TEATR DRAMATYCZNY
im. Jerzego Szaniawskiego
W PŁOCKU

TEATR DRAMATYCZNY
IM. JERZEGO SZANIAWSKIEGO W PŁOCKU

CARLO GOLDONI
SŁUGA DWÓCH PANÓW

(I servitore di due padroni)

Przekład: RADOSŁAW PISZCZEK
i WOJCIECH SKIBIŃSKI

16
PREMIERA W LISTOPADZIE 1980 r.

Na okładce: Komedianci przybywają do miasta. Rysunek siedemnastowieczny, Bibliothéque Nationale, Paryż

OSOBY:

Pantalone Bisognosi — WŁADYSŁAW MADEJ
Klarysa, jego córka — ANNA JAROS
Doktor Lombardi — ZYGMUNT WIADERNY
Sylwiusz, jego syn — ANDRZEJ MUSIAŁ (adept)
Beatricze, turynka, w przebraniu męskim jako Fryderyk Rasponi — MAGDALENA CHILMON (adeptka)
Florindo Aretusi, turyńczyk, jej narzeczony — MARIUSZ PUJSZO
Brighella, oberżysta — WITOLD MIERZYŃSKI
Smeraldina, pokojówka Klarysy — BOŻENA MROWIŃSKA
Truffaldino, służący Beatricze, później także Florinda — WOJCIECH SKIBIŃSKI
Służący w oberży, zabierający głos — JAN POLAK (adept)
Tragarz, zabierający głos — TOMASZ NOWOTARSKI (adept)

Sztuka rozgrywa się w Wenecji

Reżyseria — WOJCIECH SKIBIŃSKI
Scenografia — EWA NAHLIK
Muzyka — JERZY MATULA
Układ ruchu — TOMASZ GROCHOCZYŃSKI
Asystent reżysera — JAN POLAK (adept)
Inspicjent — EWA CICHOCKA
Sufler — IRENA RYBICKA

Szanowni Państwo

W programach naszego teatru znajdziecie Państwo określenie „adept". Oznacza ono kogoś, kto pragnie zostać aktorem i odbywa swego rodzaju praktykę zawodową w danym teatrze, a w przyszłości ma nadzieję zdać egzamin przed komisją państwową i uzyskać prawo wykonywania zawodu aktora.

Na pewno zadajecie sobie Państwo pytanie, dlaczego ci młodzi ludzie nie odbywają studiów w państwowych wyższych szkołach teatralnych. Otóż, ilość miejsc w tych szkołach jest ograniczona, zaś zapotrzebowanie na aktorów większe. Stąd funkcja adepta. Jest to zjawisko stare jak sam teatr.

Płoccy adepci to młodzi ludzie, którzy powierzyli nam swe nadzieje życiowe. Pragną być aktorami i mają pełne szanse i możliwości, aby nimi zostać. Musimy im jednak zapewnić prawidłowe warunki rozwoju.

Mamy nadzieję, że przedstawienie, które dziś Państwo obejrzycie, będzie dla nich szansą zdania egzaminu państwowego i że właśnie tu, w Płocku, uzyskają pełne prawa zawodowe...

Jeśli odejdą od nas do innych teatrów, będą wspominać Płock jako miasto swoich „studiów", miasto, w którym zdobyli prawo do życia w wybranym zawodzie.

A więc pozostanie to miasto i ten teatr w ich dobrej i życzliwej pamięci. A jeśli wyrosną z nich wielcy i znani aktorzy, tym większa nasza radość...

Jan Skotnicki

Trufaldino de Bentruffati. Sztych S. Scolariego (Wenecja) dedykowany J. Zamojskiemu, połowa XVII w.

COMMEDIA DELL'ARTE

CZŁOWIEK ZACHWYCONY SWYM ARTYZMEM

Po teatrze religijnym średniowiecza żaden inny teatr czasów Odrodzenia nie wydaje się tak reprezentacyjny jak commedia dell' arte. Podobnie jak w innych wypadkach „następstwa stylowego", przejął on pewne elementy sztuki uprzedniej, inne doprowadził do absurdu, innym wreszcie zaprzeczył stanowczo. (...) Równocześnie commedia dell'arte stała się czystym wyrazem humanizmu. Człowiek wolny zachwycony swą swobodą, zadowolony z siebie, szydzący z otoczenia, wystąpił na scenie. (...)

Commedia była z głębokiego przekonania teatrem wędrownym. Ponieważ przyjemność płynęła z niespodzianki, z zaskoczenia, z ciągłej improwizacji kilku znanych postaci i niemniej przewidzianych motywów, nie mógł on utrzymać się długo w jednym miejscu. Ten sam arlekin, nawet w nowych pomysłach, nie mógł związać na stałe uwagi publiczności. Występy gościnne stawały się elementem zasadniczym. (...)

Przedstawienie odbywało się na oczach publiczności przez cały czas bez kurtyny, przy stałych, skąpych, umownych dekoracjach, na tle akcji mało skomplikowanej, też ubogiej. (...)

Tekst tworzyła najczęściej sama grupa aktorów. Jej kierownik concertatore, szkicował scenariusz, główne zarysy intrygi a przynajmniej motywy, w znaczeniu dosłownym i przenośnym żywego ogniska akcji. (...) W klasycznym wypadku commedia początkiem tekstu bywał uzgodniony wspólnie temat, a może nawet tylko przedmiot; cała reszta teatru wypływała z charakteru osób w przedstawieniu, z ich spotkania na scenie i z szczęśliwej wspólnej improwizacji aktorów. Tym większe musiały być ich kwalifikacje.

Aktorów powinno być niewielu. Ilość ich określała zasadniczo liczba klasycznych typów, koniecznych w tej komedii. Niezbędny był więc doktor-pedant, zawadiacki i tchórzliwy kapitan, nieszczęśliwy kochanek, obecny wszędzie arlekin. Aktorzy musieli być wirtuozami, gdyż cała uwaga skupiała się na ich postaciach, grali więc swoje role aż do śmierci: „ Raz arlekin, na zawsze arlekin". Niemniej aktorzy nie powinni byli się wyróżniać; teatr ten był przedstawieniem nie gwiazd, lecz zespołu.

W środkach ekspresji najważniejszy udział miał ruch, gest całego ciała.(...) Aktor musiał być niezmiernie pomysłowy w odcieniach, odchyleniach, w nadłamaniach i w odmianach gestu, aby w granicach typu pozostać indywidualnym. Gest ciała miał być sprężysty, taneczny, oszczędny i mądry, ale równocześnie służący do najbardziej cyrkowej akrobacji rąk i nóg.

Dobry artysta musiał umieć wyrazić swój nastrój, swoje myśli i uczucia nie tylko bez słów, ale nawet bez pokazania twarzy. Głos aktora był zasadniczo konwencjonalny, a więc dostosowany do postaci, uzgodniony z rolą, a następnie z sytuacją. (...)

Charakteryzacja aktora stanowiła część jego kostiumu. Razem z nim wiodła się z karnawału, nieraz z ludowej zabawy. Maska, przesadny nos, broda ostra i długa, odpowiednio ustawione oczy, podporządkowane były szerszemu problemowi całości kostiumu jako symbolowi typu. (...) Ona określała to, co niezmienne, przewidziane z góry w roli komedianta. (...)

W żadnym innym teatrze, łącznie z dzisiejszym, przebranie aktora nie było tak ogólnie symboliczne, tak oznaczające typ, jak w commedia dell'arte.

Strój aktora, w większej nieraz mierze niż tekst literacki, był początkiem przedstawienia: zapowiadał publiczności, kogo ma przed sobą, kierował akcją, predestynował sposoby rozwiązania sytuacji, a nawet zakończenie przedstawienia. Dlatego, pomimo rozwoju w szczegółach, pomimo zmian, a nawet braku zgody znawców odnośnie jego elementów, ubiór aktora w tym teatrze może być przykładem teatralnego kostiumu w najlepszym znaczeniu słowa.

Scena mogła być niewielka, w każdym razie płytka. Wobec braku maszynerii z istoty samej commedia aktorzy grali stale na proscenium, przed pierwszym planem, używając głębokości sceny dla wchodzenia cofania się, ewentualnie dla teatralnej ucieczki. Jednak cały aktor musiał być widoczny, gdyż gra całego jego ciała była ważna. Scenę umieszczano więc na podwyższeniu z desek, lekko ją nachylając ku widowni, á l'italienne. (...)

Widownia musiała być jak najbliżej sceny, bez dystansu. Aktor stale komunikował się z publicznością, śledził jej reagowanie, odpowiadał na jej inicjatywę, przekonywał się, czy jest oceniany, dostosował nie tylko grę swoją, ale dalszy tok akcji do zachowania widzów. (...)

Dekoracje przedstawiały zazwyczaj niewielki miejski plac, najlepiej u zbiegu ulic, jednej prostopadłej, drugiej równoległej do rampy. (...) Po bokach ustawiano później tradycyjne dekoracje z trzema domami z każdej strony, z zamknięciem dekoracja w głębi. Pierwsze domy, z prawej i lewej strony, miały okna do użytku: praktykable. Można było przez nie wyglądać, zaglądać, podsłuchi-

wać, a nawet wchodzić i wychodzić. (...) Drzwi były wymalowane jeszcze nie do użycia. Aktorzy wchodzili między dekoracjami. Same dekoracje miały charakter umowny. (...) Scena reprezentowała „jakiekolwiek miejsce". (...)

Rekwizyty teatru ograniczono do osoby aktora. To znaczy do tego, co miał przy sobie. Klasycznym przykładem może być drewniany pałasz arlekina lub skromny stołek. W zgodzie z wędrownością teatru i ze zwracaniem uwagi tylko na grę człowieka.

Oświetlenie miało pokazywać aktora i potrzebne w czasie gry rekwizyty. (...) Wieczorem i w nocy najlepiej rozwiązywała sytuację latarka w rękach komedianta i kandelabry czy lampki w oknach domów, w myśl ogólnej ówczesnej zasady własnego źródła światła dla każdego elementu przedstawienia.

Zmianę dekoracji zastępowano (...), dla lepszej wspólnej zabawy, elementami umownymi, w duchu tego teatru.

Śpiew i muzyka, obecne na scenie, łączyły się z grą w jedną całość, bez wysuwania się naprzód. Stanowiły akompaniament, ilustrację tekstu, tańca, gry.

Taniec był konieczny aktorowi i w sensie ekspresyjnego gestu, umownego i pełnego znaczenia ruchu, a nie dla ozdoby. Cała jego gra musiała być taneczna w tym znaczeniu. Aktor musiał być zgrabnym akrobatą, przy tym do zręczności dodawał śmieszność.(...)

Cel przedstawienia stanowiła zabawa estetyczna, nieraz i moralna. Udział w niej miała nie tylko widownia. Zapewne i twórcy widowiska cieszyli się własną znakomitą grą i „bawili ucząc" razem z publicznością. Ten stosunek do teatru, przejrzyście okazywany, należy do commedia dell'arte.

A. Banach: „Wybór maski". 11 teatrów klasycznych. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1962, s 80-97

Arlekin. Frontispis z C. Cotolendiego „Arlequiniana", Paryż 1964. British Museum, Londyn

Carlo Goldoni: Uwagi o czterech maskach komedii włoskiej i o sztukach improwizowanych

(...) Miłośnicy dawnej komedii widząc, że nowa czyni tak szybkie postępy, głosili na wszystkie strony, iż jest rzeczą niegodną Włocha uwłaczać temu rodzajowi teatralnemu, jakim wyróżniała się Italia i jakiego żadna inna nacja nie potrafiła naśladować.

Lecz najbardziej działało na wzburzone umysły usunięcie masek, którym mój system zdawał się zagrażać. Powiadano, że postacie te bawiły Italię przez dwa wieki i że nie powinno się pozbawiać jej rodzaju komizmu, który tak długo cieszył się powodzeniem.

Zanim wyłuszczę moje poglądy na ten temat, myślę, że Czytelnik nie weźmie mi za złe, jeśli pomówię przez kilka chwil o pochodzeniu, użyciu i efekcie owych czterech masek.

(...) Nie można się tu powoływać na przykłady pisane, gdyż chodzi o czasy, w których w ogóle nie pisano, lecz oto jak udowodnię swoje twierdzenie: Pantalon był zawsze Wenecjaninem, Doktor zawsze Bolończykiem, Brighella i Arlekin pochodzili zawsze z Bergamo. Z tych więc okolic historionowie wzięli postacie komiczne, noszące nazwę czterech masek komedii włoskiej.

(...) Jeśli chodzi o typ ról (emploi), to Pantalon i Doktor, zwani przez Włochów „dwoma starcami", wykonują role ojców i inne role w płaszczach.

Pierwszy jest kupcem, ponieważ Wenecja była w tych odległych czasach krajem, który uprawiał najbogatszy i najrozleglejszy handel w całych Włoszech. Zachowuje on stale dawny strój wenecki. Czarna szata i czepiec wełniany są jeszcze teraz używane w Wenecji; czerwona kamizelka, krótkie spodnie, czerwone pończochy i pantofle są zwykłym odzieniem pierwszych mieszkańców lagun adriatyckich. Broda zaś, która stanowiła ozdobę mężczyzny w tych odległych wiekach, została w ostatnich czasach skarykaturowana i ośmieszona.

Drugi „starzec", zwany Doktorem, wzięty jest ze środowiska prawników dla przeciwstawienia człowieka uczonego człowiekowi interesów. Wybrano zaś Bolończyka, ponieważ w mieście tym był uniwersytet, który mimo ciemnoty epoki zachowywał zawsze tytuły i pobory profesorów.

Strój Doktora jest dawnym strojem uniwersytetu i palestry w Bolonii, prawie takim samym jak dzisiejszy. Osobliwa maska, zakrywająca czoło i nos, wzięła początek od zaczerwienia na skutek wina, co zniekształcało twarz ówczesnego jurysty. Taka jest tradycja zachowywana przez miłośników komedii dell'arte.

Brighella i Arlekin, nazywani we Włoszech i due zani, wzięci są z Bergamo. Pierwszy bowiem jest niezwykle sprytny, drugi zaś kompletnie głupkowaty, a tylko tam właśnie znaleźć można wśród ludu takie przeciwieństwa.

Brighella reprezentuje służącego intryganta, nicponia, oszusta. Ubranie jego jest czymś w rodzaju liberii, jego ogorzała maska zaznacza przesadnie koloryt spalonych żarem słońca mieszkańców wysokich gór.

Czasem aktorzy tego emploi przybierają nazwę Fenocchio, Fiqueto lub Scapin; lecz jest to zawsze ten sam służący i zawsze Bergameńczyk.

Arlekini również przybierają inne imiona. Może to być Tracagnino,Truffaldino, Gradelino, Mezzetino, lecz zawsze jest to głuptak i zawsze Bergameńczyk. Strój jego przestawia odzież biedaka, który zbiera kawałki różnych materiałów w rozmaitych kolorach, aby połatać swoje ubranie. Kapelusz pasuje do tej żebraniny, a zdobiący go zajęczy ogon jest dziś jeszcze zwykłą ozdobą bergamaskich wieśniaków.

Sądzę, że dosyć powiedziałem o pochodzeniu i zastosowaniu czterech masek komedii włoskiej; pozostaje mi pomówić o efektach, jakie stąd wynikają.

Maska musi zawsze przynieść szkodę działaniu aktora, tak w oddaniu smutku jak i radości. Czy będzie on zakochany, gniewny czy śmieszny, zawsze ukazuje „tę samą skórę". Może do woli gestykulować i zmieniać głos, ale nigdy nie da poznać rozmaitych namiętności miotających jego duszą poprzez rysy twarzy będące wykładnikami uczuć.

Maski u Greków i Rzymian były czymś w rodzaju wzmacniacza głosu. Pomyślane były po to, aby postacie mogły być słyszane w obszernej przestrzeni amfiteatru. Namiętności i uczucia nie osiągały w tych czasach tego stopnia subtelności, jakiego wymaga się obecnie. Dziś życzymy sobie, aby aktor miał duszę, a dusza pod maską jest jak ogień pod popiołem.

Oto dlaczego stworzyłem projekt zreformowania masek w teatrze włoskim i zastąpienia farsy przez komedię.

Ale skargi powtarzały się coraz częściej. Dwa stronnictwa naprzykrzały mi się, próbowałem więc zadowolić oba. Zgodziłem się dostarczyć kilka sztuk improwizowanych, nie przestając wystawiać moich komedii charakterów. W pierwszych dawałem występować maskom, w drugich stosowałem komizm szlachetny i budzący zaciekawienie. Każdy miał swoją część przyjemności. Z czasem zaś cierpliwością doprowadziłem wszystkich do zgody i miałem satysfakcję widząc, że narzuciłem swój rodzaj smaku, który po kilku latach stał się we Włoszech najbardziej powszechny i najbardziej uznawany.

C. Goldoni: Pamiętniki, PIW, W-wa 1958

Pantalon (Giulo Pasquati ?). Drzeworyt w książce: Tristano Martinelli „Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin", Lyon 1601

Od 1738 r. Goldoni wprowadzał swoją reformę teatralną, polegającą na zerwaniu z dotychczasowymi zasadami komedii dell'arte, z tradycją czterech masek i wprowadzaniu w miejsce luźnego scenariusza pełnego tekstu komedii. Walka z dwu wiekową tradycją nie była łatwa. Toteż pisarz przeżywał okresy zwątpienia. Przez pewien czas zrezygnował nawet z pisania. Zajął się karierą adwokata. Praca ta dawała mu wiele satysfakcji, przyniosła mu sławę znakomitego obrońcy i zapewniła sukces.

W 1978 r. w trakcie pobytu pisarza w Pizie zwrócił się do niego znany aktor wenecki Sacchi z prośbą o napisanie dla niego komedii.

„Cóż za pokusa dla mnie! — zwierzał się Goldoni w swoich pamiętnikach — Sacchi był wyśmienitym aktorem, teatr był moją namiętnością. Czułem całą swoją istotą, jak odżywają we mnie dawne zamiłowania, ten sam ogień, ten sam entuzjazm. Tematem, jaki mi proponowano, był „Sługa dwóch panów". Wiedziałem, jaki efekt wydobyć mogę z treści sztuki i głównego aktora, który miał ją wykonać. Umierałem z ochoty spróbowania raz jeszcze... Nie wiedziałem, co robić... Procesy, klienci, tłumnie napływali... Ale mój biedny Sacchi... Ale „Sługa dwóch panów... Spróbujmy jeszcze ten raz... (...) W końcu piszę list, odpowiadam, zobowiązuję się.

Pracowałem w dzień dla palestry, a w nocy dla teatru. Ukończyłem sztukę, wysłałem ją do Wenecji. Nikt o tym nie wiedział, tylko żona moja była dopuszczona do sekretu. (...) Podczas pracy nad moją sztuką kazałem zamykać drzwi z zapadnięciem mroku i nie spędzałem wieczorów w kawiarni arkadyjczyków.

(...) W jakiś czas później Sacchi zawiadomił mnie o sukcesie mojej sztuki. „Sługa dwóch panów" był oklaskiwany, miał powodzenie, że trudno o większe (...)".

Od tej pory sztuka ta stała się klasyczną pozycją dramaturgii włoskiej, znaną i lubianą w całej Europie.

Dyrektor i kierownik artystyczny
JAN SKOTNICKI

Wicedyrektor
BERNARD SZULC

Koordynator pracy artystycznej
KRYSTYNA LUTY

Kierownik Biura Organizacji Widowni
JADWIGA ŚLIWIŃSKA

Kierownik Działu Reklamy
ELŻBIETA CIÓŁKOWSKA-ĆWIK

Kierownik techniczny
JÓZEF MUSZYŃSKI

Główny elektryk
ZYGMUNT SZYMANKIEWICZ

Światło
WOJCIECH BURZYŃSKI, ZBIGNIEW CHARZYŃSKI

Główny akustyk
KRZYSZTOF WIERZBICKI

Brygadier sceny
CZESŁAW TUDELA

Garderobiana
REGINA JAKUBOWSKA

Rekwizytor
ZENON MISZEWSKI

Kierownicy pracowni:

fryzjerskiej — DOBROSŁAW KALIŃSKI

krawieckiej — JERZY PSTRĄG

malarsko-modelatorskiej — WŁADYSŁAW DACH

stolarskiej — STEFAN CHŁOPKOWIAK

szewskiej — JAN GAJEWSKI

ślusarskiej — WIESŁAW RULKIEWICZ

Zdjęcia
ADAM ŁUKAWSKI

Redakcja programu
MIROSŁAWA NAGÓRKO

Repertuar bieżący Teatru Dramatycznego im. J. Szaniawskiego w Płocku

DUŻA SCENA

L. Frank Baum — Czarodziej ze Szmaragdowego Grodu
Ion Luca Caragiale — Burzliwa noc
Carlo Goldoni — Sługa dwóch panów
Gabriela Zapolska — Ich czworo

MAŁA SCENA

Jerzy Niemczuk — Jeden

W przygotowaniu:

Leon Schiller — Pastorałka

WDA-2 1817 800 egz. f. A5 O-92

Cena 8 zł