



M Xu 87

CARLO GOLDONI

**LGARZ**





DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY S. RADWAN

CARLO GOLDONI

# LGARZ

(Il bugiardo)

Przekład: Joanna Walter

OBSADA:

Doktor Balanzoni, bolonijczyk, lekarz	Stefan Szramel
Beatrice} jego córki	Monika Rasiewicz
Rozaura} jego córki	Anna Chudzikiewicz
Colombina, ich pokojówka	Urszula Kiebzak
Ottavio, kawaler z Padwy, zakochany w Beatrice	Aleksander Fabisiak
Florindo, obywatel Bolonii, który studiuje medycynę i mieszka w domu Doktora, nieśmiały, zakochany w Rozaurze	
Brighella, jego powiernik	Jerzy Święch
Pantalone, kupiec wenecki, ojciec Lelia	Piotr Skiba
Lelio, lgarz	Roman Stankiewicz
Arlekin, jego sluga	Tadeusz Bradecki
Zanni, neapolitańczyk	Leszek Piskorz
Kobieta, która śpiewa	Beata Redo (PWST)
	Elżbieta Willówna
	Muzykanci

Akcja komedii toczy się w Wenecji

REŻYSERIA:

Giovanni Pampiglione

SCENOGRAFIA:

Jan Polewka

MUZYKA:

Stanisław Radwan

KONSULTACJE W ZAKRESIE PLASTYKI RUCHU: LESZEK CZARNOTA  
ASYSTENT REŻYSERA: ALEKSANDER FABISIAK

Z-ca Dyrektora: S. STANISŁAWSKI \* Kier. Literacki: J. OPALSKI \* Kier. Muzyczny: M. MEJZA

Inspicjeni	Dorota Więckowska
Sufler	Ewa Jędrzejczyk
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	
pracownia krawiecka damska	Maria Zuska, Stefania Zaleszczuk
pracownia krawiecka męska	Józef Kania, Zdzisław Szewczyk
Dekoracje:	
pracownia malarska	Maria Trzupek
pracownia stolarska	Edward Wróbel
pracownia ślusarska	Franciszek Matek
pracownia perukarsko-fryzjerska	Tadeusz Domiczek
Obuwie	Sp-nia Pracy „Gromada” Kraków
Nakrycia głowy	Halina Pazderska
Gł. elektryk	Eugeniusz Wandas, Eugeniusz Wątroba
Akustyk	Jan Chłbkiewicz
Brygadier sceny	Józef Opolski
Kierownik techniczny	Witold Borkowski
ORGANIZATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ	LESZEK BARANOWSKI



!!!PREMIERA W TEATRZE KAMERALNYM

W DNIU 11 GRUDNIA 1981 ROKU!!!

Drukarnia Wydawnicza, Kraków, ul. Wadowicka 8. Zam. 3025/81, F-17/2702, 10.0000





17 października 1981 roku otworzyliśmy Muzeum Starego Teatru. Jedyne w Polsce monograficzne muzeum w teatrze, które prezentuje historię i dorobek naszej krakowskiej sceny przy pl. Szczepańskim. W kilkunastu programach Starego Teatru, w tym właśnie miejscu, Pani Krystyna Spiegel, organizująca tę placówkę prezentowała Państwu cenne zbiory gromadzone dla naszego Muzeum, za co składamy Jej podziękowania i słowa wdzięczności. Dziś, wprowadzeni przez Nią kilkunastu wydaniami „Diariusza Muzealnego” w ten świat muzealnych teatraliów, sami możemy wejść do Muzeum i obejrzeć opisywane eksponaty. Zapowiedzi „Diariusza Muzealnego” stały się faktem i dlatego postanawiamy tę stronę programu teatralnego zamienić teraz na „DIARIUSZ STAREGO TEATRU”. Będziemy w nim odnotowywać ważniejsze i ciekawsze wydarzenia teatralne, prezentować reżyserów, scenografów, aktorów, autorów, którzy współtworzą nasz teatr, a także informować o nowych nabytkach Muzeum. Może w ten sposób uda się stworzyć rodzaj kroniki teatru. Pierwszy numer „Diariusza Starego Teatru” przedstawia włoskiego reżysera Giovanni Pampiglione debiutującego w Starym Teatrze „Łgarzem” Carla Goldoniego.

*Anna STAFIEJ: „Łgarz” Goldoniego jest Pana pierwszą pracą w Starym Teatrze, ale nie jest to Pana pierwszy kontakt z polskim teatrem, polską kulturą, bo przecież studiował Pan reżyserię w warszawskiej PWST, jak to się stało?*

Giovanni PAMPIGLIONE: Właściwie wszystko zaczęło się od pomyłki. Kiedyś, w roku 1964, przyszedłem na moje zajęcia z literatury na uniwersytecie w Rzymie i pomyliłem drzwi... Wszedłem do sali, w której niewielka grupa studentów rozmawiała w nieznanym i dziwnym języku — był to wykład z literatury polskiej. Ludzie ci bardzo miło mnie przyjęli, po prostu wciągnęli w swój krąg. Wspominam to spotkanie jako naprawdę surrealistyczne. Trwało to tylko godzinę i do dziś jeszcze nie rozumiem, jak człowiek, który pomylił drzwi może dostać natychmiast propozycję wyjechania na stypendium. Przyjąłem ten prezent i pojechałem do Warszawy. I wtedy mój profesor Angelo Maria Ripellino namówił mnie do napisania pracy magisterskiej o Witkacym. Badając „planetę Witkacego” wszedłem w kontakty z ludźmi teatru. Była to połowa lat 60-tych — okres prapremiery „Tanga” Mrożka w Teatrze Współczesnym u Axera, dramatów staropolskich Dejmka w Teatrze Narodowym. Moim teatralnym cicerone był profesor Bohdan Korzeniewski, z którym miałem częste, istotne spotkania. Profesor Korzeniewski stał się następną postacią z tej mojej „bajki zaproszeń”, bo to on właśnie pewnego dnia powiedział: „jeśli Pan tak bardzo kocha teatr i dobrze się Pan tutaj czuje, to niech Pan z nami zostanie”. Zdałem natychmiast egzamin wstępny na reżyserię i... To co do tej pory powiedziałem, wygląda bardzo bajkowo, a był jeszcze drugi aspekt tej decyzji. Otóż we Włoszech, po skończeniu studiów musiałbym odbyć służbę wojskową czyli uczyć się zabijania ludzi. Pozostanie w Polsce dawało mi możliwość uniknięcia tego wszystkiego, bo według włoskiego prawodawstwa, ktoś kto oficjalnie reprezentuje swój kraj pracując zagranicą do 30 roku życia jest zwolniony z tego przykrego obowiązku. I tak to się zaczęło.

*A. S. Dyplom reżysera warszawskiej PWST otrzymał Pan w roku 1971...*

G. P. — ale do roku 1974 zostałem w Polsce. Przez dwa lata pracowałem we Wrocławiu, gdzie tworzyło wtedy wielu znakomitych artystów, jak Jerzy Grotowski i jego zespół, Henryk Tomaszewski i Pantomima, Władysław Hasiór, Franciszek Starowieyski — była to prawdziwa, wspaniała bohema — tak to wspominam. Potem znów wróciłem do Warszawy, gdzie miałem przyjemność pracować w Teatrze Współczesnym w Axera, reżyserując „Króla Jelenia” Gozziego ze scenografią Jana Polewki, ze znakomitymi rolami Barbary Krafftówny, Wiesława Michnikowskiego, Piotra Fronczewskiego, który właśnie wtedy debiutował jako Arlekin. Pod koniec 1974 roku wróciłem do Włoch bogaty w doświadczenia z dziesięciu premier. I tak minął wspaniały okres mojego życia — premiera po premierze, tyle satysfakcji, tyle doznań, tyle doświadczeń... Przyszła pora, żeby wracać do siebie. Więc wróciłem do Rzymu, lecz zaraz okazało się, że raczej zostałem w Polsce. Jak o tym wszystkim mówić na scenie? Oczywiście Witkacym! I tak narodzili się włoscy „Szewcy” (1975 rok).

*A. S. W Pana późniejszych włoskich przedstawieniach brali udział także polscy artyści, co Pana do tego skłoniło?*

G. P. W 1979 roku graliśmy w Rzymie spektakl poświęcony Dostojewskiemu, zawierający teksty z „Braci Karamazow”, „Biesów” i „Idioty”. Nazywał się „Notturmo”. Wkład przyjaciół z Polski — kompozytora Stanisława Radwana i skrzypka Zbigniewa Palety był tak istotny dla tego przedstawienia, że wtedy właśnie zrodziła się we mnie idea stworzenia ekipy włosko-polskiej. I znowu życie dało mi piękną możliwość, gdy wraz z przyjaciółmi z teatru z Pontedery wymyśliliśmy „Festival Witkiewicz”, którego główną osią stali się „Oni”. Wtedy zaprosiłem ze Starego Teatru Stanisława Radwana, Jerzego Stuhra, Kazimierza Wiśniaka i z Teatru Grotowskiego Elizabeth Albahaca. To był pierwszy krok. Następnym było stworzenie naszej międzynarodowej siedziby we Formii (małe miasteczko między Rzymem a Neapolem). Latem 1980 roku wyreżyserowałem „Rzeźnię” Mrożka z udziałem polskich artystów: Stanisława Radwana, Jerzego Skarżyńskiego, Jerzego Stuhra i Barbary Stuhrowej, która wykonała partię solową na skrzypkach. W tym roku zrobiliśmy już trzecie wspólne przedstawienie: „Bal manekinów” Jasińskiego. I znowu zespół polski się rozrósł. Zadebiutowali: Halina Dobrowolska, Krystyna Janda, Jan Polewka i Leszek Czarnota. Wszyscy mieli znakomite recenzje, a Jerzego Stuhra, który grał główną rolę, prasa włoska porównywała do naszego wielkiego komika Totó i do Petera Sellersa. No, Jerzy stał się po prostu już włoskim aktorem, ulubieńcem krytyki i publiczności.

*A. S. Czy są duże różnice w strukturze teatru włoskiego i polskiego?*

G. P. O tak, są istotne różnice. Teatr polski, to jest teatr repertuarowy. W sezonie każdy teatr przedstawia kilka spektakli. Dzięki temu aktor może zagrać wiele ról. We Włoszech natomiast struktura teatru polega „na objeździe”, lecz w innym sensie niż w Polsce. U nas organizuje się grupę teatralną dla danego przedstawienia. Przedstawienie powstaje bardzo szybko — w ciągu miesiąca. Próbuje się jednak 8 godzin dziennie. Pozwala to aktorom na większe skupienie w pracy nad rolą. Potem już tylko eksploatuje się to przedstawienie i to właśnie najczęściej w objeździe. Jeżeli przedstawienie grane jest przez jeden do dwu miesięcy, to aktor nie automatyzuje swojej roli, nie wpada w rutynę. Natomiast, jeżeli gra cały rok tę samą rolę, to bardzo zubaża swoje możliwości i doświadczenia. W Polsce próbuje się tylko 4 godziny dziennie, ale za to aktor wieczorem gra w innym przedstawieniu. Próby trwają długo. „Łgarza” będziemy próbować bardzo krótko — jak na polskie przyzwyczajenia — premierę przygotowujemy w ciągu miesiąca, dzisiaj 4 listopada rozpoczęliśmy próby na scenie, 10 grudnia będzie premiera.

*A. S. Jakże jeszcze różnice...?*

G. P. W Polsce praca jest zagwarantowana. My musimy sami jej szukać i sami ją sobie organizować. W Polsce mogłem reżyserować nawet cztery przedstawienia w roku. We Włoszech każdy reżyser od Strehlera i Ronconiego począwszy — do najmłodszych, jest zadowolony, gdy uda mu się wyreżyserować dwa przedstawienia, a czasem tylko jedno. Niepewność czy będzie się mogło pracować jest czymś bardzo bolesnym dla wszystkich — czy to aktorów czy reżyserów. Polscy artyści — powtórzę — mają zagwarantowaną pracę i możliwość rozwoju artystycznego. Jest to komfort, którego my nie znamy. Żyjemy w

stałym stressie, w zmęczeniu, często w hysterii. Nikt z nas nie wie czy jutro będzie jeszcze miał szansę zaistnieć jako artysta.

*A. S. Wróćmy jeszcze do Pana teatralnych realizacji w Polsce i we Włoszech. Pański repertuar jest bardzo konsekwentny, w Polsce dramat włoski — we Włoszech — dramat polski...*

G. P. Nie wiem. Wybór moich realizacji wynika z mojego stosunku do publiczności, z tego co chcę jej zostawić i co chciałbym, żeby ona przeżyła w teatrze. Tutaj, w Polsce, w Europie północnej, klimat kształtuje atmosferę kultury, a ja chciałbym przenieść w tę atmosferę to, czego tutaj nie ma, a co istnieje jako możliwość — zostawić ślad naszego świata, naszej tradycji, naszego teatru, który jest teatrem jasnym, beztroskim. Moim zamiarem jest wyreżyserowanie takiego przedstawienia, które poprzez ładunek radości stałoby się Festą, podczas której ludzie mogliby się śmiać, odnaleźć w sobie radość, ciepło, to wszystko, co tutaj poprzez warunki klimatyczne, antropologiczne i historyczne często jest zanegowane. Historia Polski jest historią pozabawioną Fortuny. Teatr polski — od Witkacego do Mrożka można by określić jako „czarny”. Nasza literatura teatralna odwrotnie — jest literaturą „białą”. Dlatego właśnie w moim kraju, gdzie dramaturgia skończyła się w XVIII wieku w Wenecji (z jedynym wyjątkiem później Pirandella) staram się pokazywać polski dramat XX wieku. Literatura włoska odczuwa brak współczesnego dramatu, który odzwierciedla paradoksy życia społecznego i mechanizmów dzisiejszego świata — to co jest właśnie u Witkacego, u Mrożka... A więc trzeba tam pokazać, że istnieje taka literatura, która szuka ciągle odpowiedzi na pytania o sens tego, to nas otacza i potrafi te pytania odradzać. W Witkacym, w Mrożku jest dużo siły i odwagi. Są to twórcy, którzy nie akceptują granic retorycznej mowy. Idą dalej, niszcząc ją, żeby pokazać co jest ukryte za tym. Oni we Włoszech są jeszcze mało znani, rzadko kto ich wystawia. I w tym odnajduję dopiero sens własnej pracy. Dlatego tłumaczę polskie dramaty. Wydałem dwa tomy poświęcone Witkacemu, zawierające większość jego dramatów, tłumaczyłem Mrożka i oczywiście Jasińskiego. I na pewno nie skończy się na tym.

*A. S. Znamy Pana jako reżysera, a teraz okazuje się, że jest Pan również tłumaczem literatury polskiej, czy reżyseruje Pan sztuki tylko we własnym przekładzie?*

G. P. Tak, bo istniejące przekłady to po prostu nieporozumienie. W ogóle Witkacy był źle tłumaczony, dlatego musiałem to zrobić sam. Moje przekłady są mniej literackie a bardziej teatralne, bo znam potrzeby sceny i czuję strukturę języka teatralnego. Tłumaczę więc z pozycji reżysera — dla teatru.

*A. S. Wróciliśmy więc do teatru. „Łgarza” przygotowuje Pan w Starym Teatrze kontynuując współpracę z Janem Polewką i Stanisławem Radwanem...*

G. P. Przepraszam, że Pani przerywam, lecz tu dotykamy tego, co jest mi bliskie — to znaczy — moich bliskich. Mój powrót jest powrotem do domu, a do domu nie można nie wrócić, nawet jeśli chwieje się dach i mury pękają. W tym domu, teraz, w Starym Teatrze jestem z przyjaciółmi. To wszystko.

*A. S. Dziękuję.*



Cnocie własne jej rysy,  
złości żywy jej obraz,  
a światu i duchowi wieku  
postać ich i piętno  
SZEKSPIR

PREMIERA: 11.XII.1981

*Dyrektor i Kierownik Artystyczny:*

S. RADWAN

*Z ca Dyrektora d/s Administracyjnych:*

S. STANISŁAWSKI

*Kierownik Literacki:*

J. OPALSKI

## O GOLDONIM...

*ALLARDYCE NICOLL:* Goldoni jest pisarzem o zaletach trudnych do oceny. Jego pióro było w ciągłym ruchu, pośród przeszło dwustu pięćdziesięciu jego sztuk wiele nie zasługuje wcale na uwagę. Nawet najlepsze dzieła nie dorównują arcydziełom tych pisarzy — zwłaszcza Moliere — których wziął sobie za wzór. Posiada za-



»ORKIESTRA«



rażliwe poczucie humoru, dodające scenom życia, ale dość płytką obserwację. Wyczuwa siłę nowych myśli filozoficznych przemieniających Europę, lecz jego moralizatorstwa są blahe, a rozwiązania problemów przez niego stawianych często absurdalne. Będąc w zasadzie optymistą, nie dostrzega wielu rzeczy, które przydawały treści dziełu Moliera. Jednocześnie zaś chyba żaden dramaturg nie wykazywał płodniejszej pomysłowości, żaden nie wzbogacił w takim stopniu teatru w sceny prawdziwie komiczne, żaden nie dał tak urozmaiconej i z takim życiem nakreślonej panoramy wieku.

Podstawowe jego cele wyraża najjaśniej dzieło krytyczne, które weszło na scenę w 1750 r. — *Il teatro comico* (Teatr komedii), gdzie trupa aktorów pod przewodnictwem Orazia zajmuje się wystawieniem farsy Goldoniego *Il padre rivale del figlio* (Ojciec rywalem swego syna). Wyliczono tu wszystko, co autor widział złego na scenie — głupie i kłopotliwe pretensje poszczególnych wykonawców, wtrącanie przez aktorów wyrażen wulgarnych dla wzbudzania śmiechu, brak moralnego celu we współczesnych sztukach. Widać z tego wszystkiego, że choć Goldoni był zmuszony pisać dla aktorów o tradycjach *commedia dell'arte*, marzył o teatrze, w którym dramaturg dawał wykonawcom słowa, w którym duch komedii był podporządkowany wzniosłym celom, a czystą fantastykę zastępowały sceny oparte na obserwacji życia.

To krytyczne przedstawienie jego stanowiska wobec sceny przyszło, rzecz jasna, w pewien czas po rozpoczęciu kariery. Wcześniej już jednak udało mu się narzucić niektóre reformy aktorom i naszkicować styl, jaki pragnął uprawiać.

Nie ulega kwestii, że dał on rzeczywisty wkład do historii teatru, ale poza Włochami pozostał i prawdopodobnie pozostanie tylko imieniem, nie zaś żywą teraźniejszością w teatrze. Miał prawdziwy talent i był zdumiewająco płodnym pisarzem, próżno by jednak szukać w jego dziele głębszych cech, które decydują o prawdziwym arcydziele. W jego komediach jest raczej urok niż siła. Ale ów urok nie jest czymś płytkim: wywodząc się wprost z żywego charakteru samego autora opromienia wszystkie jego dzieła, z wyjątkiem tylko tych nudnych, poważnych dramatów, tak nie odpowiadających jego geniuszowi, które napisał w początkach kariery. W jego utworach świeci słońce osiemnastowiecznej



»DOKTOR BALANZONI«



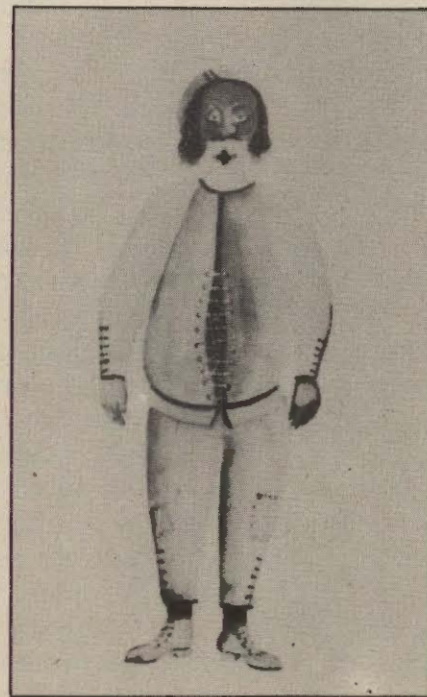
Wenecji dla wszystkich, którzy zadadzą sobie trud, by go poszukać. Zlekceważyć jego dzieło znaczyłoby zlekceważyć coś rozkosznego, radosnego i żywego.

(Dzieje dramatu)

**KRZYSZTOF ŻABOKLICKI:** W pierwszej połowie XVIII wieku dominowała nadal na włoskich scenach chyląca się coraz bardziej ku upadkowi, komedia dell'arte. Wojnę jej wydał Carlo Goldoni (1707—1793), mieszczanin wenecki, który życie swe poświęcił teatrowi; dowiadujemy się o tym m. in. z jego francuskich Pamiętników (Mémoires, 1787), jednej z najciekawszych autobiografii XVIII wieku. We wczesnej młodości zapoznał się Goldoni z twórczością komediopisarzy zagranicznych (zwłaszcza Molière) i z włoską komedią renesansową. Wcześniej uświadomił sobie, że nowe czasy wymagają nowego teatru, który znalazłby swe miejsce w oświeceniowej literaturze obywatelskiej, zwracającej się do szerokiej publiczności. Komedia była gatunkiem najbardziej do tego przydatnym — dlatego Goldoni postanowił ją zreformować.

Rozwinięta przez niego w tym kierunku działalność przypada mniej więcej na lata 1740—1760, kiedy pracował dla teatrów weneckich i tworzył swe najlepsze sztuki. W walce z komedią dell'arte przyświecały mu również ideały Arkadii: porządek, moralność, prostota, odpowiadające w dużej mierze ideałom mieszczaństwa weneckiego jego czasów, spokojnego, zadowolonego z siebie, pozbawionego jeszcze ambicji politycznych. Tzw. „reformę” przeprowadza Goldoni stopniowo, gdyż publiczność przywiązana była nadal do komedii dell'arte.

Przede wszystkim należało dążyć do zastąpienia scenariusza pełnym tekstem autorskim. Otóż w sztuce Układany Momolo (1738) tekst taki przygotował Goldoni tylko dla twórcy roli tytułowej, zaś pierwszą komedią o pełnym już tekście była dopiero Układana niewiasta (1743). Następnie wyeliminował autor ze swych sztuk maski noszone przez aktorów, a wreszcie usunął ze sceny tradycyjnych „służących”, podpory akcji w komediach starożytnych i renesansowych. Postaci nie są już „typami”, nabierają cech indywidualnych, a wraz z nimi — życia; teatr Goldoniego staje się realistyczny, przenosi na scenę rzeczywistość.



»BRIGHELLA«



Teatr Goldoniego niezłe znany był również i w Polsce, gdzie sztuki weneccjanina tłumaczył m. in. Wojciech Bogusławski — zyskał też aprobatę czołowych przedstawicieli oświecenia we Włoszech i poza ich granicami (np. Pietro Verri i Wolter). Zawziętym jego antagonistą okazał się za to utalentowany rzecznik weneckich konserwatystów, Carlo Gozzi.

*(Dzieje literatur europejskich)*

**MIECZYSLAW BRAHMER:** Przyjść na świat w osiemnastowiecznej Wenecji, pośród śpiewnego zgielku karnawałowych masek, to — zdawałoby się — dla pisarza omen jak najbardziej jednoznaczny. W metrykach parafialnych zapisano ów dzień: 25 lutego roku 1707. A jednak minąć miało lat czterdzieści, zanim Goldoni zdecydowanie i już nieodwołalnie wszedł na przeznaczoną mu drogę. Teatr wprowadzić wabić począł go wcześniej i na próżno przed schodzeniem na manowce ostrzegali nieuważnego ucznia ojcowie dominikanie z 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 Mede-

bacha, 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 głośniejszej księżce 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”...



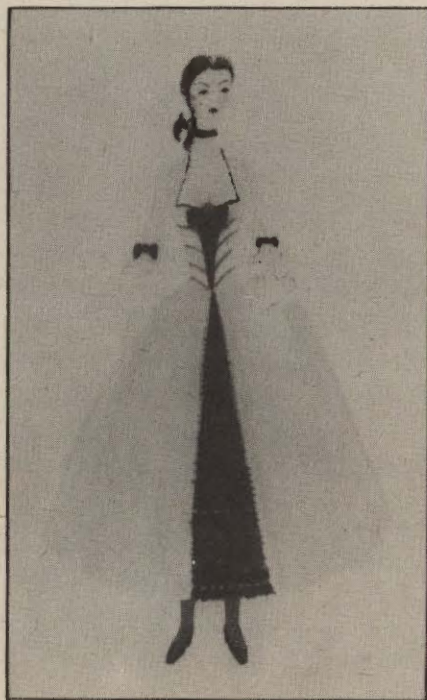
»PANTALONE«



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. O swej „reformie” Goldoni mówił chętnie i niemało. Nie zapominał 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 świadomością i konsekwencją.

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 wystąpien swych żołącią Goldoni zyskał sobie tak zawziętych przeciwników — z dwoma współzawodnikami literackimi na czele: wielopisem księdzem Chiari i Karolem Gozii, autorem scenicznych baśni — że znużony napaściami porzucił rodzinną Wenecję i osiadł w Paryżu, skąd nie miał do Włoch powrócić. Już ci zapalczywi rywale stawiali mu jadowite zarzuty — jak zwykle w podobnych napaściach od obrazy moralności poczynając. W innym ujęciu i nie w tych zamiarach także później podnosiły się głosy podające w wątpliwość ową moralną konkluzję, którą autor uznał za obowiązek komediopisarza.



»BEATRICE«



»ROZAURA«



Wytaczano baterie innego również kalibru. Niegdyś Schlegel — po którym tę samą diagnozę postawiło sporo innych — zaliczył Goldoniego do pisarzy płytkich, ukazujących zaledwie powierzchnię życia. Najwybitniejszy z krytyków włoskich XIX wieku, De Sanctis, ubolewał, że nie dostaje mu „boskiej melancholii”, tak cenionej przez romantyków i wznoszącej poetę komizmu nad świat jego twórczej wyobraźni. Croce zamknął przed Goldonim wstęp na wyżyny „poezji”, nie odmawiając zresztą uznania wielu jego „rozkosznych” komediom.

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 nie zwietrzałą. Znane i tradycyjnie wyzyskiwane motywy pociągają świeżością inwencji, w której ten i ów z krytyków gotów był dopatrzeć się aż przesłanek „teatru czystego”. Powodzenie miewa swe niebezpieczeństwa i często utwory Goldoniego stawały się tylko kanwą dla pomysłów reżyserkich, dopełniane wedle zawodnego smaku różnymi imitacjami weneckiego karnawału. Lecz i bez tych dodatków, zostawiony sam sobie, Goldoni nie zawodzi, jak wykazała praktyka lat

ostatnich. Niczym osad uroczej przeszłości trwa w jego komedii ów tyłu językami nazwany, 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.

(wstęp do „Komedii” C. Goldoniego)



»ARLEKIN«



## GOLDONI O SOBIE...

Urodziłem się w Wenecji, w roku 1707, w dużym, ładnym domu stojącym pomiędzy mostem Nomboli a mostem Donna Onesta, przy rogu ulicy Cà Cent'anni, w parafii św. Tomasza... Dziadek mój urządzał u siebie przedstawienia, dawał opery, najlepsi aktorzy, najslawniejsi muzycy byli na jego rozkazy, ze wszystkich stron napływali do niego goście. Urodziłem się wśród tego rozgwaru, wśród tej bujności. Czyż mogłem nie lubić widowisk? Czyż mogłem nie pokochać wesołości?

Byłem pieścioszkiem całego domu. Bona twierdziła, że jestem niezwykle rozgarnięty, matka wzięła na siebie trud mego wychowania, ojciec zaś — zabawiania mnie. Zbudował on teatr marionetek i sam nimi poruszał wraz z trzema czy czterema przyjaciółmi. Uważałem — mając cztery lata — że jest to rozkoszna zabawa.

Bardzo lubiłem książki, uczyłem się z łatwością gramatyki, początków geografii i arytmetyki, lecz moją ulubioną lekturą były dzieła komediopisarzy. Nie brakowało ich w biblioteczkę mego ojca. Czytałem je stale w wolnych chwilach, a nawet przepisywałem fragmenty, które najwięcej sprawiały mi uciechy. Matka nie zważała na dobór mojej lektury, bylebym tylko nie zajmował się dziecinnymi zabawkami.

Spośród komediopisarzy, których czytałem i do których często powracałem, ulubionym przeze

mnie był Cicognini. Ten florencki autor, bardzo mało znany w świecie literackim, napisał wiele komedii intryg, w których płaczący patos mieszał się z trywialnym komizmem; znajdowano w tym wówczas upodobanie, a posiadał on umiejętność dawkania napięcia i znajdowania trafnych rozwiązań. Polubiłem go niezmiernie i często studiowałem. Mając zaś osiem lat odważyłem się sam naszkicować komedię. Pierwsze zwierzenie uczyniłem mojej bonie, która uznała utwór za czarujący. Ciotka pokpiwała ze mnie, matka lajała mnie i całowała zarazem, wychowawca zaś mój utrzymywał, że jest tam więcej dowcipu i rozumu, niż przystoi w moim wieku. Najciekawsze jednak było to, że mój ojciec chrzestny, sędzia, mający więcej pieniędzy niż rozumu, nie chciał nigdy uwierzyć, że jest to mój własny utwór.



## I O «ŁGARZU»

**GOLDONI:** Cały trud, jaki włożyłem w tworzenie moich sztuk, to, aby nie zepsuć natury, a cała staranność, jaką rozwinąłem w mych pamiętnikach — aby mówić wyłącznie prawdę.

W czasie, kiedy wszędzie szukałem tematów do komedii, przypomniałem sobie, że we Florencji w teatrze amatorskim widziałem granego Łgarza Corneille'a w tłumaczeniu włoskim. A ponieważ sztukę ujrzaną na scenie zachowuje się w pamięci łatwiej, pamiętałem więc doskonale fragmenty, które mnie uderzyły. Pamiętam też, że widząc ją powiedziałem sobie: oto dobra komedia, ale z charakteru łgarza wydobyć można o wiele więcej komizmu.

Ponieważ nie miałem czasu do namysłu nad wyborem tematu, zatrzymałem się przy wymienionym, a wyobraźnia moja, w owym czasie bardzo żywa i skora, dostarczyła mi natychmiast tyle materiału komediowego, że pokusiłem się o stworzenie nowego Łgarza.

Odrzuciłem jednak ten projekt. Pierwszą jego ideę poddał mi Corneille. Szanowałem swego mistrza i miałem sobie za honor pracować idąc w jego ślady, poczyniłem wszakże pewne uzupełnienia, które wydawały mi się konieczne ze względu na gusta narodowe, a także na czas trwania sztuki.

Wymyśliłem na przykład nieśmiałego kochanka, który mocno uwydatnia zuchwały charakter łgarza i stawia go w bardzo komicznych sytuacjach.

Lelio, będący właśnie Łgarzem, przybywa do Wenecji przy świetle księżyca. Słyszy serenadę

na kanale i zatrzymuje się, by jej posłuchać. Zabawę tę kazał urządzić Florindo dla swojej kochanki Rosaury, ale sam ukrył się przez nieśmiałość. Lelio spozstrzega na tarasie dwie kobiety, podchodzi do nich, nawiązuje rozmowę i uznaje, że są bardzo powabne. Kieruje rozmowę na serenadę, panny nie mogą odgadnąć jej sprawcy. Lelio ze skromną miną bierze na siebie zasługę dostarczenia im tej przyjemności.

Obie siostry nie znają go. Lelio daje im do zrozumienia, że bawi od dawna w Wenecji i jest w nich zakochany. Pytają go, w której z nich — to sekret, nie może go narazie wyjawić. Jest to prawie scena z Corneille'a, w scenie zaś pomię-



»ORKIESTRA«



dzy Łgarzem a jego ojcem poszedłem ściśle w ślad za tym autorem.

W scenie szesnastej aktu drugiego mamy sonet nieśmiałego kochanka, wprowadzający Łgarza w straszliwy kłopot. Florindo nadal zakochany i trwożliwy, nie śmiać otwarcie wyjaśnić swych uczuć, rzuca na taras swej kochanki kartkę z wierszem, który, choć nie podaje nazwiska, pozwala jednak je odgadnąć. Rosaura spostrzeżga pakiecik, otwiera go, czyta, nic nie rozumie. Nadchodzi Lelio i pyta ją, co czytała. „Jest to sonet — odpowiada — do mnie skierowany, lecz nie znam jego autora”. Lelio zapytuje, czy uważa, że wiersze są dobre, czy ton ich jest czuły i pełen szacunku.

Rosaura wydaje się z nich rada, Lelio więc nie waha się przypisać sobie zasługi. Ale w wierszach Florinda są zdania przeczące temu wszystkiemu, co Lelio dotychczas wygłaszał. Łgarz znajduje się w kłopotcie, lecz tak zręcznie obraca te słowa na swoją korzyść, że w końcu znajduje wiarę.

Nie będę tu przytaczał sonetu Florinda i chyt-rych wybiegów Lelia, o których można przeczytać w tekście drukowanym. Zakończę moje streszczenie zapewnieniem Czytelnika, że scena ta niezmiernie się podobała i że sztuka zyskała tak pełne powodzenie, jakiego sobie mogłem życzyć.

(Pamiętniki)

przekład: Maria Rzepińska

Projekty kostiumów:  
Jan Polewka

## NAJBLIŻSZA PREMIERA!

HEINRICH BÖLL  
ZWIERZENIA CLOWNA

## STARY TEATR

*Dyrekcja Teatru:*

ul. Bohaterów Stalingradu 21, 31-038 Kraków

*Dyrektor i Kierownik Artystyczny:* tel. 122 74

*Zca Dyrektora d/s Administracyjnych:* tel. 148 67

*Sekretariat:* tel. 148 67

Scena przy pl. Szczepańskim 1 / ul. Jagiellońska 1 /  
31-011 Kraków

tel. 285 66. 299 44

Scena Forum. ul. Jagiellońska 1 31-011 Kraków

Scena Kameralna. ul. Bohaterów Stalingradu 21  
31 038 Kraków

tel. 103 11. 106 47 / centrala łączy z kasą /

*Organizacja Widowni:*

pl. Szczepański 1. 31-011 Kraków

tel. 240 40 / łączy z kasą /

\*

*Redakcja programu:*

Anna Stafiej

*Opracowanie graficzne:*

Lech Przybyłski



CENA PROGRAMU z WKŁADKĄ  
10 ZŁ