TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1971 / 1972

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA ● JERZY KRASOWSKI

Carlo Goldoni

MOMOLO

(l'Uomo di Mondo)

PRZEKŁAD: JOANNA WALTER

REŻYSERIA: GIOVANNI PAMPIGLIONE

SCENOGRAFIA: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

PLASTYKA RUCHU SCENICZNEGO: JANUSZ PIECZURO

PRAPREMIERA POLSKA 10 GRUDNIA 1971

OBSADA:

MOMOLO, młody kupiec wenecki .	JÓZEF SKWARK
SILVIO, cudzoziemiec	RYSZARD KOTYS
BEATRICE, żona Silvia	MIROSŁAWA LOMBARDO
PANTALONE	ELIASZ KUZIEMSKI
ELEONORA, córka Pantalone'a . .	KRZESISŁAWA DUBIELÓWNA
LUCINDO, syn Pantalone'a . . .	ANDRZEJ WILK
OTTAVIO	ANDRZEJ HRYDZEWICZ
SMERALDINA, praczka	MARTA ŁAWIŃSKA
TRUFFALDINO, brat Smeraldiny, tragarz	ANDRZEJ MROZEK
LUDRO, oszust wenecki . . .	TADEUSZ SKORULSKI
BRIGHELLA, oberżysta	LUDOMIR OLSZEWSKI
PULCINELLA TATA, później BECCAFERRO	ZYGMUNT BIELAWSKI
PULCINELLA NANE, później TAGLIACARNE	STEFAN LEWICKI

rzecz dzieje się w Wenecji

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Strada con canale in prospetto, da un lato la casa del Dottore Lombardi, e dall'altro la locanda di Brighella coll'insegna del Fungo.

Vedesi arrivare una gondola col suo Gondoliere. Silvio, e Beatrice da viaggio sbarcano. Truffaldino sta in attenzione per portar, se occorre. Ludro in disparte, che osserva, poi Brighella dalla locanda.

Gon. PEr terra (a). *(gridando forte.*

Tru. Son quà mi. Voliu, che porta la gondola?

Gon.

(a) *Termine, con cui in Venezia si chiamano i facchini, quando si ha bisogno dell' opera loro.*

„Momolo", wydanie Zatta, t. 12, ilustracja z aktu I, sceny 1
Reprodukcje zamieszczone w programie wykonał ROBERTO LIBERI

Wenecja 1738. Oto Carlo Goldoni, pochylony nad sztywnymi w swej posępności partyturami tragedyj, nad ociężałą przeróbką „Amalasunt", „Belizariuszy" i jałowych „Gryzeld".

Jakby zapomniał o wszystkim, co żywe, odgrodzony od dziwowiska swego miasta, gdzie co dnia aktorzy-linoskoki wspinają się po przęsłach mostów, gdzie byle co staje się polem mimicznych popisów, a pocieszne sylwetki nawet zimą wirują w kadrylach na lodzie.

Wenecja, teatr niewyczerpany: damy w ptasich maskach, patrycjusze z głowami-pierogami barwy srebra i czerni, kumoszki, turczynowie, wioślarze o długich językach, rodzina Gozzich, mieszczanie ofiarujący w darze kapryśne pierścionki kapryśnym pannom służącym, przejście Doży przez miasto w choreografii mrówek, które rozstępują się ze czcią.

Wenecja: metafizyczna scena wśród zwierciadeł karnawału, z grajkami, wróżbitami, szarlatanami, co mrugają do nas z malarskich fantazyj Longhiego.

Wenecja: baśniowy Wschód, świat Dzannich, szlacheckie gniazda Casanovów, wymieszane w szaleńczym manieryzmie wodnym Neptuna architekta.

Za zamkniętymi oknami adwokat Carlo Goldoni gorączkowo związuje nici niesfornych dramatów. I oto któregoś wieczoru w okiennice jego puka Arlekin. Wielki Arlekin Sacchi. Tajemnicze, nagłe zaślubiny, których szczegóły są nam nieznane.

Otwierają się zamknięte okna i zjawia się Momolo. Poza kurtynami kotar ożywają wielkie Maski, wszyscy ci, którzy wezmą udział w „Zaginionym i odnalezionym synu Arlekina", w „Kłamcy", w „Kochanku wojskowym", w „Słudze dwóch panów"...

Lubię powracać myślą do owych nocnych u Goldoniego odwiedzin Arlekina, jak do starodawnej, ulotnej legendy, w której zawarta została tajemnica tworzenia.

GIOVANNI LUIGI PAMPIGLIONE

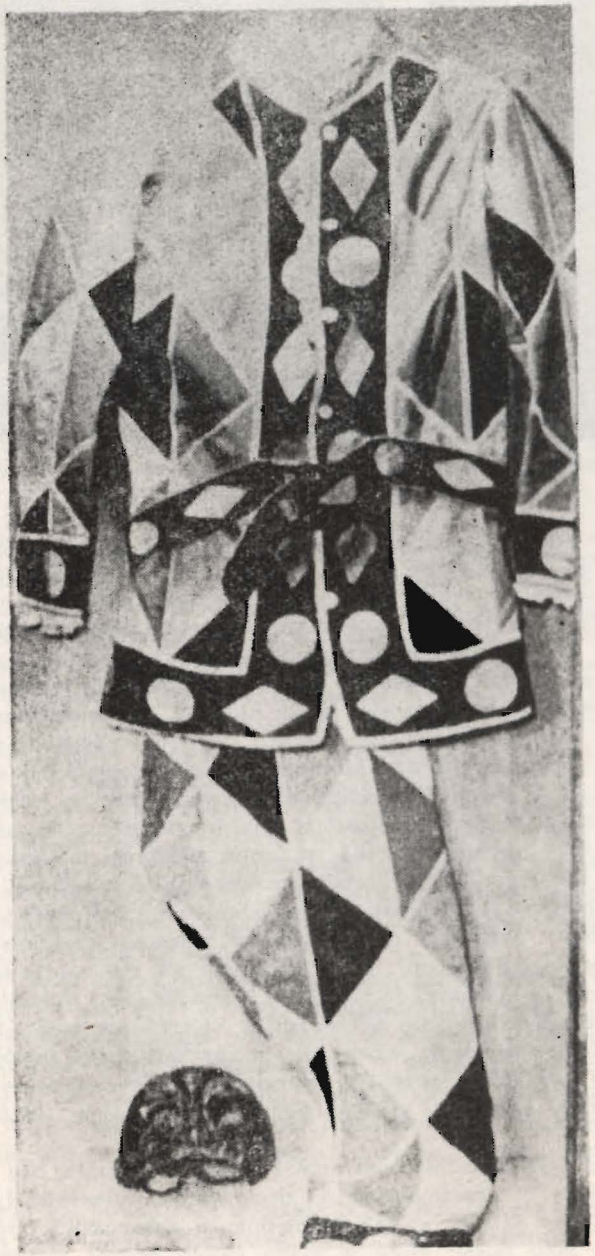
Portret Carla Goldoniego, 1750

Mieczysław Brahmer

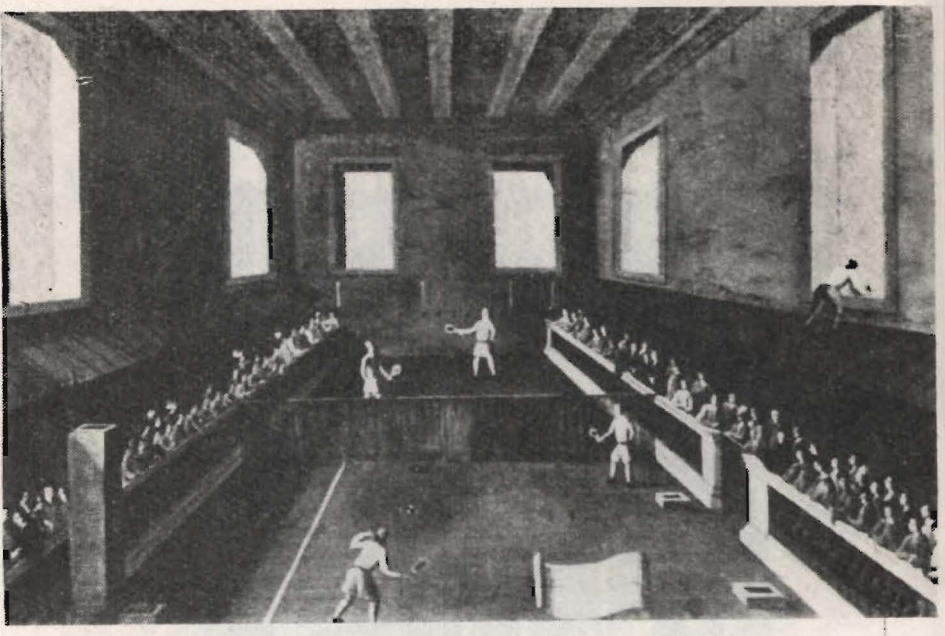
CARLO GOLDONI

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

Wspomina Goldoni, jak boleśnie to odczuł w młodości, gdy w zbiorze arcydzieł dramatu światowego na próżno szukał jakiegoś utworu literatury rodzimej. I znacznie później, w początkach wieku następnego, lekceważące sądy o teatrze włoskim nie schodziły z ust cudzoziemskich wojażerów, bardzo nawet życzliwych. Gdy w głośnej książce pani de Staël rozmowa kosmopolitycznego grona skupia się na tym temacie, a Francuz d'Erfeuil zaręcza, iż Włosi, rozmiłowani fanatycznie w operze, „nie podejrzewają nawet istnienia na świecie sztuki dramatycznej", Korynna, niewrażliwa na podszepty drażliwości narodowej, przyznaje, iż „Włosi nie mają wcale teatru", a tylko stara się przekonać swoich słuchaczy, iż przypisać to należy nie brakowi uzdolnień, lecz szczególnym okolicznościom, warunkom politycznym i społecznym, w jakich mieszkańcom półwyspu żyć wypadło. Chociaż opera i komedia dell'arte zbierały oklaski w całej Europie jako dwie specyficznie włoskie odmiany widowiska scenicznego, krytyka jednak zostawała pod sugestią łatwego porównania z Francją, Hiszpanią lub Anglią: wielkim i powszechnie uznanym klasykom ich teatru Włosi długo nie mogli przeciwstawić nazwisk choćby zbliżonej miary; nie potrafili wskazać pisarzy znakomitych, którzy by nie tylko przygodnie — jak Machiavelli — dali znać o sobie w tej dziedzinie utworami artystycznie wybitnymi. Dopiero w wieku osiemnastym do tego pierwszego rzędu wysuną się trzej przedstawiciele różnych rodzajów dramatycznych: mistrz muzycz-



Kostium słynnego Arlekina Carla Bertinazzi



Gabriel Bella: Gra z rakietami, Wenecja, Pinacoteca Querini Stampalia

nego „melodramatu" — Metastasio, komediopisarz Goldoni i poeta-tragik Alfieri. Ale im również, jak świadczą przytoczone już słowa pani de Staël, nie łatwo było przełamać bariery tradycyjnych już ocen.

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

O swej „reformie" Goldoni mówił chętnie i niemało. Nie zapomniał o jej hasłach w przedmowach do drukowanych utworów i zwłaszcza z perspektywy lat, w swych pamiętnikach francuskich, przedstawiał ją niemal jako misję, którą w ciągu swego żywota wypełnił z całą

Gabriel Bella: Święto miejskie z polowaniem na byka, zabijaniem kotki o łysej głowie, łapaniem kaczek i gęsi w wodzie i innymi zabawami. Wenecja, Pinacoteca Querini Stampalia

świadomością i konsekwencją. Takie ujęcie własnego dzieła — psychologicznie zrozumiała chęć wytyczenia jednego, zdecydowanego kierunku swej działalności — wywołało liczne zastrzeżenia. I bez wątpienia nie sposób byłoby w obfitej spuściźnie Goldoniego — ponad dwieście utworów teatralnych różnego pokroju — czy choćby tylko we właściwych „komediach", z pominięciem oper, widzieć serię punktów tworzących linię wytyczoną przez samego autora. Jeśli jednak przyjmiemy, że interpretacja własna z lat dojrzałości nadała jego wcześniejszym próbom sens nie zamierzony pierwotnie, i stwierdzimy, że od przyjętego drogowskazu także później odchodził, pod naciskiem zwłaszcza okoliczności zewnętrznych, jak to było w Paryżu, to mimo wszystko, na podstawie autentycznych tekstów uznać nam przyjdzie, że stanowisko swe i cele określił dość rychło i w twórczości własnej zamierzeniom tym pozostał wierny na tyle, iż miał prawo mówić o swym programie odnowy i walce podjętej dla jego wypełnienia.

Chociaż sumienna analiza nie dała podstaw do przypisywania mu rozległej kultury umysłowej, Goldoni zagadnieniami poetyki — w szerszym, nie tylko technicznym rozumieniu — interesował się żywo i złożył tego dowody choćby w trzech aktach *Il teatro comico*, wprowadzających widza za kulisy, pomiędzy trupę aktorską, i będących jakby prologiem do szesnastu komedii, jakie zobowiązał się dostarczyć w jednym sezonie, gdy wyjazd popularnego Pantalona zachwiał powodzeniem zespołu.

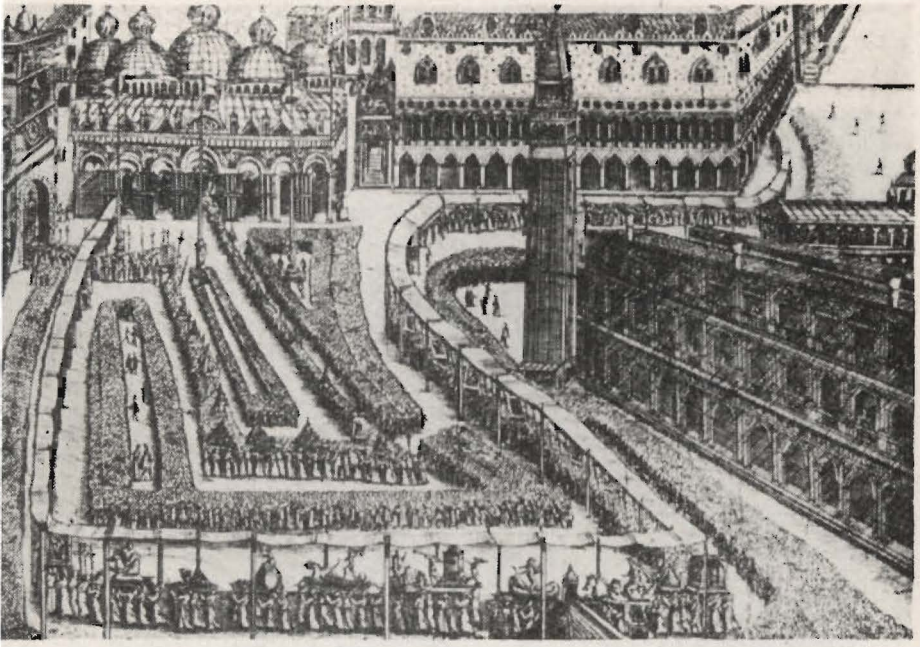
Założenia tej poetyki nie uderzają oryginalnością głoszonych zasad, czy też ich ujęcia: zamykają się w haśle „wierności naturze" i przyjęciu moralnego celu sztuki. Pełniejszej treści, a nawet zabarwienia

nowatorskiego nabierają one dopiero jako wytwór określonego momentu historycznego, jako jeden z postulatów odnowy kultury artystycznej Włoch osiemnastowiecznych. Przełożone na język wniosków praktycznych znaczą one, że Goldoni zrywa z dekadencją komedii dell'arte, która po długich latach powodzenia u swoich i obcych stała się zlepkiem zużytych sytuacji, usiłując nadal bawić widza bezmyślnie absurdalną fabułą, skostniałymi typami komicznymi, jarmarczną wulgarnością słowa i gestu. Powrót do natury i prawdy, odbudowanie podstaw moralnych publicznego widowiska to było w ówczesnym teatrze włoskim żądanie sztuki godnej tej nazwy, odnajdującej kontakt zarówno z człowiekiem, przedmiotem jej i odbiorcą, jak z literaturą, od której odwrócenie się przywiodło komedię „improwizowaną" do wyjałowienia i upadku. Lecz zadanie takie stawiało wysokie wymagania nie tylko przed pisarzem — trudniej jeszcze przychodziło pozyskać dla niego zespół aktorów, którzy wyrzec się mieli zastarzałych nawyków, nauczyć szacunku dla słowa i umiaru w grze, którzy w miejsce beztroskiej dowolności przyjąć musieli i zapamiętać tekst ustalony przez autora. Goldoni do zwalczania miał tu silne opory i pokonywał je stopniowo, z początku ograniczał tekst pisany tylko do głównej roli, zachowując poza tym formę scenariusza, i tak krok po kroku doprowadził do komedii pozbawionej już cech szkicowości, o pełnej zawartości słownej.

Uznając historyczną rolę Goldoniego, nie w niej przecież szukamy uzasadnienia trwałej wartości jego dzieła. Wartość tę zresztą bardzo różnie oceniano. Jakkolwiek z usposobienia łagodny i nie zaprawiający wystąpień swych żółcią, Goldoni zyskał sobie tak zawziętych przeciwników — z dwoma współzawodnikami literackimi na czele: wielopisem księdzem Chiari i Karolem Gozzi, autorem scenicznych baśni — że znużony napaściami porzucił rodzinną Wenecję i osiadł w Paryżu, skąd nie miał do Włoch powrócić [...]

Bez wątpienia, komedia Goldoniego nie wyrosła z głębokiej zadumy nad dolą człowieka i do rozważań takich nie pobudza. Tchnie i pod tym względem atmosferą Wenecji settecenta, Wenecji bawiącej się intrygami karnawałowych masek, barwnej jako niekończące się widowisko teatralne, przesłaniającej śpiewem i śmiechem nieodwracalny schyłek potężnego niegdyś miasta dożów, ale i przebłyski obudzonych zainteresowań intelektualnych. Nie tracąc z oczu tych wszystkich powiązań, jakie istnieją między Goldonim a jego epoką, nie dopatrujmy się w nim jednak pisarza o aktywnej postawie społecznej, a tym mniej bojownika postępu. Z utworów jego zebrano wprawdzie garść wypowiedzi, włożonych oczywiście w usta postaci scenicznych; zdają się one świadczyć o pewnym fermencie ideowym, zdradzać myśl wybiegającą ku przyszłym formom życia społecznego. Ale te — nie częste — odezwania są tylko odbiciem nastrojów, przelotnym echem dyskusyj, jakie przenikały do rozbawionej, lecz nie zabawą wyłącznie żyjącej Wenecji. Dobry obserwator, Goldoni po bardziej czynną rolę tu nie sięgał. Bezsprzecznie liczyć się musiał i z cenzurą, i z drażliwością możnych patrycjuszy, ale też nie należał do ludzi lekceważących groźby nad nimi zawieszone. Mieszczanin, z pociągiem do cyganerii, bawił się kosztem

„Kłamca", wydanie Pasquali, t. 2, ilustr. z aktu I



Giacomo Franco: Procesja Corpus Dominis, z książki „Zwyczaje mężczyzn i kobiet weneckich", Wenecja 1610

arystokratów, podobnie jak czyniła to cała komedia pomolierowska, przez nich samych oklaskiwana. Satyra jego nie miała w sobie gryzącej ironii ani burzycielskiego rozmachu. Z szczerą, dobroduszną sympatią zwracał się do ludu — gondolierów z Canal Grande czy rybaków z Chioggi. Widząc błędy i śmieszności mieszczaństwa stawał jednak w obronie jego godności i praw, a we wcześniejszych utworach adwokatem kupiectwa uczynił Pantalona, groteskową przedtem „maskę" kochliwego starca, obecnie krasomówcę przejętego swym zadaniem i wznoszącego się nawet do patosu. Lecz z czasem i tutaj dokonuje się wcale znamienne przeobrażenie: oschły, moralizujący Pantalone ustępuje miejsca zrzędom i gburom wzrosłym w dawnym obyczaju. Nie przekonują oni swymi argumentami mającego wydać sąd widza, ale sami są artystycznie o wiele bardziej przekonujący od swojego poprzednika. Dostrzegał Goldoni konflikt pokoleń i znajdował w nim jeszcze jedno źródło wesołości, widząc po obu stronach zabawny układ cieni: nie inaczej też młodemu dziedzicowi, uganiającemu — jak zwykle — za spódniczkami wiejskimi, przeciwstawił pocieszne sylwetki radnych wiejskiej gminy. Na próżno poważny skądinąd znawca dawnego teatru włoskiego, Dżiwelegow, usiłował w nas wmówić, że Goldoni jako herold postępowego mieszczaństwa dokonał swej reformy, by zyskać punkt oparcia dla antyfeudalnej propagandy politycznej, która w podupadłej komedii dell'arte nie mogła znaleźć dostatecznie sprawnego narzędzia. Goldoni nie był trębaczem rewolucji — czego dowiódł również w ciągu wielu lat swego pobytu w Paryżu, w promieniach łask wersalskiego dworu. Najobrotniejszy jego Truffaldino językiem swym nie sprosta Figarowi.

Antonio Canal: Pochód z lektyką Doży wokół placu. Wenecja, Museo Correr

Stosunek Goldoniego do komedii dell'arte miał jednak dwa swoje oblicza. Tępiąc wszystko, w czym słusznie widział znamiona upadku jej i zwyrodnienia, równocześnie kontynuował Goldoni najlepsze tradycje teatru „improwizowanego", czego dobitnym przykładem *Sługa dwóch panów*. Wartkie tempo akcji scenicznej, ruchliwość zwinnego aktora, pomysłowość w stwarzaniu sytuacji, wyrazistość mimiki i gestu — te zalety głośnych w świecie wędrownych zespołów włoskich umiał zachować, ocierając się stale o środowisko aktorskie, pisząc wiele ról z myślą o przewidywanym wykonawcy. I nawet gdy opierał się na obcym źródle i nie oddalał się od pierwowzoru (jak w przejętym z Corneille'a *Łgarzu*), dawał wrażenie swobody i nieskrępowanej weny, jakby improwizował. Postaci, które były już tylko wyćwiczonymi i hałaśliwymi marionetkami, na nowo zhumanizował i podobnie jak od Pantalona doszedł do Teodora Zrzędy, tak od Colombiny znalazł drogę do pięknej gosposi Mirandoliny. Wdzięk kobiecy, niepokojąca aura niewieściej kokieterii, zręczność małych rączek w splataniu intrygi stają się jednym z motywów przewodnich całej twórczości Goldoniego [...]

Goldoni jest nade wszystko mistrzem w odtwarzaniu środowiska i jego odrębnej atmosfery. Ta umiejętność pisarza rozwija się z biegiem lat i — wyraźna już w sztukach wcześniejszych, jak *Momolo* lub *Uczciwa dziewczyna* — szczyt swój osiąga w utworach najlepszego okresu, pełnej dojrzałości artystycznej autora *Gburów*, *Teodora Zrzędy*, i *Awantury w Chioggi*. Jest to grupa komedyj pisanych w całości gwarą rodzinnego miasta, w której Goldoni czuł się o wiele swobodniejszym i osiągał bez porównania wyższe walory ekspresji, niż wówczas gdy

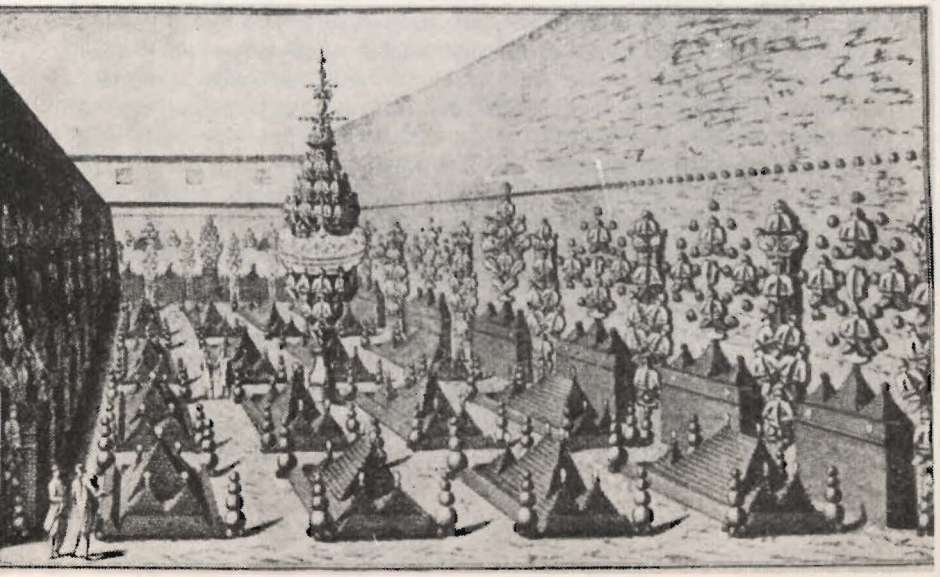
przemawiał bardziej bezosobowym językiem literackim [...]

Światek to mały i mimo różnych miejsc akcji po prawdzie niewiele wybiegający za wenecką lagunę. Krąg drobnych sporów i przeciętnych ludzi, podwórzowych plotek i nie trudnych do rozplątania intryg, wypróbowanych podstępów frantowskich obok zwykłych powikłań przypadku i miłości. Goldoni jednak nie odsłania go w dosłownej powszedniości, ale wprawia w ruch o rytmie muzycznym i wnosi do niego fantazję malarza. Na śmieszności i wady swej gromadki spogląda pobłażliwie, z przyjaznym uśmiechem, a w miarę upływających lat z przywiązaniem i czułością, trzymanymi na wodzy lekką ironią [...]

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

„[Teatr" nr 8/1957]

Domenico Gasperoni: Park kul armatnich w Arsenale urządzony na okazję odwiedzin książęcych, Wenecja 1779



O WENECJI OSIEMNASTOWIECZNEJ

„Sybaris Europy" nazwał ją poeta Foscolo. Dawna władczyni mórz stała się gościnnym salonem gasnącego świata *ancien régime'u*. Z bliska i z daleko ściągał tu kosmpolityczny tłum, krążąc dokoła tych wszystkich, co mieli pod dostatkiem czasu i grosza, by w beztroskiej zabawie tłumić przeczucia nadchodzącego wybuchu. Awanturnicy wszelkiego autoramentu mogli tu być pewni swobody, byle nie tykali drażliwych spraw polityki i religii. Niezwykłość dekoracyjnego tła, sceneria wywołująca miraże fantastycznego Wschodu, zdawały się sprzyjać życiu chwilą, bez jutra. Legenda weneckich zapustów na długo urzekła wyobraźnie. Pół roku trwał ten karnawał, w którym maska stawała się obowiązującą częścią stroju i przywilejem bezimienności osłaniała zarówno dożę, jak subretkę, tym pozornym zrównaniem stanów pozwalając zmierzyć, jak bardzo — mimo wszystko — zostały wstrząśnięte już podstawy dotychczasowego ustroju. *Sior maschera* — *„panie masko"* — słychać było dookoła jako powszechną formę zawołania. W dostarczaniu rozrywki innym główne źródło egzystencji znajdowała tubylcza biedota, z natury skłonna do wesołości. Dwieście ponoć kawiarń i cała seria domów gry z osławionym „Ridotto" na czele, pozwalały nie odróżniać dnia od nocy. „Gdybym wam mógł przekazać tchnienie tego łatwego bytowania!" — pod wrażeniem ówczesnym świeżo poznanej Wenecji pisał Goethe do Weimaru. „Sprawcie, jeśli to tylko możliwe, by dokoła człowieka śmiech przenikał powietrze, które go otacza, usuńcie mu sprzed oczu, o ile zdołacie, obrazy nędzy i bólu" — nawoływał najwybitniejszy krytyk tego okresu, Kasper Gozzi [...]

Muzyka rozbrzmiewa wszędzie, jest niemilknącym rytmem dnia i nocy, ma na zawołanie kompozytorów i wirtuozów, teatry i kościoły, akademie i konserwatoria, promieniując na wszystkie strony. Malarstwo, chociaż z mistrzami wielkiej epoki równać się nie może, przecież im ujmy nie przynosi. Tu właśnie u podnóża sędziwej bazyliki — „złotej świątyni", jak ją nazywał Żeromski — obaj Canaletto czy też Guardi schodzą z obłoków mitologii, by w pejzażach swych — tak jak na scenie zrobił to Goldoni — skupić uwagę na tym, co ich najrealniej otacza, na architekturze, morzu i człowieku Wenecji, na jej barwnym, ale codziennym życiu. I w Wenecji też, równolegle z tym procesem kulturalnego rozwoju, dokona się odnowa włoskiej komedii — w Wenecji, gdzie wieczorami współzawodniczy z sobą siedem teatrów, więcej niż w ówczesnym Paryżu.

[M. Brahmer, Wstęp do *Sprytnej wdówki*, Ossolineum 1951]

Gabriel Bella: Na cześć dawnego zwyczaju ludowego zadecydowano publicznie, iż w zimie odbywać się będą na mostach weneckich bitwy, podczas których most będzie zdobywany w bójce na kije. Jedna ze stron walczących nazywała się Castellana, druga — Nicolota. Pinacoteca, Querini Stampalia

WENECJA MIASTO FANTAZJI POETYCKIEJ

Wiek XVIII upodobał sobie nade wszystko Wenecję karnawałową. Za jednego z odkrywców estetycznego pięknego Wenecji uznawać można w tym czasie hiszpańskiego abbe Don Juana Andrès, jako autora spisanych we Włoszech *Cartas familiares* (1785—8). Ale i jego obraz Wenecji nie ma w sobie domieszki sentymentalnych nastrojów, goryczki romantycznego smętku: tchnie radością, jaką daje zetknięcie się pełnią barw i z obfitującą w niespodzianki bujnością życia. Nad wszystkim — w przeciwieństwie do osnutej melancholią Wenecji romantyków — w literaturze XVIII wieku góruje Wenecja frywolna i rozbawiona, pociągająca czarem słynnych *„fêtes vénitiennes"*, urokiem galanterii w stylu Watteau i Fragonarda. U schyłku wieku przygasa co prawda wspaniałość i beztroska wesołość weneckich zapustów: ten i ów wyczuwa już jak gdyby podmuch jesienny innych czasów. Ale na ogół długo jeszcze chwalono sobie swobodę, jaką nad lagunami zachowywał każdy, kto tylko trzymał się z dala od spraw politycznych [...]

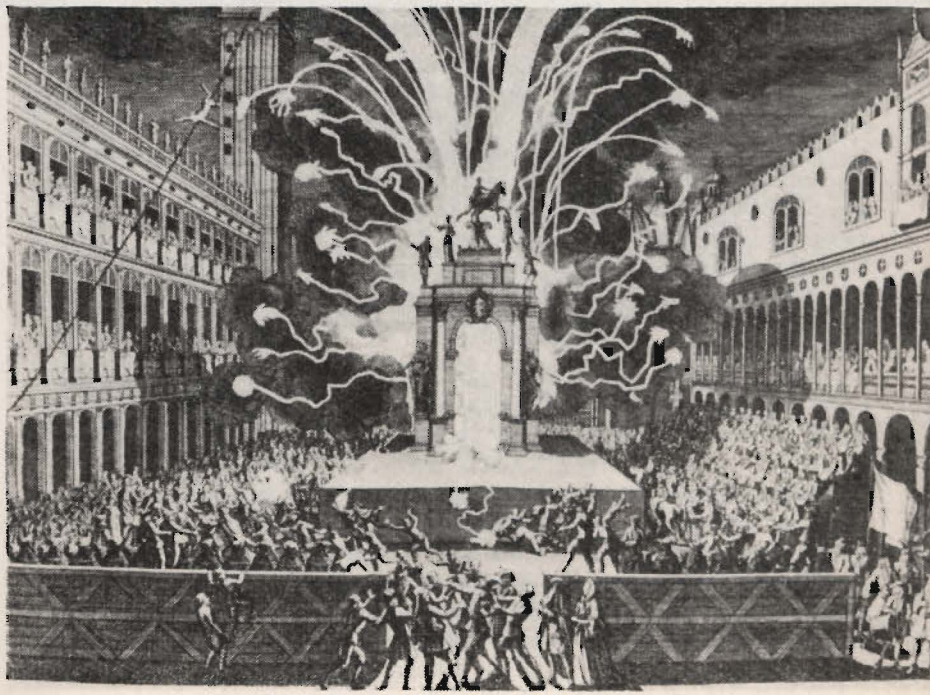
Atmosfera weneckich zapustów zespoliła się też ściśle z postaciami królów Sasów, a przede wszystkim Augusta II. Jego pobyt w Wenecji, przypadający jeszcze na schyłek wieku XVII rychło wystylizowany został przez legendę jakby na rozdział pamiętników Casanovy i wydał awanturniczą opowieść o serii przygód miłosnych nieznużonego „Don Kichota galanterii" [...]

Nie przybrał już kolorytu buduarowej legendy pobyt w Wenecji młodocianego Augusta III w roku 1712 i syna jego, królewicza Fryderyka Chrystiana w roku 1740, ale jedne i drugie odwiedziny dały powód do świetnych uroczystości wyprawionych przez senat wenecki. Z okazji chińskiej maskarady urządzonej dla Augusta III wśród egzotycznych kostiumów przewijających się przez Plac Św. Marka oglądano ponoć także i wenecjan w strojach krakowskich [...]

WENECJA NORWIDA

— choć tylko dwa krótkie opowiadania utrwaliły jej obraz, zawarła w sobie niejeden rys już mniej lub więcej tradycyjny w literaturze tej epoki, co dostatecznie tłumaczy zarówno wspólne podłoże rzeczywiste doznanych wrażeń, jak i formy odczuwania pokrewne u ludzi bliskich sobie czasem. A więc półmrok weneckiej tajemniczości: „wychodziłeś, nie widząc nikogo, a wszystko w ciszy, coś inkwizycyjnego, staroweneckiego w sobie mającej". Poddanie się urokowi weneckiego narzecza, widoczne i w tym, że punktem ogniskowym opowieści *Menego* staje się właśnie gra słów wynikła z przesunięcia

Anonimo: Lot, fajerwerki i inne zabawy w święto Tłustego Czwartku. Z książki „L'Italie Illustrée", Leida, Haak, 1757

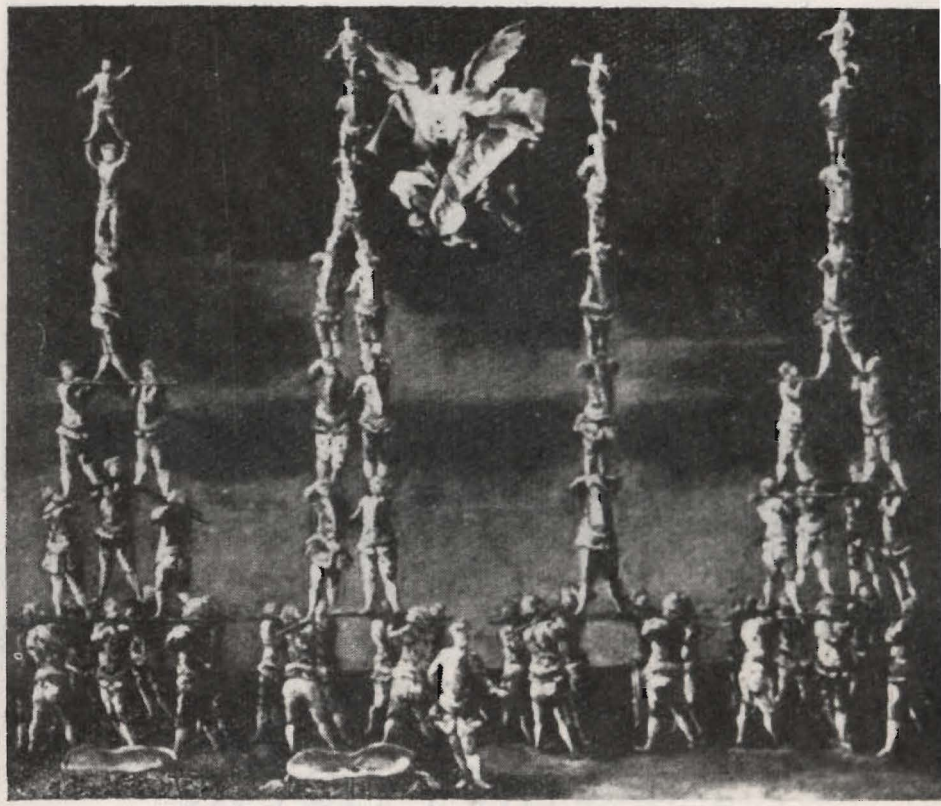


Gabriel Bella: Festyn z bykami w roku 1740 na cześć króla polskiego. Wenecja, Pinacoteca Querini Stampalia

akcentów w miejscowej postaci imienia „Domenico". Nie braknie ani regat w dzień św. Marka, ani wspomnienia tradycyjnego karnawału, ani gondolierów śpiewających „Tassa rapsody", a charakterystyczna postać improwizatora ludowego obejmuje rolę najbardziej przenikliwego komentatora rozwijających się wydarzeń, który domysłami swymi, mimo pozorów jarmarcznej inwencji trafia przecież najbliżej sedna niezwykłego zjawiska. A wreszcie owe butwiejące karty kronik rzeczypospolitej zdają się nieść z sobą odurzającą woń więdnięcia wyraźną już u Chateaubrianda, która jednak coraz silniej uderzać będzie późniejszych pisarzy i wędrowców, zwłaszcza gdy w modę wejdą nawyki „dekadentyzmu".

Nie w tych jednak rysach, ani w ich zespoleniu tkwi istota Wenecji Norwida. Szukać jej najpierw należy w stosunku do wielkiej sztuki weneckiej. Wydaje się, że szereg znamiennych dla poetów przeświadczeń o sztuce, w tym właśnie środowisku utrwalił się nabierając szczególnie silnego akcentu w mieście, gdzie nie tylko w kościołach, pałacach i galeriach, ale na każdym kroku „o południowym świetle widzisz tajemnicze kolory Veronese'a, Tintoretta i Tycjana".

Wenecja jest jeszcze dla Norwida czymś więcej — „ma misję świadczenia człowiekowi, że jest fantastyczna sfera życia". Ma dowieść, że nie wszystko we współczesności naszej da się wcisnąć w bezduszne



Francesco Guardi: Siły herkulesowe. Wenecja, kolekcja Asta

formy biurokratycznej procedury, za kraty czy kratki sztywnych i oschłych schematów. Ma uprzytomnić, „że stolica nie jest tylko samym scentralizowaniem administracyjnym kilku biur, że plac może być salonem, bo to zależy od przechodniów, i onych że obyczajności; że na kościele katolickim igrać mogą cztery brązowe konie rydwanu Apollinowego, nic nabożeństwu nie szkodząc... i że przeto śmiertelny na tym świecie człowiek nie jest tylko rodzajem nadkompletowego urzędnika, pełniącego o swoich godzinach własne albo cudze interesy, ale że godność żywego członka bytu we wszechstworzeniu on ma, a przez to samo może się i zadumać i zarozmawiać i zabawić..."

Wenecja w oczach Norwida staje się afirmacją godności człowieka, tak często poniżanej i tak często na poniżanie się godzącej. Jest rezerwatem fantazji w wyszarzałym świecie dzisiejszym [...]

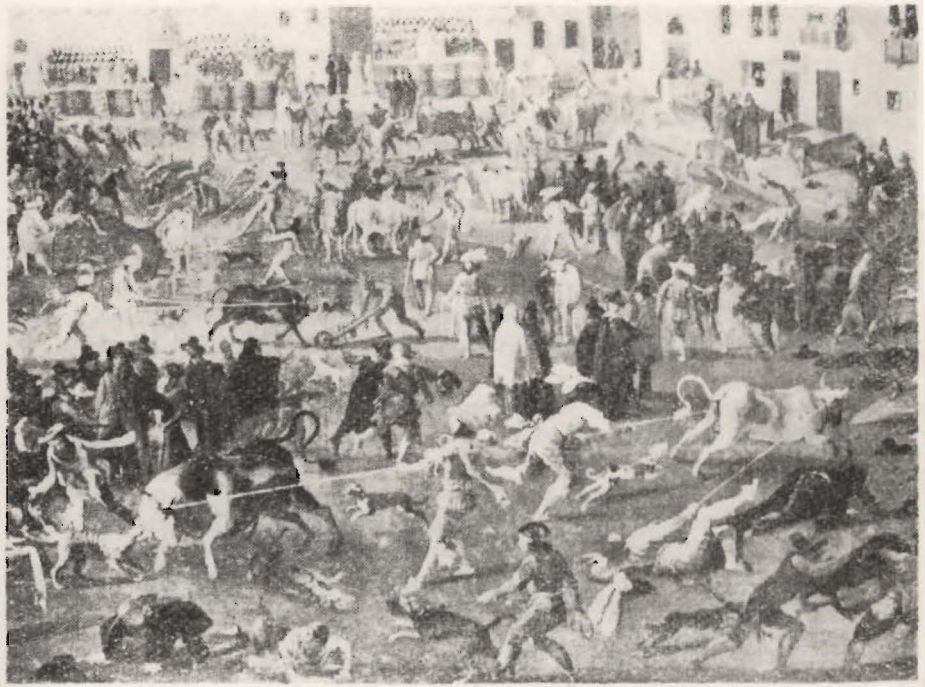
[M. Brahmer. *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, Warszawa 1939]

Gabriel Bella: Laguna na lodzie, aż na 5 mil daleka, trwała przez 10 dni. Wenecja, Pinacoteca Querini Stampalia

Z PAMIĘTNIKÓW GOLDONIEGO

Był to mój kraj rodzinny. Opuszczając go byłem jednak zbyt młody, aby go należycie poznać. Wenecja jest miastem tak niezwykłym, że nie sposób nabrać o niej właściwego pojęcia, jeśli się jej nie widziało. Mapy, plany, modele, opisy nie wystarczają, trzeba ją zobaczyć. Wszystkie miasta świata są do siebie mniej lub więcej podobne — to nie przypomina żadnego. Ilekroć widziałem je znowu, podłuższej nieobecności, stanowiło dla mnie nową niespodziankę. W miarę jak dojrzewałem, jak wzrastał zasób moich wiadomości i mogłem czynić porównania, odkrywałem w niej nowe osobliwości i nowe piękno [...]

A oto co mnie przede wszystkim uderzyło. Zdumiewający od pierwszego wejrzenia widok rozległego obszaru mnóstwa małych wysepek znajdujących się blisko siebie i połączonych mostami, tak że wydają się jednym lądem wznoszącym się nad równiną i oblanym zewsząd ogromem morza.



Polowanie na byka. Wenecja, Pinacoteca Querini Stampalia

Nie jest to właściwie morze, lecz pokryte głębiej lub płyciej wodą bardzo rozległe bagnisko u wylotu licznych portów z głębokimi kanałami, którymi zdążają wielkie lub małe statki do miasta i jego okolic. Jeżeli przybędziesz od strony św. Marka, pośród niebywałej ilości wszelkiego rodzaju budowli, okrętów wojennych, okrętów handlowych, fregat, galer, barek, żaglowców, gondol — dotkniesz stopą lądu na wybrzeżu zwanym Piazzetta (mały plac), gdzie ujrzysz po jednej stronie pałac i kościół dożów będący wyrazem wspaniałości rzeczypospolitej, po drugiej stronie Placu św. Marka, otoczony portykami wzniesionymi według rysunków Palladia i Sansovina. Podążysz ulicami Mercerii do mostu Rialto idąc po płytach ciosanych z istryjskiego marmuru zrytych uderzeniami dłuta, aby nie były śliskie. Miniesz miejsce, gdzie odbywa się nieustający targ i dojdziesz do owego mostu o jednym przęśle 90 stóp szerokości przerzuconego nad wielkim kanałem. Podnosząc się umożliwia on przejazd barkom i statkom podczas największego przypływu wód morskich, przechodniom ofiarowuje trzy oddzielne chodniki, a na swym grzbiecie dźwiga 24 kramy o dachach krytych ołowiem. Przyznaję, że widok ten wydał mi się niezwykły [...]

Sale widowiskowe zwane są we Włoszech teatrami. W Wenecji jest ich siedem, a każdy nosi imię świętego, pod opieką którego pozostaje dana parafia [...]

Latarnie Wenecji służą zarówno ozdobie jak i pożytkowi. Tym

bardziej że mieszkańców nic nie kosztują, gdyż co roku przeznacza się jedno ciągnienie loterii na pokrycie tego wydatku [...]

W lecie Plac św. Marka i jego okolice uczęszczane są równie licznie nocą jak i w dzień, kawiarnie są przepełnione. Spotyka się tam cały wytworny świat, widuje się wszelkie możliwe typy kobiet i mężczyzn. Śpiew rozbrzmiewa na placach, ulicach i kanałach. Śpiewają kupcy zachwalając swe towary, śpiewają robotnicy opuszczając pracę, śpiewają gondolierzy czekając na swych panów. Wesołość jest zasadniczą cechą narodowego charakteru, a dowcip zasadniczą cechą weneckiego języka.

Napisałem komedię charakterów zatytułowaną „Momolo cortesan". Momolo w dialekcie weneckim jest zdrobnieniem od Girolamo (Hieronim). Lecz przymiotnika cortesan nie podobna oddać należycie przymiotnikiem francuskim. Słowo cortesan nie jest przekręconym courtisan, pochodzi raczej od courtoise, courtois. Nawet Włosi nie znają na ogół weneckiego cortesan. Toteż gdy dawałem tę sztukę do druku, zatytułowałem ją „l'Uomo di Mondo", jeśli zaś miałbym przełożyć ją na język francuski, najodpowiedniejszy tytuł byłby „l'Homme acompris" („Człowiek doskonały"). Spójrzcie, czy nie mam racji. Prawdziwy cortesan wenecki jest człowiekiem prawym, usłużnym. Jest hojny nie będąc rozrzutnym, wesoły nie będąc płochym, kocha kobiety nie kompromitując ich, lubi zabawy nie rujnując się, przy tym staje w obronie każdej słusznej sprawy, ceni spokój, lecz nie ścierpi, by go ktoś oszukiwał, jest dla wszystkich grzeczny, jest wiernym przyjacielem, gorliwym opiekunem, czyż to nie „człowiek doskonały"?

Pytacie mnie, czy wielu jest w Wenecji takich cortesani? Owszem, zdarzają się. Są tacy, którzy posiadają mniej lub więcej przymiotów tego typu człowieka. Jeśli jednak ma on być odtworzony przed oczyma widzów, należy go ukazać w pełnej doskonałości.

Aby dany charakter efektowniej wypadł na scenie, należy moim zdaniem zestawić go w kontraście z charakterem wręcz przeciwnym. W sztuce swojej wprowadziłem więc weneckiego nicponia, oszukującego cudzoziemców. Mój cortesan, nie znając nawet oszukanych osób, wybawia je z zasadzki i demaskuje oszusta. W sztuce tej Arlekin nie jest roztrzepanym służącym, jest to próżniak, który wymaga od swej siostry, aby popierała jego występki, dając mu na utrzymanie. Cortesan zajmuje się losem dziewczyny i zmusza leniucha do pracy na kawałek chleba. Wreszcie „człowiek doskonały" kończy swą świetną karierę małżeństwem, wybierając wśród znanych mu kobiet tę, która ma najmniejsze o sobie mniemanie, a największe przymioty.

Sztuka miała ogromne powodzenie. Byłem zadowolony. Widziałem, że rodacy moi odwracają się od farsy starego typu, widziałem zapowiedź nowej reformy, lecz nie mogłem się jeszcze nią pochlubić. Sztuka nie miała dialogów pisanych. Napisana była jedynie rola głównego aktora. Wszystkie inne były improwizacją na dany temat.

[*Pamiętniki*, Warszawa 1958]

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

E. SZWARC — „NAGI KRÓL"
ŚUDRAKA — „WASANTASENA"
S. PRZYBYSZEWSKA — „THERMIDOR"

W PRZYGOTOWANIU

W. SZEKSPIR — „WIECZÓR TRZECH KRÓLI"

W REPERTUARZE TEATRU KAMERALNEGO

C. GOLDONI — „MOMOLO"
A. CZECHOW — „WIŚNIOWY SAD"
T. RÓŻEWICZ — „POGRZEB PO POLSKU"

W PRZYGOTOWANIU

S. BECKETT — „KOŃCÓWKA"

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	szkolne
I strefa	21 zł	15 zł	10 zł
II strefa	17 zł	12 zł	8 zł
III strefa	13 zł	6 zł	9 zł

DYREKTOR D S TECHNICZNYCH
I ADMINISTRACYJNYCH:
ZBIGNIEW JAWORSKI
KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
GŁÓWNY ELEKTRYK:
HENRYK JANOWSKI
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
ŚLUSARSKIEJ:
KAZIMIERZ BABIEC

Cena zł 4.-

WDN - Zam. 1505/71 - 2000 - K-13/848

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA