompletne dostawy do śniadań, bankietów, wieczorków i wesel

HELENA
SMOLARSKA
Fortepiany
Pianina
Fisharmonje
Gramofony
ul. Szewska 9
Telefon 4365

Salon Dzieł Sztuki
KAZIMIERZA WOJCIECHOWSKIEGO
Kraków, św. Jana 3. Tel. 2
Nieustająca wystawa obrazów wybitnych malarzy polskich
Ceny niskie, konkurencyjne.
Salon otwarty codziennie
od godziny 10—1 i od g. 3—7

Skład Papieru i Galanterji
Michał Słomiany
Kraków, Sławkowska 24
Papiery listowe, pocztówki artystyczne, albumy na pocztówki i fotografje — Ramki na fotografje — Wyroby skórkowe. **Karty do gry.** Wykonuje bilety wizytowe, zawiadomienia ślubne i wszelkie druki

Szyldy i reklamy
świetlne zwykłe, litery fasadowe
Ornamenta i napisy
matowane na szybach
Lakiernictwo Pokostnictwo
wykonuje I-sza kraj. pracownia
TAD. LASZKIEWICZA
Kraków, ul. św. Marka l. 8

Najsolidniejsza sztuczna
FARBIARNIA i chemiczna PRALNIA
D. EISENBERGERA
dawniej
Z. FLUSS
w Krakowie
ul. św. Krzyża 7 Strzelecka 9
przyjmuje garderobę męską, damską i dziecinną, materje wszelkiego rodzaju, również białą bieliznę do prania z połyskiem, wykonując takowe w najkrótszym czasie i po cenach konkurencyjnych. Na żądanie uskutecznia się także reperacje wszelkiej garderoby. Osobny dział do plisowania. Dla żałoby **farbuje w 12 godzinach.** Płaszcze pluszowe odnawia starannie

Ogłoszenia do afisza teatralnego przyjmuje EMIL GILI., Kraków, św. Tomasza 32, II p.

Scena zagadek

Redagował Dr. Tadeusz Świątek. — Nakładem Teatru Miejskiego im. Jul. Słowackiego w Krakowie.
Rotograwjura Drukarni Narodowej w Krakowie Wolska 19, Telefon 404.

Dublet