TEATR POLSKI
WROCŁAW

sezon 1974/1975

DYREKTOR: MARIAN WAWRZYNEK
GŁÓWNY REŻYSER: PIOTR PARADOWSKI
KIEROWNIK LITERACKI: JÓZEF KELERA
Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH:
JANUSZ KOZIOROWSKI

Carlo Gozzi

KSIĘŻNICZKA TURANDOT

(Turandot)

PRZEKŁAD: EMIL ZEGADŁOWICZ
NOWE TEKSTY NAPISAŁ ANDRZEJ WALIGÓRSKI
OPRACOWAŁ I UZUPEŁNIŁ JÓZEF KELERA

INSCENIZACJA: HENRYK TOMASZEWSKI
SCENOGRAFIA: KAZIMIERZ WIŚNIAK
MUZYKA: ZBIGNIEW KARNECKI

PREMIERA 14 GRUDNIA 1974

OBSADA:

PANTALON, minister Chin	WITOLD PYRKOSZ
TARTAGLIA, kanclerz Chin	ERWIN NOWIASZAK
TRUFFALDINO, przywódca rzezańców	ANDRZEJ HRYDZEWICZ
BRIGHELLA, marszałek Chin	FERDYNAND MATYSIK
ALTUM, cesarz Chin	JÓZEF SKWARK
TURANDOT, księżniczka chińska . .	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
ADELMA, księżniczka tatarska, niewolnica Turandot	JADWIGA SKUPNIK
SELIMA, niewolnica Turandot . . .	ŁUCJA BURZYŃSKA
SKIRINA, matka Selimy, żona Baracha	IRENA SZYMKIEWICZ
TIMUR, król Astrachanu	PIOTR KUROWSKI
KALAF, jego syn, piękny królewicz .	ANDRZEJ WOJACZEK
BARACH, były wychowawca Kalafa .	MARIAN WIŚNIOWSKI
KSIĄŻĘ SAMARKANDY	JERZY FORNAL
ISMAEL, paź ściętego księcia Samarkandy	JACEK DZISIEWICZ
UCZENI W PIŚMIE	JACEK DZISIEWICZ WIKTOR GROTOWICZ TADEUSZ KAMBERSKI ZDZISŁAW KOZIEŃ
DWORKI TURANDOT	HALINA MILLER HALINA ŚMIELA
MASAŻYŚCI	JERZY FORNAL TADEUSZ SKORULSKI ZDZISŁAW KOZIEŃ

oraz statyści

ASYSTENCI REŻYSERA: ERWIN NOWIASZAK, JERZY FORNAL

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: JANUSZ ŁOZA
SUFLER: KAZIMIERZ CHORĄŻAK
ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK
OPRACOWANIE DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA

HENRYK TOMASZEWSKI, twórca Wrocławskiej Pantomimy, autor inscenizacji „Turandot" w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Minęło już 25 lat współpracy Henryka Tomaszewskiego z Teatrem Polskim. W r. 1948 po raz pierwszy wystąpił na naszej scenie w balecie, stanowiącym ważną część przedstawienia „Mirandoliny" C. Goldoniego (w budynku Teatru Wielkiego, dziesiejszej Opery).

Andrzej Waligórski

JAK ZOSTAŁEM AUTOREM DRAMATYCZNYM?

Pewnego razu przyszedł do mnie dyrektor Wawrzynek.

WAWRZYNEK: Mam dla ciebie zamówienie, trzeba napisać sztukę.

JA: Drobiazg, właśnie mam wolny wieczór.

WAWRZYNEK: Ale tę sztukę już ktoś napisał.

JA: Rozumiem! (*nic nie rozumiem*)

WAWRZYNEK: Gozzi ją napisał, a Zegadłowicz przetłumaczył, następnie zaś Skowroński ją przerobił, więc teraz trzeba napisać na nowo.

JA: No pewnie!

WAWRZYNEK: Masz tu egzemplarz, przeczytaj i powiedz, jak to widzisz.

JA: Od razu ci powiem — widzę to jako wielki kabaret! (*nic innego nie umiem pisać, tylko kawałki kabaretowe*)

WAWRZYNEK: Hm, ciekawe, ciekawe. Pogadam o tym z Józkiem.

JA: Dobrze.

(*Wawrzynek na stronie gada z Józkiem, który okazuje się być Józefem Kelerą, kierownikiem literackim Teatru*)

WAWRZYNEK: Gadałem z Józkiem, akceptuje, pisz.

(*Ja — siadam do pisania, bo mam wolne dwie godziny między posiedzeniem Rady Zakładowej w Radio i chałturą w Jedlinie-Zdroju*)

WAWRZYNEK: Zaczekaj, pogadaj najpierw z Henrykiem!

JA: Dobrze.

(*Gadam z Henrykiem, który okazuje się być Henrykiem Tomaszewskim, szefem Pantomimy i reżyserem tego spektaklu*)

TOMASZEWSKI: Kalaf powinien być o taki... (*pokazuje jaki*), a Altum powinien być znowu o taki... (*też pokazuje jaki, tak znakomicie to pokazuje, że aż się skręcam ze śmiechu*)

JA: Ha ha ha, hi hi hi, hu hu hu!

TOMASZEWSKI: A Skirina o taka... Dobrze?

JA: Dobrze.

ONI TRZEJ: No to pisz, bo pojutrze próba!

(*Siadam i piszę, potem daję im do czytania*)

WAWRZYNEK: (*czyta*) He he he! Ale fajne!

KELERA: (*czyta i pyka fajkę*) Hy hy hy... pyk pyk... hę hę hę... pyk pyk... Bomba, o to mi chodziło!

TOMASZEWSKI: (*nie czyta, bo uciekł do Katowic, Jeleniej Góry, Częstochowy, Łodzi i Skarżyska-Kamiennej, gdzie też coś reżyseruje*)

WAWRZYNEK: Nie martw się, wysyłam w pościg Nowiaszaka z tekstem. (*Nowiaszak dogania Tomaszewskiego w Chełmie Lubelskim, Tomaszewski czyta, dzwoni do Wawrzynka, Wawrzynek dzwoni do Kelery, Kelera dzwoni do mnie*)

KELERA: Tu Kelera.

JA: (*rozzuchwalony dotychczasowymi sukcesami*) Ha ha! Cześć Kelera. Kiedy premiera?

KELERA: Hm... pyk pyk... Jakby tu panu powiedzieć... Pan napisał... pyk pyk... kabaret...

JA: Kabaret, kabaret, tak jak pan kazał!

KELERA: Tak... hm... ale wie pan, jest kabaret... pyk... i kabaret... pyk pyk pyk...

JA: (*ze zgrozą*) Pyk pyk?

KELERA: Pyk pyk pyk!

JA: (*dzwonię do Wawrzynka*) Marian, Kelera dzwonił i pykał, że jest kabaret i kabaret...

WAWRZYNEK: Nie denerwuj się, nie jest tak źle, może coś z tego uratujemy...

JA: Dziękuję! Uratujcie coś!

PARTYKOWA (*dzwoni do mnie z Teatru*): Czy mógłby pan napisać coś do programu?

JA: Ale ja nie wiem, co tam zostało z mego tekstu...

PARTYKOWA: Ja też nie wiem, ale niech pan napisze coś od siebie... jako autor...

JA: Mogę co najwyżej napisać, jak zostałem autorem dramatycznym...

PARTYKOWA: Bardzo dobrze, niech pan napisze.

JA: (*siadam i piszę to, co państwo właśnie przeczytali*)

TOMASZEWSKI: (*gdzie tylko mnie dorwie*) Miał pan napisać, że Pantalon jest taki... (*pokazuje jaki*), a panu wyszedł o... taki... (*też pokazuje jaki*)

JA: Przepraszam...

(*Kelera nic nie mówi, bo poprawia i uzupełnia sztukę, którą napisał Gozzi, przetłumaczył Zegadłowicz, skrócił Skowroński, a spaskudził Waligórski. Mam nadzieję, że na premierze nie będą wołać „Autor autor", bo by się zrobił straszny tłok na scenie*)

PROLOG
(fragment)

TRUFFALDINO: Proszę Szanownych gości!
BRIGHELLA: Czyli proszę publiczności!
TARTAGLIA: Będziecie świadkami cudu!
PANTALON: Na kolana ludu!
TRUFFALDINO: Urzędnicy państwowi!
Etatowi...
PANTALON: I półetatowi!
TRUFFALDINO: Szewcy, krawcy, koszykarze...
TARTAGLIA: Pisarze i badylarze.
BRIGHELLA: I cywile, i żołnierze...
PANTALON: Wróg nam pieśni nie odbierze?
TARTAGLIA: Toż to z innej operetki!
TRUFFALDINO: Hej, mężczyźni, hej kobietki!
TARTAGLIA: Hej dziewczyny i chłopaki...
PANTALON: Hejże, hejże, obojniaki! [...]
Chłopaki, nie godojta, ino lepiej grojta!
BRIGHELLA: A cóż nas tak poganiasz jak dyrektor Soyta?
Wprzód trzeba zapowiedzieć, a potem się pogra.
TRUFFALDINO: Będzie to śliczna sztuka!
TARTAGLIA: Coś jak gdyby „Kobra"!
BRIGHELLA: Trup będzie słał się gęsto na sceniczne deski!
TRUFFALDINO: Reżyserem całości jest sam Tomaszewski!
TARTAGLIA: Bramkarz?
BRIGHELLA: Nie, raczej bramin.
TRUFFALDINO: Kapłan w każdym razie!

BRIGHELLA: Scenografię przepiękną w plastycznym wyrazie
TARTAGLIA: Zrobił Wiśniak!
TRUFFALDINO: Na rumie?
Zamilcz, prymitywie!
BRIGHELLA: Słynny Kazimierz Wiśniak, mistrz na swojej niwie!
Grać będą same tuzy z tutejszego grona!...

ANDRZEJ WALIGÓRSKI

Carlo Gozzi

O SOBIE I O SWOICH DZIEŁACH

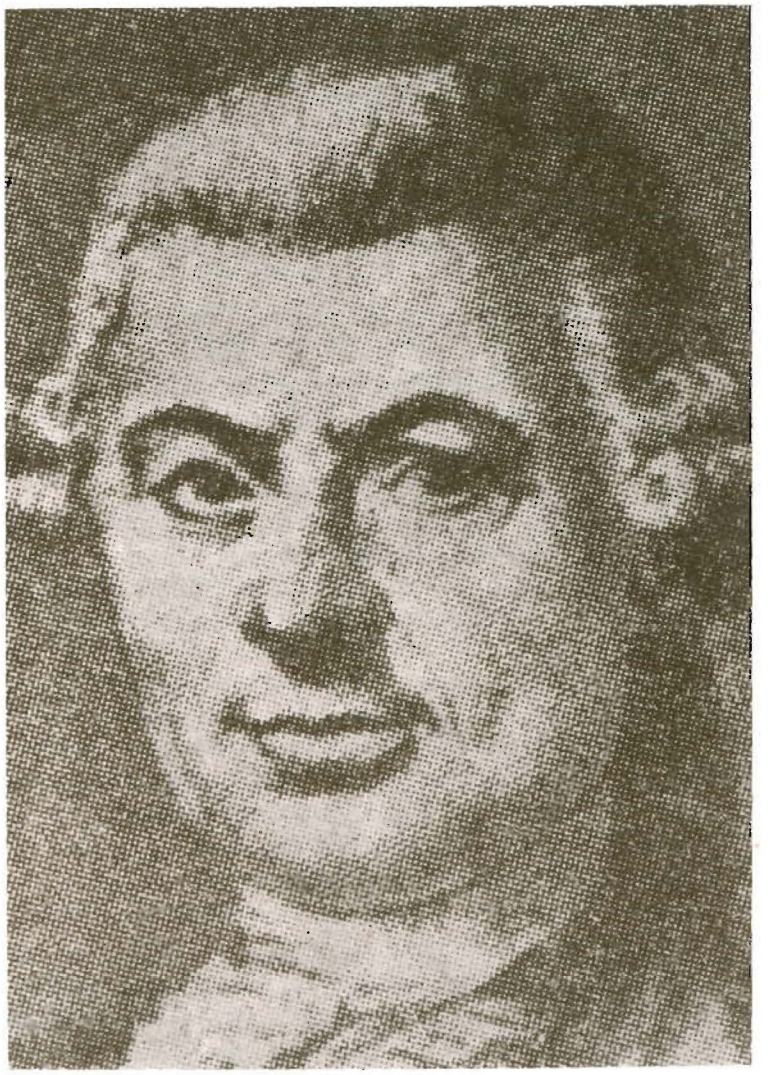
Muszę wyjawić przyczyny mojego wystąpienia z dziwacznymi poetyckimi sztukami, do których sam nigdy nie przywiązywałem zbyt wielkiej wagi, nie snując ambitnych zamiarów i nie wymagając, aby je oceniano powyżej ich wartości. Prawdziwi znawcy literatury nigdy nie odnosili się i nie będą odnosić do nich wrogo. Publiczność zawsze je witała, wita i będzie witać przychylnie. I tylko pewni pseudoliteraci na ich widok szaleli, szaleją i nadal będą szaleć z gniewu.

Skłonny byłem patrzeć ze zgrozą na przepaść, do której zaczęła zmierzać nasza włoska literatura piękna, straszliwie oszpecona i zepsuta w naszych właśnie czasach wskutek usilnych starań kilku zajadłych fanatyków. Ich fałszywa ambicja tudzież chęć błyśnięcia oryginalnością przez dyskredytowanie wszystkich zasłużonych twórców naszej literatury zepchnęła młodych poetów z drogi rzetelnego kunsztu i drogocennej prostoty, ucząc ich deptać wszystko, co było czczone dawniej...

Groźna epidemia rozszerzyła się tak gwałtownie, że ludzie jęli podziwiać, chwalić i oklaskiwać utwory takich pisarzy, jak doktor Carlo Goldoni i abate Pietro Chiari...

Owi dwaj pisarze, rywalizując z sobą i krytykując się nawzajem, zdołali wytworzyć taki ferment w umysłach naszych współrodaków, że ci, podzieliwszy się na dwa obozy, staczali formalne bitwy, aby dowieść wyższości jednego lub drugiego twórcy...

Nie trzeba jednak mniemać, że moje oburzenie na to, co uważałem za literacką klęskę naszych czasów, mogło mnie wytrącić z mojego zwykłego dobrego humoru. Jeżeli pisałem i publikowałem artykuły w obronie mistrzów naszej literatury pięknej i czystości naszego języka, przeciwko zaś zuchwałym deprawatorom włoskiego geniuszu artystycznego, może to świadczyć tylko o mojej dobrodusznej gorliwości, ale bynajmniej nie o moim zacietrzewieniu.



CARLO GOZZI

*

Żeby przeprowadzić w teatrze skuteczny atak na wspomnianych wyżej dwóch poetów, a jednocześnie dostarczyć widzom rozrywki, obrałem sobie jako narzędzie trupę komediantów, na której czele stał Antonio Sacchi — znamienity Truffaldino.

Trupa ta, składająca się przeważnie z bliskich krewnych, była przez opinię publiczną tego czasu uznana za najlepszą i najuczciwszą.

Z honorem podtrzymywała ona tradycje starej włoskiej komedii improwizowanej, którą panowie Goldoni i Chiari chcieli zniszczyć swoimi nowatorskimi sztuczkami pod płaszczykiem ideowego bronienia kultury, a w gruncie rzeczy w celach wyłącznie materialnych. Ja zaś żartobliwie krytykowałem owe pozorne nowinki, nie odmawiając jednakże zalet niektórym ich udanym dziełom w rodzaju komedii lub tragedii.

Antonio Sacchi, Agostino Fiorilli, Atanagio Zannoni i Cesare D'Arbes przedstawiali cztery maski — Truffaldina, Tartaglię, Brighellę i Pantalona. Wszyscy oni byli wspaniałymi aktorami.

*

Baśń pod tytułem „Miłość do trzech pomarańczy" odniosła nadzwyczajny sukces. Na ten śmiały utwór sceniczny okropnie się rozgniewali Chiari i Goldoni, jak również zwolennicy obu tych pisarzy. Sztuka wywołała porządny huczek swoimi parodiami i alegoriami, o których recenzenci prasowi wyrażali się z największym uznaniem, tłumacząc ukryte ich znaczenie, nawet mnie samemu nie wiadome.

Wrogowie moi usiłowali nędznymi dowcipami ośmieszyć moją baśń; w różny sposób zaznaczali swoją literacką dezaprobatę i pogardę dla niej. Twierdzili, że takie widowisko teatralne jest oparte wyłącznie na ordynarnej jarmarcznej bufonadzie. Pomijali fakt, że nawet ludzie należący do szlachetnej oświeconej warstwy chodzili na tę sztukę i oglądali ją nie bez przyjemności, jawnie to okazując. Wrogowie moi krzyczeli, że sztuka zawdzięcza swoje olbrzymie powodzenie trywialnym, niesmacznym popisom czterech utalentowanych masek, które oni pragnęli wyrugować z teatru, i różnym cudownym przemianom. Nie rozumieli wszakże istotnego sensu tych komicznych wstawek.

A ja śmiałem się z ich próżnej paplaniny i publicznie dowodziłem, że umiejętna budowa sztuki, prawidłowy rozwój jej akcji i harmonijny styl wystarczą, aby fantastycznej, dziecinnej fabule, opracowanej w formie powyższego przedstawienia, nadać iluzję prawdy i przykuć uwagę każdego człowieka, z wyjątkiem może jakichś trzydziestu moich przeciwników, którzy nawet po sprawdzeniu się wszystkich moich rachub, woleli zostać eunuchami i zrezygnować z godności ludzkiej, niż przyznać się do popełnionej omyłki....

Baśń pod tytułem „Kruk", wzięta przeze mnie z neapolitańskiej książki „Il cunto degli cunti", jest zajmującą powiastką dla małych dzieci, ujętą w formie straszliwej tragedii i nie bez udziału moich wesołych, utalentowanych masek, które chciałem utrzymać w teatrze na pożytek ludziom skłonnym do zbytniej melancholii — wbrew wszystkim zasadom Arystotelesa, źle rozumianym i niewłaściwie stosowanym.

Baśń ta sprawiła cud. Publiczność płakała i śmiała się wedle mej woli i tłumnie odwiedzała teatr, gdzie wystawiono sztukę, jakby to nie był wymysł, ale najświętsza prawda. Baśń ta przyniosła dotkliwy uszczerbek obydwóm pisarzom i sprowadziła burzę zachwytu w czasopismach, które wychwalały ciekawą intrygę sztuki, jej sens moralny oraz ukrytą w niej alegorię, pojmowaną powszechnie jako przykład braterskiej miłości.

*

Doświadczeniom scenicznym Chiariego i Goldoniego, których sztuki zaczynały się wydawać nieco nudne, przeciwstawiłem swoje dziwne poetyckie baśnie, oparte na fantastycznej fabule... pełne prawdziwej teatralności, przejawiającej się w działaniu, a nie tylko w słowach...

I może to właśnie było przyczyną, dla której, aby uniknąć rzeczy gorszych, przyoblekali się oni w togi dostojeństwa i śmiesznego autorytetu, zowiąc nosicieli dobroczynnej wesołości godnymi pogardy błaznami, całą Italię określając jako zbiorowisko pijaków i gburów, mnie uważając za pisarza bro-

niącego wszelkich mimicznych bzdur, sztuki zaś moje — za przeżytą włoską komedię improwizowaną. I twierdzili to całkiem niesłusznie, sypiąc insynuacjami, którym przeczyły fakty. Każdy wie, że maski komedii dell'arte, sztucznie wskrzeszone przeze mnie gwoli zabawienia publiczności, która je szacuje wedle zasług, odgrywają zgoła nieistotną rolę w niektórych — bynajmniej nie we wszystkich — moich utworach dramatycznych, i że utwory te zawdzięczają swój sukces podniosłym ideom moralnym, tudzież wielkim namiętnościom, ukazanym na scenie w interpretacji wspaniałych aktorów.

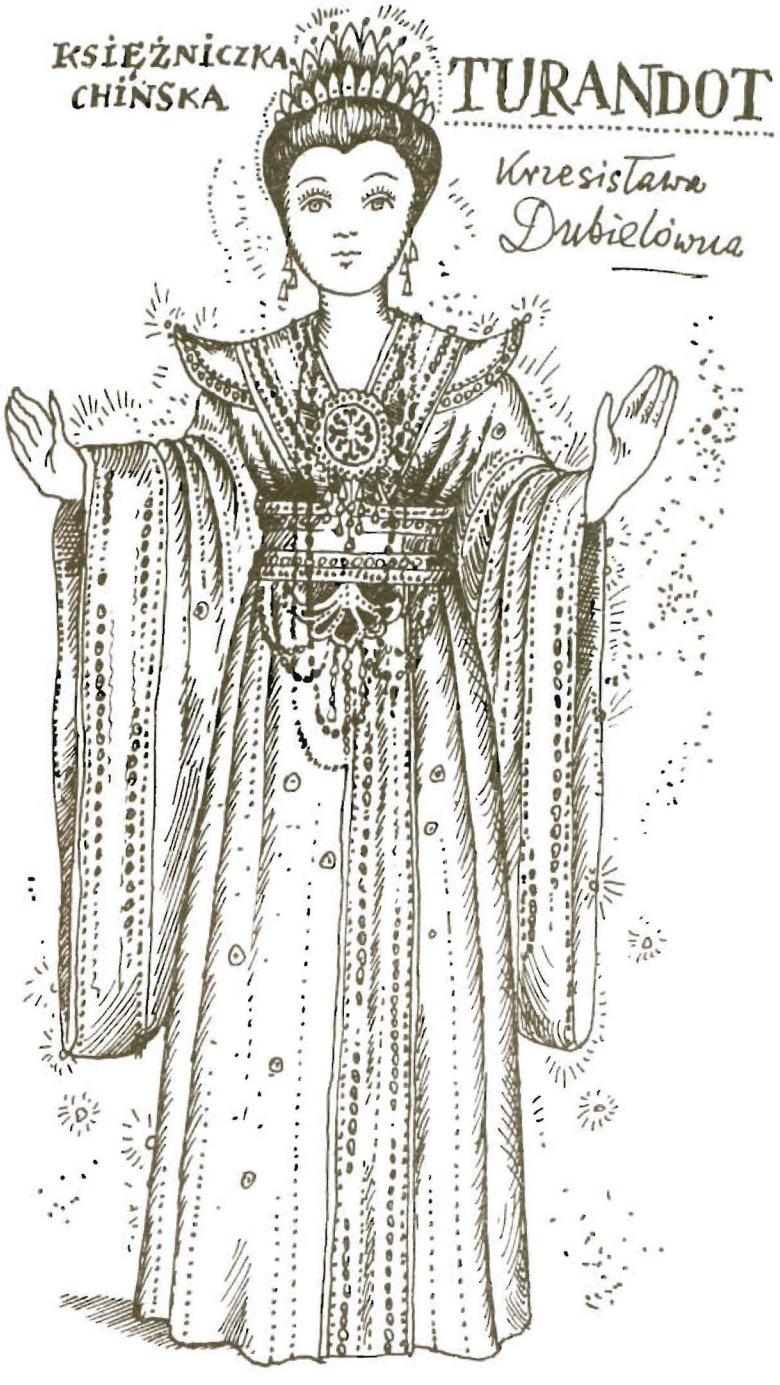
*

Po sprytnie skomponowanym scenariuszu komicznej alegorii „Miłość do trzech pomarańczy", po „Kruku", „Królu Jeleniu", „Księżniczce Turandot" i „Szczęśliwych nędzarzach" dałem Sacchiemu „Kobietę Żmiję", „Zobeidę" i „Błękitne monstrum". Wszystkie te baśnie cieszyły się niezmiennym powodzeniem do roku 1766.

Moda na ten zabawny i przyjemny rodzaj widowisk, uprawiany przez aktorów Sacchiego, narażała na duże straty innych antreprenerów teatralnych. Stało się to bodźcem dla pewnych ludzi, mieniących się poetami, do naśladowania mnie (jak to zawsze bywa, kiedy w teatrze powstaje moda) — w celu przyjścia z pomocą innym trupom.

Poeci owi uciekali się do bogatych dekoracji, licznych cudownych przemian i zgoła niedorzecznych błazeństw. Nie rozumieli sensu alegorii ani żartobliwej satyry obyczajowej, ani technicznej doskonałości, ani sposobów prowadzenia intrygi, ani ducha, ani głębokiej racji tego rodzaju dramatycznego, który ja krzewiłem. Mówię: nie rozumieli mojej metody — aby nie powiedzieć, iż niezdolni byli ogarnąć ją swoim umysłem, przyswoić i wykorzystać. Toteż wkrótce surowo ich osądzono, na co zupełnie zasłużyli tą pogardą, z jaką odnosili się do moich sztuk i do oklaskującej je publiczności.

Trzeba stwierdzić, że baśniowy rodzaj przedstawień teatralnych, tak bardzo trafiający do gustu widzów i dobrze utrzymujący się na scenie, jest o wiele trudniejszy niż wszystkie inne rodzaje sceniczne. I jeżeli takie sztuki nasycone są nawet



okazałą, czarowną tajemniczością, która przykuwa uwagę swym nowym kształtem i oszałamia pięknem języka, lecz nie zawiera żadnych sentencji filozoficznych, jeżeli nie ma w nich dowcipnej krytyki, dialogów płynących z głębi duszy, a przede wszystkim tego nastroju, dzięki któremu dla widzów rzeczy nieprawdopodobne stają się realnymi — nigdy nie wywrą odpowiedniego wrażenia i nie usprawiedliwią olbrzymich kosztów i pracy włożonej przez naszych biednych aktorów.

Moje baśnie oczywiście nie posiadają tych wszystkich zalet; mogę jednak powiedzieć z czystym sumieniem, że odnosiły sukcesy, jakby były obdarzone wszystkimi bez wyjątku zaletami.

[Wyjątki z pamiętnika, który Carlo Gozzi napisał w roku 1780, a wydał w roku 1797 pod tytułem: *Wspomnienia bezużyteczne — Memorie inutili*. Przełożył Jerzy Jędrzejewicz. „Nasza Scena", nr 6, 1960]

Prapremiera „Księżniczki Turandot" w Teatrze Miejskim w Krakowie, 1927 r.

Jadwiga Hańska w roli Turandot, Kraków 1927

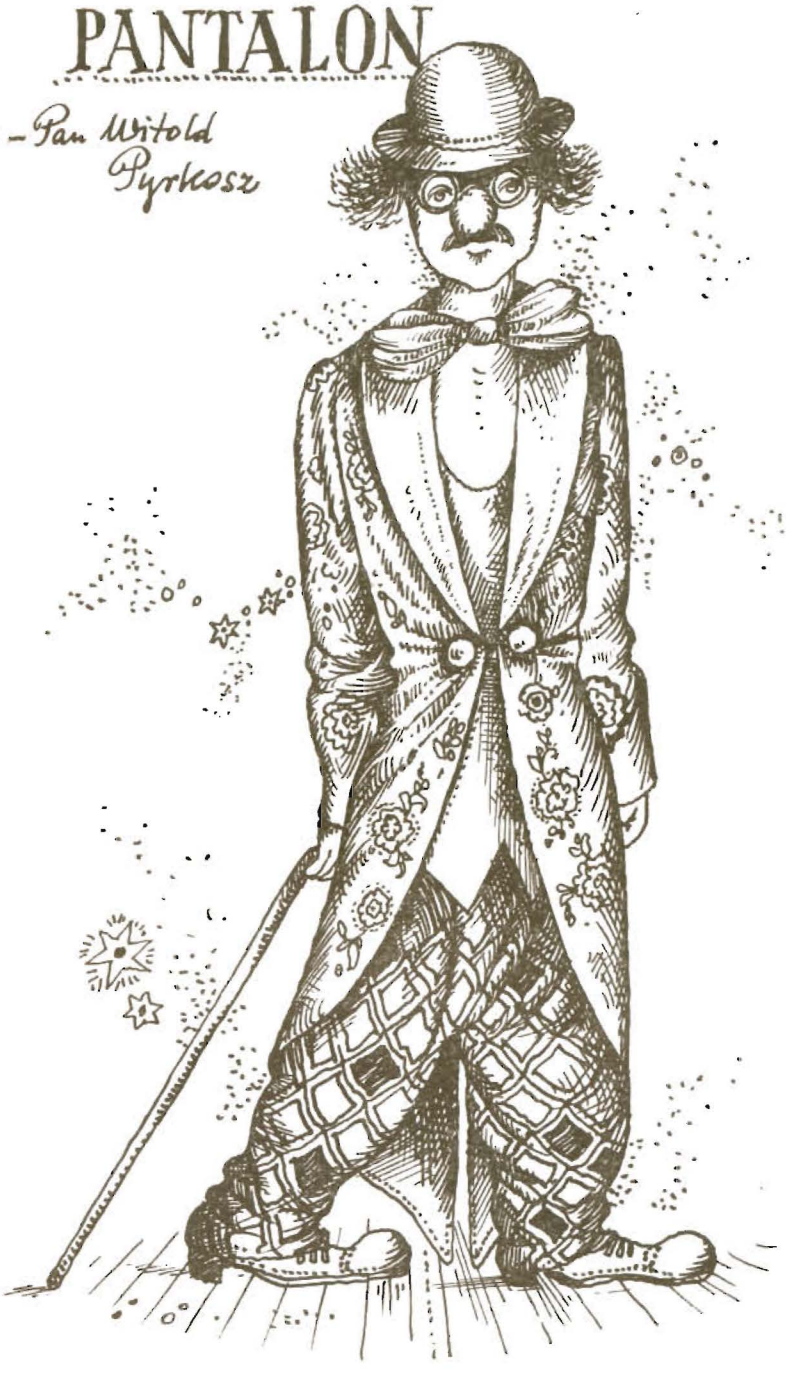
Andrzej Kapłon

GOZZI W POLSCE

Dzieje polskich realizacji scenicznych utworów Gozziego przedstawione są tutaj z konieczności w najogólniejszym zarysie. Utwory tego dramatopisarza są w Polsce znane w znacznie mniejszym stopniu niż twórczość wielkiego reformatora osiemnastowiecznego teatru włoskiego — C. Goldoniego. Dotarły one do nas za pośrednictwem niemieckim w formie adaptacji i przeróbek. W drugiej połowie XVIII w., jeszcze za życia autora, nieliczne z nich i nie najbardziej znane, wystawione przez teatr niemiecki w Warszawie — tragikomedia „I Pitocchi fortunati" (1781), komedia „Doride ossia La Rassegnata" (1782?), musiały w okresie dominacji dramatu klasycystycznego, opartego na przesłankach racjonalistycznych, znaleźć się na marginesie oficjalnych zainteresowań teatralnych. W XIX w. było ich również niewiele. Pojawiły się jednak ich przedstawienia polskie: drama „Orzeł złoty", w przeróbce A. Żółkowskiego (1814), „Miłostki dworskie czyli Otwarta tajemnica", komedia przerobiona przez Gozziego z P. Calderona, przetłumaczona przez J. N. Kamińskiego (1843). Do naszego kraju doszły zaledwie echa zachwytu, jaki utworom teatralnym Gozziego okazał romantyzm niemiecki. W 1849 r. we Lwowie ukazała się drukiem „Turandot księżniczka chińska", „przełożona wierszem miarowym z przeróbki Szyllera" przez Józefa Chwaliboga i, o wiele później, w początkach wieku następnego, wolne tłumaczenie, także schillerowskiego ujęcia tego utworu, Karola Wachtela.

Właściwe zainteresowanie Gozzim u nas, przypadające na okres dwudziestolecia międzywojennego, zapoczątkowało zupełnie inną tradycję. Związane było z zafascynowaniem wło-

ską komedią dell'arte, jakie w początkach obecnego stulecia ogarnęło teatr europejski. Pierwsza wystawiona wówczas w Polsce, i przez dłuższy czas jedyna sztuka Gozziego — „Turandot" (Kraków 1927, Teatr im. J. Słowackiego, reż. Z. Nowakowski) nawiązywała do wzorów słynnych inscenizacji M. Reinhardta (1911) i, zwłaszcza, E. Wachtangowa (1922). Rozumiemy dzisiaj, na czym polegało nowatorstwo drugiego z tych wystawień. Spotęgowana w nim teatralność, fantastyczny realizm symbolizowały nowe podejście do sztuki, miały na celu uwolnienie sceny od psychologizmu i ciasnych nakazów estetyki naturalistycznej. Przedstawienie to łączyło „sensacyjność fabuły, ludową niefrasobliwość w przedstawianiu zadziwiających wydarzeń i uskrzydloną fantazję poetycką, z morałem, żartobliwą dydaktyką i ironiczną dygresją". Przy tym wszystkim nie traciło ono kontaktu z rzeczywistością historyczną; stało się, jak podkreślali krytycy, afirmacją optymizmu i życiowej aktywności charakteryzującej społeczeństwo rosyjskie po rewolucji socjalistycznej. Przedstawienie krakowskie miało nieco podobne ambicje. W sparafrazowanym przez E. Zegadłowicza tekście Gozziego znalazły się fragmenty akcentujące protest przeciw ograniczeniom teatru naturalistycznego, „w którym aktor się dusi, a którego widz ma dość, aż do obrzydzenia", a także sugerujące potrzebę oczyszczenia sceny z natręctwa i fałszu konwencji iluzjonistycznych, co przede wszystkim miały ułatwić sceniczne manipulacje i groteskowy humor komentarzy Pantalona, Brighelli i Truffaldina. Ujęcie inscenizacyjne „Turandot" z 1927 r. deklaracji tych w pełni nie potwierdziło. W sprzeczności z nimi pozostawały iluzjonistyczne dekoracje i sposób charakteryzacji aktorów eksponujący „prawdę" iluzji scenicznej. Przedstawienie to w gruncie rzeczy miało dużo mniej wspólnego z batalią o polski teatr antynaturalistyczny niż inscenizacje sztuk S.I. Witkiewicza. Jednakże w przedstawieniu tym odżyła na nowo, zapomniana w XIX w., idea komedii improwizowanej, formy teatralnej przyciągającej jak niegdyś widza niezwykłą plastycznością wizji scenicznej, zadziwiającej parodystycznym zmysłem postaci, pulsującej groteskowością i liryzmem. „Turandot" weszła na stałe do repertuaru polskich teatrów. Walo-



ry tego utworu wykazała niebawem następna premiera (Warszawa 1930, Teatr Ateneum, reż. J. Walden). Rodzaj widowisk, do których należy sztuka Gozziego, wymagał zawsze twórczej inwencji inscenizacyjnej, zmuszał reżyserów i wykonawców do ciągłych poszukiwań nie odkrytych jeszcze wartości. Ich powielanie prowadziło do bezbarwności lub martwoty. Najlepszym przykładem może tu być wznowiona przez ucznia Wachtangowa — R. Simonowa, „Turandot", którą oglądaliśmy w Polsce w 1969 r. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż to niezmiernie sprawne pod względem technicznym widowisko przygotowano wyłącznie w celu przypomnienia dawniejszych sukcesów teatralnych. Wachtangow zauważył kiedyś, że książki można wydawać powtórnie, przedstawienia zaś trzeba robić wciąż nowe. Ich kopiowanie, w sensie koncepcji reżyserskiej, zniechęca odbiorcę i w rezultacie powoduje niszczenie tradycji teatralnej. Twórczo odczytana „Turandot" ujawnia wielkie bogactwo możliwości inscenizacyjnych. Dowiodła tego należycie odkrywcza inscenizacja z 1956 r. (Nowa Huta, Teatr Ludowy, reż. K. Skuszanka i J. Krasowski). Baśniowa, naiwnie moralizatorska fabuła sztuki Gozziego stała się w tym wypadku jedynie pretekstem, punktem wyjścia do zorganizowania przedstawienia teatralnego, charakteryzującego się bogactwem oryginalnych pomysłów scenograficznych, aluzyjnego w swej wymowie i zarazem bardzo współczesnego. Po zaprezentowaniu tej inscenizacji w 1958 r. w Teatrze Narodów w Paryżu, krytycy francuscy i niemieccy nazwali w swoich recenzjach jej postacie sceniczne „współczesnymi clownami, świadomymi wszystkiego łącznie z »bip-bip-bip« sputników", a całość określili jako „zaktualizowaną, surrealistyczną komedię dell'arte z tendencją ekspresjonistyczną o kolorycie słowiańskim".

Nowohucka inscenizacja „Turandot" ożywiła w latach sześćdziesiątych zainteresowanie innych scen polskich sztuką Gozziego. Druga po wojnie jej premiera odbyła się już w 1959 r. (Toruń, Teatr Ziemi Pomorskiej, reż. Z. Karczewski). Do przedstawienia tego, utrzymanego w tonie baśniowej groteski, po raz pierwszy włączono, zgodnie z poetyką komedii dell'arte, oryginalne intermedia — rodzaj humorystycznych wstawek scenicznych poświęconych aktualnym tematom. „Turandot"

miała w Polsce w latach 1960 — 1970 kilka premier. W tym okresie wystawione zostały także inne utwory Gozziego: poetycka baśń zatytułowana „Kruk" (Łódź 1960, Teatr Nowy, reż. K. Dejmek), „Trzy pomarańcze" (Lublin 1964, Teatr Lalki i Aktora, reż. K. Niesiołowski) oraz „Błękitny potwór" (Wrocław 1971, Teatr Polski, reż. G. Pampiglione). Szczególnie „Kruk" frapował widza widowiskowością teatralną wywodzącą się z tradycji komedii włoskiej.

W fantastycznych baśniach Gozziego komedia dell'arte i jej tradycyjne maski: Pantalon, Brighella, Tartaglia, Truffaldino, naigrawają się z teatru, który jest życiem i z życia, które znajduje odbicie w teatrze. Ich wypowiedzi chwilami sprawiają wrażenie dialogów całkowicie improwizowanych. Tyle w nich spontaniczności, trzeźwego rozeznania w realiach współczesnych, żartobliwej przewrotności. Cudowność nie może być w tych warunkach traktowana serio, jej celem jest oczarowanie widza, który co pewien czas zdaje sobie sprawę, iż dał się nieopatrznie wciągnąć w zabawę sceniczną.

Zabawę tę umożliwia ustalona jeszcze w XVI i XVII w. swoista konstrukcja przedstawienia dell'arte. Jej elementami są: nie związany z akcją komiczny prolog, sama akcja, intermedia występujące przy końcu aktów np. w formie pantomimy prarodiującej fragmenty akcji oraz zakończenie konkludujące charakter sztuki.

Wanda Roszkowska

CARLO GOZZI – W CZASIE I POZA CZASEM

Operujemy chętnie stereotypami. Jest to słabość ludzka, ale ułatwiająca życie. Nie wolna jest od niej zwłaszcza wszelka wiedza historyczna, a więc i historia literatury, z którą złączyło się nazwisko Carlo Gozziego. Naklejono mu pewien rodzaj metki: rywal Goldoniego i wróg nowego — czytaj: oświeceniowego porządku. Niebezpieczna to trochę operacja, bo implikująca ocenę negatywną. To prawda, że rozwój wiedzy historycznej to po trosze i kolejne zdzieranie metek. Tak też dzieje się i w wypadku Gozziego, ale powiedzmy od razu, że stempelek raz przyłożony zostawia na materiale ślady tuszu. Przypisanie Gozziego Goldoniemu w tej konfiguracji okazało się trudne do odwołania, a wobec tego i rewizja oceny, dokonująca się od lat wielu, idzie opornie. Zwłaszcza samym rodakom pisarza. Musiały zaistnieć jakieś przyczyny głębsze. Na pewno zaważyło najmocniej nazwisko Goldoniego — Włosi wielbią autora „Mirandoliny" trudno więc się może dziwić, że nie staje im sił na pełną obiektywizację sądu o jego przeciwniku. We wszystkich właściwie pracach, nawet tych najświeższej daty, pulsuje gorąca ku Gozziemu nieżyczliwość.

Był przeciwnikiem dobrodusznego grubaska na pewno, i to zajadłym, żywił się polemiką jak witaminą. Polemika z Goldonim, choć nie tylko z nim, ale on był obiektem ataków najwdzięczniejszym, polemika ta wprowadziła Gozziego nie tylko do historii literatury i sporów o jej kształt, ale i do teatru włoskiego, a w konsekwencji umieściła nazwisko Gozziego na horyzoncie europejskim. Nie była to oczywiście przyczyna jedyna, stała się jednak sprężyną bezpośrednio aktywizującą energię twórczą pisarza. Człowiekiem teatru i twórcą w sensie dramatopisarskim stał się Gozzi bardzo późno, bo po czterdziestce. Ten opóźniony start odbył się w warunkach właściwych dla dojrzałego wieku, dając okazję do wyładowania długo kumulowanej energii i doświadczeń własnych, gromadzonych w klimacie kulturowym określonego formatu. Wenecji — stolicy życia karnawałowego, turystycznej mekki Europy doby oświecenia.

Urodził się Gozzi 13 grudnia 1720 r., o trzynaście lat później od Goldoniego. Koniec roku, feralna trzynastka stanęły u progu życia Gozziego jak znak kabały: oto z woli przeznaczenia piewca ubiegłych dni, dogasającego czasu. Pozostańmy przy łatwej opozycji dwóch antagonistów — Goldoni, mieszczański inteligent, początkujący adwokat, słowem stereotyp literata oświeceniowego, i Gozzi, kuzyn przez matkę, Tiepolo, weneckich patrycjuszy, z ojca prowincjonalny nobil, lecz hrabia, dziecko Republiki weneckiej. Urodził się jako któreś z rzędu dziecko Angeli i Jakuba Antonia. Atmosfera życia literackiego, zebrań, dysput, okolicznościowych poematów panegirycznych, otaczała go na codzień w tym „szpitalu poetów", jak powiada o swym domu, unikając dosadniejszego słowa, którego znaczenie kryje się za „poetami". Starszy brat, zrównoważony, ceniony moralista, subtelny prozaik, obrońca klasycznej tradycji Cinquecenta toskańskiego, Kasper, żonaty z Luigią Bergalli, „pasterką arkadyjską", był dla Carla autorytetem i oparciem do czasu usamodzielnienia. W rodzinnym kręgu, w domu prowadzonym przez poetessę Bergalli wedle księżycowej buchalterii, wskutek tego chylącym się do materialnej ruiny, pojawić się z czasem miały wybitne osobowości krytyki i publicystyki literackiej, Ksawerego Betinellego i Józefa Barettiego, który korzystając z liberalnej, mimo ograniczeń cenzury i straszącego niekiedy jeszcze ducha silnej władzy inkwizytorów atmosfery miasta, wydaje przez pewien czas w Wenecji pismo — wzorowane podobnie jak polski „Monitor" na angielskim „Spektatorze" — „Frusta Letteraria" (Rózga literacka). Rysują się więc kierunki napięć ważne dla Carla: między tradycją odchodzącego świata arystokracji a tendencjami kształtowanymi pod wpływem myśli francuskiego oświecenia (patronką była tu we Włoszech pobliska, uniwersytecka Padwa).

Temperament polemiczny Gozziego kształtował się w korzy-

stnych układach dla tej dyspozycji: od sporów rodzinnych o niszczoną niefrasobliwie schedę, poprzez atmosferę literackiej i dziennikarskiej Wenecji, usypiającej piękności Adriatyku, która skłania równocześnie ucha ku nowinkom i sporom wodzonym w prasie ferującej szybkie wyroki, reagującej na różne zjawiska literackie, kulturalne i polityczne, stając się oświeceniową — za Barettiego — trybuną postępowego nurtu. Cienka ironia i język-skalpel to genius loci, który Carlo posiadł w stopniu godnym zauważenia.

W 1747 r. wchodzi Gozzi pod wpływem brata do świeżo otwartej Akademii dei Granelleschi, pedantki, która gromadzi obrońców czystości języka, narażonego na sfranzuzienie przez rozliczne gallicyzmy, wchodzące w materię włoszczyzny zbyt chudej, niedostosowanej do wyrażania nowej myśli. Wzorcem i kośćcem języka ma być, jej zdaniem, język Toskanii XVI-wiecznej w kształcie wypracowanym przez wielkich pisarzy XIV — XVI wieku, zrejestrowanym przez archaiczny w ówczesnej płaszczyźnie, gigantyczny słownik Della Crusca. Pedantyczne rozumienie natury języka przez akademików Granelleschi sprowadziło racje obrony do wąskiego kręgu twórców odległych i już anachronicznych. Na gruncie komedii będzie to styl burleski reprezentowanej głównie przez Burchiella, pisarza toskańskiego, z którym spowinowacony jest grunt komedii improwizowanej, dell'arte.

W tym czasie Goldoni, pracujący dla kompanii komików pod wodzą Girolamo Medebacha, pisze przełomowe dla losów teatru włoskiego komedie, m.in. „Sprytną wdówkę" i „Teatr komiczny", będący wykładnikiem zamierzonej przez pisarza reformy (1748 — 1753). Praktycznym wyrazem dążeń Goldoniego do uratowania włoskiej sztuki komediowej stają się komedie, w których pojawia się środowisko lekceważonych plebejów, ludu weneckiego, jego sprawy codzienne, radości i kłopoty, świat żywej gwary weneckiej tak bliskiej Goldoniemu, która mu posłuży do stworzenia nowego teatru pełnego odrębnej, nowej poezji, muzycznego rytmu, rodzajowych obrazów. Wypracował sobie tę drogę przez stopniowe odrywanie komedii improwizowanej od jej nawyków, odsuwając improwizację na plan dalszy, przełamując opory aktorów do pisanego tekstu

dramatycznego. Te posunięcia oraz ogromne powodzenie u publiczności mobilizują akademików do uderzenia na Goldoniego. Uczestniczy w nim z żywością inny dramatopisarz próbujący dostosować się do wymogów mody i widowni, eks-jezuita, prałat Pietro Chiari, autor niezbornych komedii, niestrawny w swoim verso martelliano (14-sylabowiec, odpowiednik nieudany tragicznego metrum francuskiego). Dla Gozziego, który w pojmowaniu istoty komedii zajął stanowisko skrajnie przeciwne od Goldoniego zżymając się na wulgarność tematyki, świata rybaków, gondolierów, niegodnych desek scenicznych, Gozziego krytycznego również w stosunku do Chiarego, był to sygnał do boju. Wypuszcza w 1757 r. swoją „Tartanę wpływów na rok 1756" — tartana, rodzaj weneckiej barki morskiej — gdzie z zaciekłością kota z „Myszeidy" pokazał zęby i pazury, rozdzielając ciosy między obydwie powaśnione strony: Goldoniego i Chiarego. Dzieje paruletnich ataków obfitowały ze strony Gozziego w wyjątkową zjadliwość, podobno sam inkwizytor stanu miał się zainteresować przebiegiem wojny doradziwszy Gozziemu, by poprzestał na obyczajach dozwolonych w sporach literackich, tzn. ograniczył się do polemiki słownej.

Permanentny stan pełnej mobilizacji każe Gozziemu szukać innej jeszcze platformy „perswazji", gdzie mógłby, nie tylko w teorii, ale i praktycznie wykazać nicość przeciwników. W 1755 r. zjeżdża do Wenecji słynna kompania komików Jana Antonia Sacco (Truffaldina na scenie), który powrócił z Lizbony. Gozzi nawiązuje z nim współpracę, która trwać będzie przez ćwierć wieku, angażując pióro podobnie jak Goldoni do pisania scenariuszy i centonów dla ulubionego Truffaldina. Znajduje w kompanii znakomite poparcie w innych maskach: Brighelli (Atanasio Zannoni), Smeraldinie (żonie Atanasia i siostrze dyrektora zespołu, Adrianie), Pantalonie (po Cezarze Darbes odziedziczy tę rolę Jan Chrzciciel Rotti, od 1762 r.) i neapolitańskim Tartaglii (znakomitym Agostinie Fiorilli). Wszystkie te maski wejdą do komedii baśniowych Gozziego, wskazując równocześnie na źródło wielu inspiracji Gozziego, który im właśnie jako współtwórcom swego teatru wiele będzie zawdzięczać.

W 1761 r. pisze Gozzi poemat heroikomiczny, „Markiza Bizarra", uplasowany w świecie paladynów Karola Wielkiego i słynnej pieśni o Rolandzie, mającej na gruncie włoskim przebogate tradycje renesansowe, w którym to dziele poszerzy znacznie pole swoich ataków, szkicując obraz społeczeństwa Wenecji rokoka, o rozluźnionych normach moralnych, zleniwionego i rozpustnego, poczynając od dam modnych, kończąc na księżach, zgrymaszonych labusiach, hipokrytach i wszelkiego rodzaju szarlatanerii. W tym samym też roku występuje z pierwszym utworem dramatycznym, który zadecyduje o wielkim jego sukcesie w batalii. 25 stycznia kompania Sacchiego zaprezentuje słynny już dziś w świecie utwór, „Miłość do trzech pomarańczy", scenariusz dell'arte z rzadkimi partiami tekstowymi. (...)

Sceneria baśni, łańcuch nieoczekiwanych, logicznie nie powiązanych w świecie realnym, ale zgodnych z logiką bajki zdarzeń, po którym poruszają się ulubione figury improwizowanej komedii, rozwijając przed widownią cały wachlarz lazzi, dowcipów słownych, to było coś absolutnie nowego. Przejrzystość alegorii, objaśnionej dodatkowo w prologu i wstępie autora, mówiącej o polemice angażującej całe miasto, sprawiły, że Gozzi odniósł wspaniałe zwycięstwo, dostarczając nowego materiału plotce i sensacji, pokazując też, że skazana na śmierć komedia dell'arte żyje i zachwyca, pozwalając publiczności cieszyć się postaciami, z którymi zżyła się od niepamiętnych czasów, w dodatku masek — z wyjątkiem Tartaglii, który przecież na swoistych prawach zyskał weneckie obywatelstwo w dramacie Gozziego — prawdziwie weneckich. Dokonał Gozzi przy tym niebyle jakiego dzieła: w sposób fascynujący przeniósł polemikę literacką na scenę, przełożył ją na sytuacje teatralne.

W następnych latach powstają dalsze dramaty ujęte w kształt baśni; w sumie w okresie 1761—1765 stworzy Gozzi dziesięć „Bajek" dramatycznych. Drugą z rzędu będzie „Il Corvo" (Kruk), tym razem już pełny tekst dramatyczny z partiami scenariuszowymi dla dwóch głównie masek: Truffaldina i Brighelli. Utwór pełen cudownych przemian postaci, przenikania przez zamknięte drzwi i ściany, sprawianych przez zabiegi

magiczne czarodzieja Norando, przy zmiennej scenerii, w wyśnionej krainie Frattombrosa, w której obok masek żyją postaci dramatu, traktowane na innych niż maska prawach. To zderzenie realnego z nierealnym, komicznego z tajemniczym, magicznym „nadświatem", istniejące już w „Trzech pomarańczach", ale tu wychodzące poza komizm improwizowany, było nowym szokiem dla widowni i nowym sukcesem pisarza. Toteż szybko dostarcza on jej następnych wrażeń: „Król jeleń", historia króla chcącego poznać prawdę. „Turandot", baśń o księżniczce chińskiej niszczącej kolejnych kandydatów na męża, dekorującej mury ogrodu ściętymi głowami ukaranych śmiałków. „Turandot" była zwrotem Gozziego ku baśni poetycznej, wolnej od nadmiernych ingerencji machin teatralnych, na które publiczność, a może raczej krytyka zaczęła się krzywić. Zwrotem udanym i gwarantującym Gozziemu trwałe zasługi dla teatru włoskiego, nie tylko włoskiego. Po tej baśni pisze „Kobietę-węża" (Donna serpenta), o niezmiernie zawiłych perypetiach i zdarzeniach, i jeszcze dalszych pięć. Po „Zobejdzie" i „Szczęśliwych żebrakach" coś się zaczyna zmieniać w euforycznej aurze powodzenia. Gozzi zbiera siły do „Błękitnego Potwora" (1764), ale pisząc pełen jest zwątpień, dostrzega przelotność każdego sukcesu. „Potwór" wszakże się podobał, Baretti chciał go nawet przełożyć na angielski i wystawić w Londynie, gdzie cieszył się przyjaźnią Garricka. Jako przedostatnia rodzi się filozoficzna baśń, ceniona przez niektórych krytyków bardzo wysoko, „Augellino Belverde", w niej wypowiada się Gozzi najpełniej przeciw filozofii i moralistyce oświecenia. Akordem końcowym będzie „Zeim król geniuszy albo Wierna służąca", obrona moralności opartej na wartościach głoszonych przez etykę chrześcijańską, wiarę w prowidencjalizm katolicki.

Świat baśni, cudowności i magii, i krążących po jego orbitach masek, kreowany ręką Gozziego, zrazu wyłącznie w celach polemicznych, defensywnych w stosunku do poczynań Goldoniego, następnie do rozgrywki z otaczającym autora światem i społecznością gnomów, ludzi rozchwianych a korzystających z luzu niesionego przez nowe prądy dla wygrania egoistycznych interesów — świat baśni zyskuje stopniowo

SŁUŻĄCY

swoją autonomiczność jako zespół jedyny w swoim rodzaju, istniejący na własnych, teatralnych prawach, główny tytuł do kontrowersyjnej sławy Gozziego.

Gozzi-polemista, Gozzi-twórca dramatyczny rozgromił przeciwników. Goldoni opuścił ukochaną Wenecję dla Paryża, w którym miał przeżyć resztę życia, Chiari złamał pióro. Ale sukcesy, tak świetne, dzielone z zespołem aktorskim, gasną stosunkowo szybko. Co prawda sztuki Gozziego idą po trzydzieści razy, co jest liczbą poważną jak na ów czas i świadczącą o trwalszym uznaniu widowni niż krytyki. Lecz widownia jest dla nas świadkiem niemym. Głosy krytyki przetrwały. Głosy zgorszone naruszeniem obowiązujących zasad porządku dramatycznego, prawdopodobieństwa, dobrego smaku, łatwego do wyprowadzenia morału. Gozzi wskrzeszał duchy umarłych — feeryczną scenerię baroku, nie dostrzegał nowego świata, atakował filozofię francuską, która torowała sobie drogi we Włoszech. Jego dramat był niespójny, drażniąco heterogeniczny. Ruszyli ławą pedanci, między innymi uczony prałat Taruffi, znany nam z kół warszawskiej nuncjatury adorator pięknych Polek, pośrednik artystyczny króla Stanisława Augusta.

Kompania Sacchich opuszcza Wenecję dla prowincji i wojaży po cesarskiej Europie. Gozzi tworzy jeszcze dramaty inspirowane przez sztuki baroku hiszpańskiego, ale nie staną się one ważne. Bajki pojawią się jeszcze na scenie, oglądać będzie „Księżniczkę Turandot" Goethe z końcem stulecia, ale łączność t w ó r c z a autora z kompanią dell'arte zostaje przerwana na zawsze. Sacco próbuje sił w sztukach bez maski, ale to się nie podoba Włochom. Przeczucie kresu przybliża się, coraz przykrzejsze. Wśród sporów wewnętrznych biegną lata kompanii, aż w 1782 r. zespół przestaje istnieć. W tym krachu rodzi się chęć przetrwania w pamięci potomnych. Brighella ogłasza swoje „Motti brighelleschi" (1787), gdzie zapisano wszelkie lazzi, bons mots, argucje, jakimi czarował ze sceny, swoisty monument chwały.

Gozzi przestaje zajmować się dramatem. Z werwą, której nie potrafi inaczej spożytkować, upupi swego rywala w miłości, Gratarola, wmieszawszy w aferę najwyższe czynniki czy

raczej czynnikowe weneckie. W sztuce „Droghe d'amore" ujawnia to, o czym się wiedziało, ale co nie zostało napisane, skandaliczne perypetie, których był współuczestnikiem i bohaterem, dzieje własnych spóźnionych amorów do aktorki kompanii, Teodory Ricci, niszcząc morderczo rywala, który z zaocznym wyrokiem śmierci na karku dokonał żywota na Madagaskarze — przyjaznym, jak widać, nie tylko dla Beniowskiego. Gozzi przywdział w życiu szaty Pantalona podążając tropem jego amori senili, starczych miłostek.

Wenecja odwróciła się plecami do ulubionych masek, starych w szerokim znaczeniu, także biologicznym: Truffaldino miał w roku wystawienia „Trzech pomarańczy" lat 57, Smeraldina była grubo po czterdziestce, jedynie Brighella reprezentował autentyczną młodość. Zabrakło dopływu świeżych sił, nikt nie chciał podtrzymywać tradycji zawodu. A tym wiernym kompaniom Gozziego pisane były tragiczne zejścia. Smeraldina jedna tylko zmarła w łożu, po długiej zresztą i beznadziejnej chorobie. Sacco dożywszy osiemdziesiątki wyzionął ducha na okręcie jedącym z Genui do Marsylii (1788). Ciało oddano morzu. Brighella utonął w kanale weneckim, wychodząc z jakiegoś pałacu po uczcie (1792). Jakże ten finał zgadza się z poetyką upadku sławnej przez wieki sztuki all'improviso.

Defensor temporis acti to drugi człon stereotypu Gozzi: obrońcy określonej tradycji literackiej, martwej dla współczesności, moralności nie opartej na teorii harmonizowania indywidualnych egoizmów, krytyka zdrowego rozsądku — tej nici przewodniej w moralistyce oświecenia stosowanej na co dzień zbytnio na wyrost — wszystkie te przekonania urastające przy charakterze Gozziego do obsesji, połączyły się w jedno z przeczuciem wielokrotnie wyrażanym — katastrofy ojczyzny. W 1797 wydał „Memorie inutili" (Pamiętniki zbyteczne), wnikliwy bogaty dokumentalnie, jakkolwiek przewrotny, świadomie nieszczery we fragmentach osobistych, obraz lub raczej ciąg obrazów i wspomnień nasyconych satyrycznymi złośliwościami, subiektywnych, przecież — cennych. W tym samym roku, 1797, dopełnił się los Wenecji. Republika przestała istnieć z woli Napoleona. Gozzi przeszedł przez ten próg z uczuciem

ambiwalentnej satysfakcji. Już wcześniej znalazł się poza swym czasem.

Zmarł 4 kwietnia 1806 r.

NA FIRMAMENCIE EUROPY

„E ciò ch'io penso colla fantasia,
Di piacere ad ognuno è il mio disegno;
Con vien che varie cose al mondo sia,
Come son varii volti, e vario ingegno;
E piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
O diverse materie in prosa, e in verso."
(L. Pulci, Morgante, z Pieśni 27)

„A to, co snuję z fantazji, podobać się ma każdemu — taki mój zamiar. Godzi się, by na świecie różne były rzeczy, jak różne są oblicza i duch rozmaity. Jednemu biel więc, drugiemu brąz się podoba, lub różność materii — prozą albo rymem". Tym cytatem wyraził Gozzi u początku swej scenicznej drogi, własny zamiar artystyczny: splątanie nici fantazji w heterogenicznej baśni o wielu tonacjach; a ponadto określił postulowaną widownię — wszyscy czy też: każdy. Różnie w praktyce z takimi deklaracjami, ale historia teatru potwierdzi ową „materii rozmaitość", po którą zaczęto sięgać do Gozziego począwszy od końca XVIII w. Jest to naprawdę zadziwiająca historia — to stale powracające oczarowanie Gozzim w Europie XIX i XX w. przy sarkastycznej rezerwie samych Włochów, dzieło Gozziego wciąż jest — nie w całości, lecz w poszczególnych utworach, branych na warsztat teatru żywe, inspirujące, pojawia się w chwilach wielkich kryzysów sztuki teatralnej dobywane z głębin przeszłości w charakterze „żywej wody" na schorzenia.

Dzieje europejskich inscenizacji Gozziego, poprzedzonych adaptacjami zajęłyby kilkanaście bitych stronic. Profes zaczął się już za życia autora tłumaczeniem niemieckim w Szwajcarii (A.K. Werthes, 1777—1779), dojrzewał niemiecki Sturm und Drangperiode. Gdy współczesny Gozziemu Vannetti wybrzydzał się na teatr Gozziego „dobry dla głupich gondolierów", lecz nie dla umysłów wykształconych, Lessing, Goethe, Schiller, obaj Schleglowie dojrzeli w sztuce Gozziego nieskrępowa-

ny wiew wyobraźni, przypisując mu buntowniczość wobec klasycznego kodeksu poprawności. Fryderyk Schlegel ustawił go — obok Szekspira, Ludwik Tieck czerpał natchnienie do „Sinobrodego", August Schlegel cenił wielce formę dramatyczną baśni, oryginalną inwencję i wydobycie ducha honoru i miłości. Zrozumiały jest zachwyt niemieckiego romantyzmu dla gry realnego z baśniowym, dla romantycznej — jak chcieli ci interpretatorzy — ironii. Goethe określał typy sceniczne Gozziego jako ludowe i charakterystyczną — jak twierdził — dla Wenecji symbiozę teatru i piazza, urzeczony przedziwną jednorodnością świata person tragicznych i maski. W 1801 r. Schiller przetworzył „Turandot" na weimarską scenę, bez powodzenia doraźnego dla spektaklu (ale jaką była widownia?), z jakimiż płodnymi następstwami. Tłumaczenie polskie, dwudziestowieczne już, Karola Wachtela miało za podstawę przeróbkę Schillera. Sądzić wolno, że via Niemcy szedł Gozzi na inne sceny, zwłaszcza te wschodnie. W „Corinne ou l'Italie" Pani de Staël uznała większą oryginalność Gozziego niż Goldoniego, ceniąc jego lekceważenie dla zasady naśladowania natury. Uromantycznioną wizję Gozziego przenieśli do Francji Filaret Chasles i Paul de Musset, był dla nich obrońcą średniowiecza, ostatnim uczniem rycerskiej Hiszpanii. Za mussetowską wizją kryje się demoniczna inkarnacja Wenecji w stylu Stendhalowskich „Włoskich nowel". Teatr Gozziego ujmowany jest w kategoriach snu, nieco Ariostycznego.

Na innej fali wypływa Gozzi z brzaskiem naszego stulecia. Idzie ona od pierwszych teatralizacji Cocteau w Vieux Colombier, gdzie w Molierze i Szekspirze widzi się spadkobierców komedii improwizowanej, chociaż kierunek rozwoju scenografii zmierza drogą elżbietańskiej ascetyczności. W Rosji o trzy lata wcześniej, w 1910 r. zainteresowanie tą sztuką zdradza Meyerhold, wystawiając „Szarfę Kolombiny", w której odzywa się echo groteski Hoffmanna; to właśnie w teatrze Meyerholda zobaczyć było można taneczne korowody masek potraktowanych cyrkowo — echa takiego pojmowania maski-klowna tłuc się będą i po naszych scenach do dni najnowszych. I wreszcie Wachtangow z premierą „Turandot" (28 II 1922), przedłużenie stworzonej przez Meyerholda tradycji. Spektakl,

już dziś historyczne wydarzenie, otrzyma w Encyklopedii Spektaklu ocenę: „il trionfo della teatralità scatenata", rozszalałej teatralności. Aktor nie jest maską, lecz ją tylko udaje, maską, która gospodarzy sceną, włącza się w akcję, zmienia jej wygląd w oczach widowni. Tu odwołanie do Meyerholda jest także nawiązaniem bezpośrednim do jego inscenizacji „Miłości do trzech pomarańczy". Ten fantastyczny realizm poparty jest kubistyczno-konstruktywistyczną scenografią (Ignacy Niwiński). Aktor-maska charakteryzuje się i rozcharakteryzowuje na scenie, nosi świadomie sztuczny zarost, wkłada nos na gumce. W górze sceny jakieś nie należące od sztuki dekoracje. To kuchnia teatralna. Dość to odległe od Gozziego z pozoru, w gruncie rzeczy wynika z jego pojęć o teatralnej rzeczywistości, oderwanej od autentyzmu życia, wyzwolonej z jego pęt.

Nie zabrakło Gozziego po drugiej stronie Atlantyku (ekspresjonistyczna inscenizacja „Turandot" w dekoracjach R. van Rosena z lat międzywojnia). Odbiciem popularności „Turandot", nad której rozsławieniem napracował się preromantyzm niemiecki, Schiller przede wszystkim — echem wtórnym, lecz interesującym ze względu na rodzaj teatru — stały się liczne dzieła operystyki europejskiej, od kilku scen Webera, poprzez Busoniego i innych, aż do niedokończonej „Turandot" Pucciniego, wystawionej w Mediolanie 1924. Na tym ostatnim wcieleniu operowym, romantyzmie petit-bourgeois, zaważyły patetyczne kreacje Gozzeańskie Kalafa i Adelmy (Liù w wersji libretta).

I wreszcie — balet, najbliższy duchem scenariuszowi pantomimy. Tę możliwość wykorzystał Sergiusz Prokofiew w „Miłości do trzech pomarańczy", której prapremierę oglądało Chicago w 1921 r. Ta ostatnia transmisja utworu Gozziego nasuwa pytanie: jakiż wpływ mogła mieć polemika z Goldonim na deprecjonowanie dzieła, jeśli zrobiło ono karierę już nie europejską, lecz światową? Po niegdysiejszych waśniach pozostało na sitku czasu kilka uparcie powtarzanych słów: „Gozzi antagonista Goldoniego". W teatrze satyryczna wena pisarza okazała się czynnikiem twórczym, inspirując szereg świetnych pomysłów. Pozostał jeszcze Tartaglia womitujący wierszami pra-

łata Chiari i konsyliarz Truffaldino rozpatrujący przyczyny schorzenia. Ale chyba to nie było grzechem przeciw sztuce.

Teatr włoski oddał sprawiedliwość Gozziemu już w XX w. Najwybitniejszą rolę odegrał tu Giorgio Strehler szukający żywotnych źródeł w tradycji narodowej: wystawił „Kruka" (1948) w Piccolo Teatro di Milano na Festiwalu Weneckim z Marcello Morettim-Truffaldinem, Paolo Stoppą, A. Battistellą (scenogr. G. Ratto, kost. E. Colciaghi), „Turandot" w palladiańskim Olimpico (Vicenza) reżyserował Guido Salvini (1952). Wcześniej, bo w 1939 r. Zespół Akademii zaprezentował „Króla Jelenia" w reżyserii Aleksandra Brissoni z Pantalonem Antonia Crasta (Rzym).

W programie zamieszczono projekty kostiumów Kazimierza Wiśniaka

UWAGA ZAKŁADY PRACY I SZKOŁY

Zamówienia zbiorowe na bilety ulgowe dla zakładów pracy i szkół przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Biuro Organizacji Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89.
Przyjmujemy zgłoszenia osobiste, listowne i telefoniczne.

Ceny biletów	norm.	ulgowe
I strefa	21 zł	15 zł
II strefa	17 zł	12 zł
III strefa	13 zł	9 zł

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JERZY HELAK
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
ŚLUSARNIA:
KAZIMIERZ BABIEC

W.D.Kart. A/1589/74, 4000, (P-6/1202)

Cena zł 8.—

Projekt okładki: Nicole Naskow

REDAKTOR PROGRAMU: HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE: WANDA GOŁKOWSKA

Carlo Gozzi

KSIĘŻNICZKA TURANDOT

Premiera 14 grudnia 1974

EGZEMPLARZ
BEZ