TEATR POLSKI WROCŁAW

SEZON 1970/1971

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

Carlo Gozzi

BŁĘKITNY POTWÓR

(IL MOSTRO TRUCHINO)

PRZEKŁAD: JOANNA WALTER

SCENOGRAFIA: JAN POLEWKA

MUZYKA: LESZEK WISŁOCKI

REŻYSERIA: GIOVANNI PAMPIGLIONE

PRAPREMIERA 13 MAJA 1971

OBSADA:

ZELOU, CZARNOKSIĘŻNIK, BŁĘKITNY POTWÓR . . .	JANUSZ PESZEK
DARDANE, KSIĘŻNICZKA GRUZJI	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
TAER, KSIĄŻĘ NANKINU . . .	CZESŁAW WOJTAŁA
FANFUR, KRÓL NANKINU . .	ANDRZEJ POLKOWSKI
GULINDI, NIEWOLNICA, DRUGA ŻONA FANFURA .	JADWIGA SKUPNIK
SMERALDINA, DWORKA DARDANE	EWA KAMAS
TRUFALDINO, DWORAK TAERA	PAWEŁ GALIA
PANTALONE, MINISTER FANFURA	ANDRZEJ MROZEK
TARTALIA, MINISTER FANFURA	JÓZEF SKWARK
BRIGHELLA, DOWÓDCA STRAŻY	FERDYNAND MATYSIK
ZANNI	CEZARY KUSSYK
ZANNI	JERZY FORNAL

Rzecz dzieje się w Nankinie i jego okolicach

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: JANUSZ ŁOZA

OPRACOWANIE DŹWIĘKU: HUBERT BREGUŁA

SUFLER: KAZIMIERZ CHORĄŻAK

ŚWIATŁO: KAZIMIERZ PIĄTEK

Carlo Gozzi 1720-1806

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 troszę 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 prowicjonalny nobil, lecz hrabia, dziecko Republiki Weneckiej. Urodził się jako któreś z rzędu dziecko Angeli

Truffaldino [G. A. Sacco (?) lub Müller (?)]

i Jakuba Antonia. Atmosfera życia literackiego, zebrań, dysput, okolicznościowych poematów panegirycznych, otaczała go na co dzień 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 miały z czasem wybitne osobowości krytyki i publicystyki literackiej, Ksawerego Bettinellego 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 korzystnych 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 oświeceniowa — 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 sfrancuzienie 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)[1] 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, „Marfiza 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. Bohaterem czyni Gozzi Tartaglię pod którego imieniem ukrył Publiczność wenecką. Tartaglia choruje na melancholię, zrozpaczony król-ojciec prosi Truffaldina, aby uleczył książątko. Truffaldino próbuje swoich znakomitych sztuczek, udaje mu się, choć nie od razu doprowadzić Tartaglię do szoku, wyrzucenia z siebie przyczyn niestrawności — okazuje się, że są to wiersze martelliańskie serwowane choremu przez Fatę Morganę, czarownicę — uosobienie prałata Chiari. Pod wodzą Truffaldina Tartaglia wyrusza w podróż ścigany słowami zemsty wyśmianej Morgany, by odnaleźć zamek, w którym żyją trzy pomarańcze. Broniony przed różnymi niebezpieczeństwami przez Maga Celio (Goldoniego), Tartaglia dociera do celu, zamku olbrzymki Kreonty, wyzwala trzy pomarańcze, a sam oddala się na pewien moment. W tej właśnie sytuacji żarłoczny i spragniony Truffaldino postanawia zasycić pragnienie pomarańczą, rozcina jedną, po tym drugą, z wnętrza wychodzą dwie małe panienki, które pod wpływem świeżego powietrza padają martwe. Są to tragedia i komedia charakterów, płody

Brighella (XVIII w.)

pióra atakowanych pisarzy. Na szczęście ocalona zostaje trzecia pomarańcza, Ninetta, komedia dell'arte, której szczęśliwy Tartaglia odda całe swe serce.

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 ną 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. To też 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, i 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 z razu 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 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 przestanie 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.

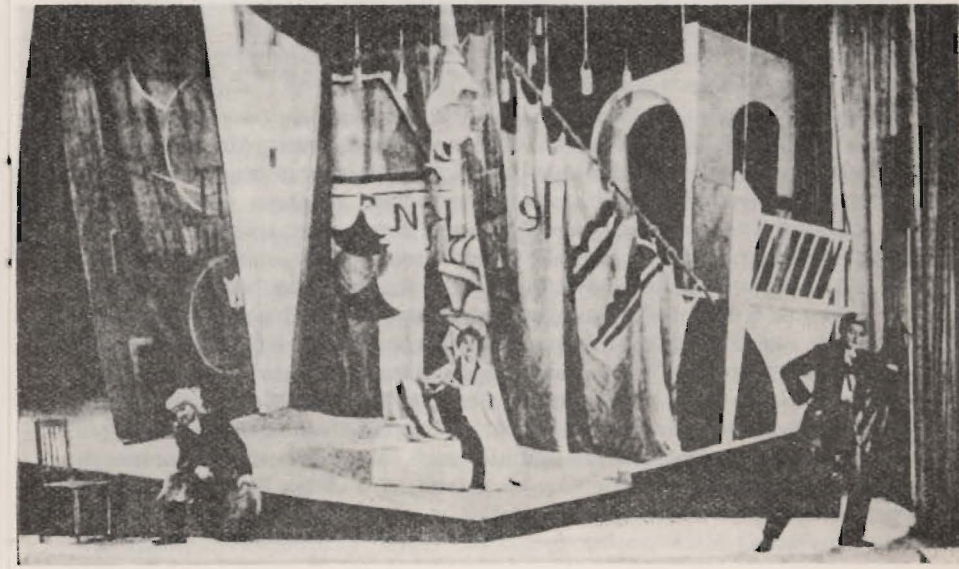
Gozzi przestaje zajmować się dramatem. Z werwą, której nie potrafi inaczej spożytkować, upupi swego rywala w miłości, Gratarola, wmieszawszy w aferę najwyższe czynniki czy raczej czynnikowe weneckie. W sztuce „Droghe d'amore" ujawnia to, o czym się wiedziało, ale co nie zostało napisane, skandaliczne 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 jadącym 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'improvviso.

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, subjektywnych, 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.

„Księżniczka Turandot" w reżyserii Wachtangowa i scenografii I. Niwińskiego, Moskwa 1921



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 potwierdziła 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.

Kostiumy I. Niwińskiego do „Księżniczki Turandot" w reżyserii Wachtangowa, Moskwa 1922

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 nieskrępowany 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 prze-

Kostiumy I. Rabinowicza do baletu Prokofiewa „Miłość do trzech pomarańczy", Moskwa 1927

nieśli 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 nienależące do 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 Segiusz 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 prałata 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" 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).

Pro domo nostra: 21 stycznia 1956 r. „Księżniczkę Turandot" w przekładzie Emila Zegadłowicza, scenografii Józefa Szajny i z muzyką Stanisława Skrowaczewskiego wprowadzili na scenę polską w Nowej Hucie Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski. Spektakl, szykowany pierwotnie na inaugurację Ludowego Teatru, nie stracił swojej przełomowej roli mimo że ustąpił pierwszeństwa „Krakowiakom i góralom". W dziejach powojennych teatru polskiego spełnił funkcję podobną do inscenizacji Wachtangowa jako sprzeciw wobec teatru z ducha mieszczańskiego, teatru ciasno pojętych reguł realizmu. Twórcy spektaklu zawarli w nim swój program — zdobycie dziewiczej w sensie artystycznym widowni przez nawiązanie do form ludowych europejskich w kształcie utrwalonym przez komedię dell'arte i sztukę mimów. Zatarcie granicy przez przesunięcie punktu ciężkości na rozbudowane proscenium, dekorację ogarniające widownię adresowane było do nowej, „zielonej" publiczności, którą należało zdobyć i wykształcić. Wznowienie z lat 1958—1959 poświadczyło sukces tej metody tak w stosunku do widza, jak i aktora. „Turandot" stała się wstępem do znakomitej realizacji „Sługi dwóch panów" Goldoniego. Oba dzieła (to drugie w reż. K. Skuszanki) pokazano za granicą: „Turandot" w Teatrze Narodów w Paryżu, 15—16 lipca 1958, „Sługa dwóch panów" Festiwal w Wenecji (Palazzo Grassi, 16—17 lipca 1957).

Wanda Roszkowska

Nico Pepe w roli aktora z kompanii Gelosi (XVI w.) Giulio Pellesini (maska Pedrolina)

TRYUMF TEATRU

Świat baśni Gozziego mieni się światłem najrozmaitszych barw, scenerii, „Miłość do trzech Pomarańczy" rozgrywa się na szerokich przestrzeniach wymyślonej krainy, „Turandot" czy „Błękitny potwór" rozgrywają się w Chinach, Pekinie i Nankinie, inne baśnie sytuuje Gozzi w czystej krainie fantazji, Frattombrosa, mieście Samandal, to znów w Samarkandzie lub w imaginacyjnym mieście Monterotondo. Charakterem, tonacją różnią się one między sobą, ale przecież tworzą one razem świat jeden, wspólny, baśni dramatycznej, której barwę nadaje specyficzna, umownie pojęta, częściowo autentyczna w powierzchniowej warstwie egzotyczność. Ma też ta baśń cechy jednoczące ją ze światem wyobraźni i pojęć ludowych przetworzonych jednakże w duchu wyraźnej rafinady niesionej przez starą cywilizację.

Przede wszystkim wyraża ona proste i pryncypialne prawdy moralne, odwołuje się do wspólnego wszystkim świata pojęć, kategorii moralnych, które można odrzucić, ale niepodobna ich nie rozumieć: wierność w miłości, prawość i prostolinijność przeciw fałszowi, obłudzie, podstępności, obowiązek dotrzymania słowa, dochowania tajemnicy, wdzięczności za doznane dobro, bezinteresownej życzliwości. Wykroczenie przeciw tym zasadom ściąga na winnego karę, w baśni musi się dokonać swoista katharsis: moralna koda jest zasadą konstrukcyjną utworu. Ale jest to świat baśni, rządzi więc nim siła tajemnicza, baśniowe fatum, uosobione najczęściej przez przedstawiciela świata magii — Norante, „minister przeznaczenia" w „Kruku", Durandarte w „Królu jeleniu", w „Błękitnym potworze" będzie to tajemniczy Zelou, w „Zobejdzie" król Sinadab lub Zeim w bajce o takimże tytule. Wszyscy oni jednakże pochodzą tyleż ze świata ludowej wyobraźni, co z teatru, gdzie działają jak deus ex machina.

W ponadczasowym świecie przedstawionym obowiązuje logika baśni odmienna od pojęcia przyczynowości rządzącej naturą, a więc wbrew prawom fizycznym, biologicznym, psychologicznym zdarzyć się może absolutnie wszystko: młodzieniec w mgnieniu oka staje się niedołężnym starcem, który następnie stanie się młodzieńcem; umiera się, by ożyć; człowiek przeobraża się w jelenia; duch wchodzi w formę innego ducha, i co najistotniejsze transformacje te przyjmowane są bez zdziwienia.

Zasadą dramaturgiczną jest równouprawnienie postaci ludzkich i antropomorfizowanych — stworów, ptaków, zwierząt, a nawet przedmiotów, obdarzone są tak zasadniczą umiejętnością, ważną w dramacie, jak mowa, a także kategorie myślowe ludzkie: Zelou w „Potworze" jest partnerem innych bohaterów — ludzi. Rząd nad duszami sprawuje magia i cudowność kierująca zdarzeniami. Akcja przebiega w zasadniczej zgodzie z wymogami dramatu. W ekspozycji najczęściej dowiadujemy się, że bohater zostanie wystawiony na ciężkie próby, w których hartować się muszą jego cnoty, o ile chce ocaleć, a nawet jeśli wie, że zginie, ponieważ jego zguba oznacza obronę wartości, w które wierzy. Bieg wypadków to szereg niebezpieczeństw, które powinien pokonać, wspomagany wiarą jedynie w słuszność swego postępowania. Kulminacja oznacza zazwyczaj nadejście nieuniknionej katastrofy, ale szczęśliwie końcowa perypetia obraca się na korzyść bohatera, o ile nie zjawia się właśnie mag, deus ex machina. Finał jest zawsze pomyślny.

Specyficzne dla Gozziego jest przemieszanie elementów nierealnych z realnymi, przy czym te ostatnie powierza się maskom. Jest to więc realizm bardzo szczególny, nasycony burleską, a więc określony komizmem. Najistotniejsze bowiem staje się napięcie między patetycznością świata postaci dramatu w maskach, w którym patos doznaje ustawicznych ciosów. Teatralność tego zabiegu wyraża się w ambiwalencji technik gry: na serio i komicznie. Bajka Gozziego wbrew pozorom i regułom gatunku nie jest alegoryczna — Gozzi drwi z zakusów krytyki, która dopatrywała się tego drugiego dna w jego dramatach — jest za to satyryczna w odniesieniu do rzeczywistości. To zadanie powierza autor maskom, ale nie sądźmy, że się z nimi solidaryzuje, jak to

Księżniczka Turandot w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, styczeń 1956. Inscenizacja i reżyseria: Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, scen. Józef Szajna

robił Goldoni przywiązany do swoich postaci i bardzo im życzliwy. Tartaglia Gozziego to często dworski frant, łgun, obłudniś i łotrzyk pospolity, Brighella głosi zasady „nowej wiary", czytaj — oświeceniowej filozofii zdrowego rozsądku, które wciela w życie kosztem cudzego nieszczęścia, a nawet życia, ponieważ sam na tym wychodzi dobrze. Może najbardziej przywiązany jest do rodaka z Wenecji, Pantalona, ale i tak sam fakt, że właśnie maska rzuca oskarżenia pod adresem np. zepsutej społeczności weneckiej, nadaje jego wypowiedziom sens specyficzny, bardzo często nieuchronnie śmieszny. W bajce Gozziego rozpościera się jak mgła przedwieczorna aura drwiny, ukrytej ironii, ostrzegającej, że nie należy niczego, co się dzieje, brać na serio: ani tych licznych transformacji, ani słów padających ze sceny. Gozzi celowo niekiedy dopuszcza do konfrontacji person dramatu z maską, a niekiedy wprost z widownią, dążąc do wywołania reakcji odwrotnych od tych, jakich oczekiwaliby bohaterowie oglądający świat na poważnie. A ponieważ wiele tam bywa niedomówień, Gozzi staje się problemem nie zawsze łatwym do rozstrzygnięcia dla samego nawet teatru, z którego łona wyszedł.

Pewnym kluczem do tego zamku wydaje się sposób zastosowania cudowności konfrontowanej nieustannie niemal z komizmem maski. Cudowność jest tu kategorią estetyczną, nie poznawczą czy metafizyczną —

pochodzi tyleż z baśni, co z teatru. Nasyca ona materię dramatu Gozziego wielorako: przez transformacje ludzi w stwory, gadające ptaki i wody, jabłka śpiewające, psy i wrota; dziewczyny ulatujące w piórach gołębic w powietrze, zamierające w oczach widowni postaci ludzkie obracane w kamień i posągi, których bladość marmurowa cofa się przed rumieńcem życia, pomarańcz rośnie do wymiarów dyni, z której wynurza się Ninetta. Cudownie przenika przez ścianę Norando, Tartaglia porzuca swą skórę, by wejść w ciało króla Dorama. Cudowność to nie tylko lewitacje, zmiany scenerii, to także ustawiczna obecność ekstremów w sferze uczuć, reakcji od szczęścia do rozpaczy, od uciechy do przestrachu bez motywacji psychologicznej. To także niezwykłość niebezpieczeństw, na które naraża się bohater i cudowny sposób, w jaki z nich zwycięsko wychodzi.

Cudowność jest dynamiczna, sprawia, że wszystko w baśni jest ruchem — jak gdyby Gozzi znał zasady atomistyki. Chcemy teraz powiedzieć, że jej rodowód, natura i funkcja są teatralne: jest konstrukcją z elementów realnych w stanie nieważkości, jej celem jest oczarowanie widza przez sztuczność, świadomie akcentowaną. Działa przede wszystkim wizualnie, wabiąc iluzją. I dlatego nie jest fantastyczna, bo nie żąda od widza zaangażowania uczuciowego ani metafizycznego, gra nie tyle przerażeniem widza, co postaci scenicznych. Celowo Gozzi odchodzi od barokowego pojęcia cudowności, wykorzystując techniczną sprawność machiny teatru, podobnie jak szydzi z cudownych zdarzeń, przepełniających dramat barokowy, gdzie były traktowane z całą powagą służąc motywacji losów postaci patetycznych: za bardzo nie znosił prałata Chiarego, który odwoływał się do tych „accidenti mirabili". Odłożył Gozzi do barokowego lamusa mitologię antyczną, wybierając przede wszystkim feerię.

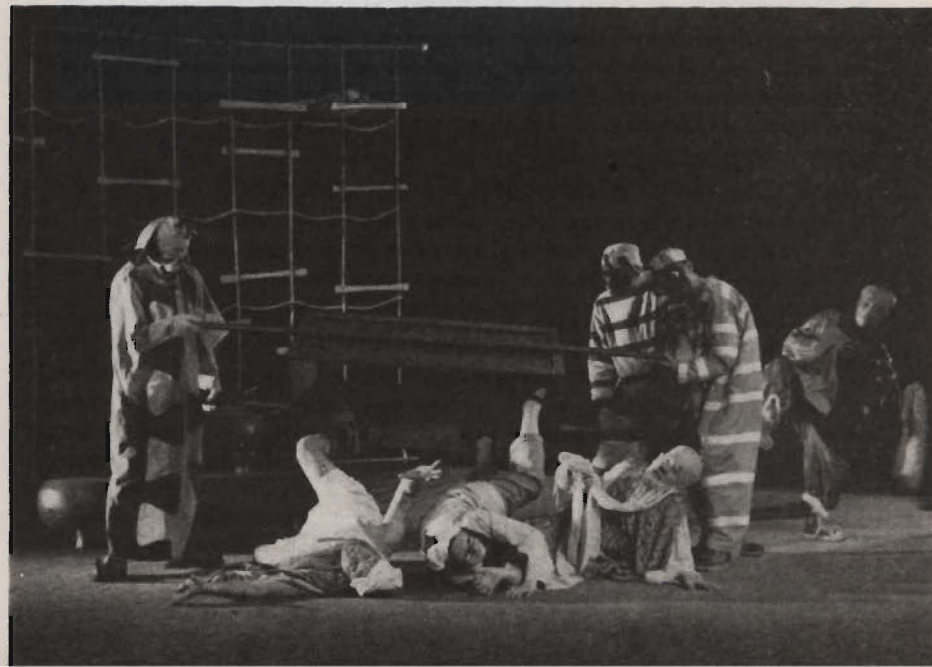
Po tym feerycznym świecie kręcą się maski. Ze świata realnego przeniosły swój sposób istnienia i zmysł zdrowego rozsądku. Odbywając często wojaż przez krainy potworów i gnomów, trafiły w ten sposób na dwór w Pekinie. Ten motyw wędrówki, nawet ucieczki jest dla dramatu Gozziego znamienny, bo i tu nie zawsze czują się dobrze — stwierdziwszy np. że na dworze królewskim zapanował smutek i melancholia, Brighella z Truffaldinem szykują się do podróży, nie są potrzebni. Wędrówki są okazją do demonstracji wielkiej sztuki improwizowanej: Smeraldina odwiedziła piekło, Truffaldina popycha diabelskim wiatrem dantejski Farfarello. To okazja do konfrontacji „postawy", tak rozgrywają się przeliczne lazzi przerażenia, zdumienia, cudowności (timor, spaventi, stupore, disperazioni, maraviglie). Jest to zresztą rzecz nie tyle postawy, ile komentarza zjawisk. I maski poddane są transformacjom, ale na specjalnych prawach dzięki stylowi gry, komizmowi. W ich ustach wszystko stać się może okazją do persyflażu. Niektóre maski, tzn. Pantalon i Tartaglia zajmują w konwencji baśniowej wysokie pozycje społeczne. Już sam fakt nastraja podejrzliwie widza, rozłamuje jedność świata postaci dramatu, przełamując na stronę komizmu. Któż bowiem na serio przyjmie wypowiedzi Tartaglii, który się przepisowo musi jąkać? W samym klanie masek też coś się zmieniło — na niższym piętrze stoją dawni zanni Truffaldino i honorowany rozmaitymi urzędami dworskimi Brighella, mając za partnerkę Smeraldinę. Jednoczy ich los i światopogląd człowieka trzeźwego, ich role przechowały pełny arsenał środków komedii improwizowanej. Stąd padają raz po raz satyryczne strzały, zawierzył Gozzi potężnemu zmysłowi parodii i groteski.

Popatrzmy jakże Gozzi jest już osiemnastowieczny mimo swoich ans do moralności swoich czasów i przywiązania do starożytnej cnoty. Forma baśni, popularna w XVIII w. była „rewanżem wyobraźni na ideałach klasycyzmu". Ze współczesności wziął modę na chińską egzotykę, mówił o społeczeństwie i do społeczeństwa XVIII wieku. Ubóstwo języka, na które utyskują krytycy literaccy, formowało się także pod naciskiem wymagań komunikatywności, odejścia od metafory. Polemiczność teatru, inwenktywność arystofanejska były w gruncie rzeczy wykwitem na publicystycznej glebie epoki. A ta nieobecność wielkich, prawdziwych namiętności? Czyż nie jest jednocześnie wyznaniem niewiary samego pisarza?

To przede wszystkim człowiek teatru. Dlatego zgoda, że „Fiabe" to drugorzędna literatura, ale pod warunkiem, że dojrzymy tu doskonały teatr żywych do dzisiejszego dnia podniet artystycznych. Po doświadczeniach ekspresjonizmu, nadrealizmu, teatru groteski i absurdu przychodzi — zdaje się — znowu czas przyjazny dla autora „Mostro turchino"; bo już chyba nie „Turandot" i nie „Miłość do trzech pomarańczy". W dobie kryzysu wielu dawnych wartości alchemia parodii i persyflażu, czarnego humoru, „zwykłości" reakcji maski na patos, makabrę, grozę, na świat ludzki tak dziwny i niepojęty (że przypomnimy Niemena), wydaje się zjawiskiem, nad którym warto się zastanowić.

Wanda Roszkowska

„Księżniczka Turandot" w reż. Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, Nowa Huta 2956.



BŁĘKITNY POTWÓR
(fragmenty)

Przekład Joanny Walter

PANTALONE

Prawdę mówiąc, a przyznaję się do tego z rozdartym sercem, nie da się tego dłużej wytrzymać, Wasza Wysokość. Poddani uciekają stąd jak mrówki do innych książąt, kpiąc sobie z obwieszczeń i konfiskat dóbr, których się dokonuje, żeby temu zapobiec. Miasto jest wyludnione i taka stolica wydaje mi się... jakby tu powiedzieć?... to nie stolica, ale Psia Wólka, Kozi Dół, Kacze Bajoro.

TARTALIA

Co się tyczy Hydry, to z dzisiejszego śniadania nie była zbyt zadowolona. Proszę sobie wyobrazić! Dziewczyna była chuda jak szczapa. Na pierwszy rzut oka wydawało się, że ma trochę ciała tu z przodu i tam z tyłu. Ale jak ją rozebrano, żeby jak zwykle przywiązać do pala, wypadło stąd i stamtąd pięć albo sześć poduszek fałszujących prawdziwy stan rzeczy, a ona stała długa jak jaszczurka, skóra i kości. W rezultacie Hydra wydaje przerażające ryki, a jak się spojrzy w stronę góry, gdzie mieszka, widać buchające ogniste płomienie; a ja sobie uświadamiam, że jakkolwiek nie jestem młodą dziewicą, nie czuję się całkiem bezpieczny.

BRIGHELLA

Droga moja duszko, gdyby można było zobaczyć, co się dzieje w sercu ludzkim, ujrzelibyśmy, że najczęściej z wierzchu wygląda to odwrotnie niż jest w środku. Droga moja siostro, drogie moje serduszko, pozwól, niech w sercu szaleje rozpacz, bylem mógł zachować dla twojej i mojej chwały pozór bohatera, ku wstydowi ułomnej ludzkości. Hej, tam, aniołki, uważać czy się wieża nie otwiera, żeby mi zaczarowany rycerz nie rozłupał głowy!

SMERALDINA

Ty, bohaterski wieprzu! Drabie, kocie własnej rodziny! bohater! bohater wiedziałby, że jeśli aż tak bardzo musi być posłuszny królowi, to przynajmniej powinien umrzeć szlachetnie w walce z rycerzem albo hydrą, tu, u boku swojej nieszczęśliwej siostry (*płacze*)

BRIGHELLA

Ignorancja i głupota całkowicie nieużyteczna, do której filozof nie powinien być zdolny. Zostałaś wychowana według zasad stosownych w zamierzchłych czasach. Bohaterstwo, tak jak ty je pojmujesz, to tylko przestarzałe słowo, które spotyka się w powieściach i którego w obecnych czasach unika się jak rzeczy śmiesznej. Nie zaszczepiono ci zdrowego rozsądku. Gdybyś nie miała przesądów pochodzących ze starych metod wychowania, ignorantko, gdybyś studiowała bieżące systemy filozoficzne, twoje imię nie znalazłoby się wraz z imionami dziewic, a ty sama nie znalazłabyś się w tej biedzie. Bohaterstwo w dzisiejszych czasach, to okazywanie siły ducha wobec nieszczęść bliźniego, a nawet własnych, po to, aby osiągnąć zamierzone cele. Moim celem nie jest oczekiwanie aż mnie zaczarowany rycerz wybebeszy. Dosyć tego dobrego, nie mam czasu i dawanie ci lekcji teraz jest całkowicie zbyteczne. Potęga, to nowoczesna filozofia, filozofia to potęga, nie ma jak filozofia. Hej, bracia, uwaga na wieżę, na miłosierdzie boskie. Prędzej, wiązać ją do słupa.

PANTALONE

Gdzieżeś ty się, u diabła zapchał?

TARTALIA

Byłem tu, w królewskim wychodku.

PANTALONE

I nie przyszedłeś obejrzeć takiego widowiska? Zdaje mi się, żeś głupi.

TARTALIA

A mnie się zdaje, że jesteś siedemdziesięcioletni gówniarz. Widać, że jesteś ciekawski Wenecjanin. Mnie tam wcale nie zależy na oglądaniu potworów. Jakby się urwał z łańcucha, mógłby cię poszarpać na strzępki tak jak ja drę codziennie dziesiątki podań.

PANTALONE

Ech, kochany idioto, straciłeś wyjątkową okazję, jak się król Fanfur spotkał z potworem.

TRUFALDINO

Nie rozpaczaj; umrzeć w Chinach to nic takiego.

BRIGHELLA

Jak to, dlaczego?

TRUFALDINO

Dlatego, że będziesz mógł twoją siostrę zachować przy życiu nawet po śmierci.

BRIGHELLA

Co ty mówisz? Jak to?

TRUFALDINO

Bo wiem, że Chińczycy kiedy umierają trzymają mocno krowę ręką za ogon, wydając ostatnie tchnienie w jej otwór odbytowy i w ten sposób rozpoczynają życie od nowa. Zrób tak, żeby siostra umierając trzymała krowę za ogon, a zachowasz ją przy życiu.

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

MOLIÈRE — „DON JUAN"
M. JASTRUN — „RZECZ LUDZKA"
A. STRINBERG — „GRA SNÓW"
S. PRZYBYSZEWSKA — „THERMIDOR"
C. GOZZI — „BŁĘKITNY POTWÓR"

W PRZYGOTOWANIU

SUDRAKA — „VASANTASENA"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

G. B. SHAW — „PROFESJA PANI WARREN"
P. LANDOVSKY — „POKÓJ NA GODZINY"
wg SOFOKLESA — „ANTYGONA"
A. CAMUS — „CALIGULA"

W PRZYGOTOWANIU

A. CZECHOW — „WIŚNIOWY SAD"

Z-CA DYREKTORA d/s TECHNICZNYCH I ADMINISTRACYJNYCH
ZBIGNIEW JAWORSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI

BRYGADIER SCENY:
ANTONI KOŁACZEK

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO

PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE

PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI

SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ

MODELARSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI

STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER

MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI

TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK

ŚLUSARNIA:
KAZIMIERZ BABIEC

Cena zł 4,—

WDN — Zam. 1258/71 — 4000 — K-11/374

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI