

PAŃSTWOWY **TEATR** DOLNOŚLĄSKI
W JELENIEJ GÓRZE

CARLO GOLDONI

MIRANDOLINA

ARCHIWUM

Państwowego Teatru Dolnośląskiego
w Jeleniej Górze

Sezon XXI

Nr.: 1965/1966
258

PREMIERA W LUTYM 1966 ROKU W JELENIEJ GÓRZE

MIECZYSLAW BRAHMER

GOLDONI: „KOMEDIA” JEGO ŻYCIA

We francuskich pamiętnikach, które spisał czy też raczej podyktował jako sędziwy już starzec, wyróżnił Goldoni trzy okresy swego długiego żywota. Pierwszy z nich (1707—1748) jest zwykłym, choć przewlekłym etapem poszukiwania właściwej swej drogi. Drugi (1748—1762) — to kilkanaście lat najbardziej intensywnej działalności twórczej, związanej przeważnie z rodzinną Wenecją. Trzeci (1762—1793) upływa na obczyźnie i — mimo powtarzających się jeszcze zrywów — nosi wyraźnie cechy schyłku.

(...) Jak zwykle bywa, we wspomnieniach młodości chętnie zatrzymywał się przy wszystkich tych momentach, w których dostrzec się dało zapowiedź upodobań i dzieła lat dojrzałych. A więc: domowy teatr marionetek, urządany dla zabawy chłopca; komediowa próba talentu ośmioletniego smyka; występ w roli... primadonny dziecinnego teatru w Perugii (...). Najbarwniejsze są dwa epizody. Zgnębiony do cna filozofią scholastyczną, którą mu wtłaczają dominikanie w Rimini, zaprzyjaźniwszy się z wędrowną trupą, czternastoletni rebeliant na barce aktorskiej czmycha do Chioggi, gdzie przy pomocy wymownego kierownika kompanii zyskuje przebaczenie matki,

a następnie ojca. Przyjęty później, dzięki wpływowemu poparciu, do na pół duchownego kolegium dla wybranych w Pawli — gdzie studiuje prawo — zostaje przepędzony za sztubacką satyrę, którą uczuły się dotknięte drażliwe mieszkanki tego miasta. Ma wówczas lat siedemnaście.

Urodzeniem i sentymentem związany z Wenecją, wcześniej tedy zaczął wędrowki po półwyspie. (...) Z przerwami i bez zapалу odbywa studia prawnicze i dopiero po nagłej śmierci ojca, pod naciskiem rosnących kłopotów materialnych rodziny, zdecydował się pokusić o dyplom doktorski, który uzyskuje w Padwie, po nocy spędzonej bezsennie, nie nad książką co prawda, lecz przy karcianym stoliku (pociąg do gry nie opuści go zresztą nigdy). Przywdział na koniec togę adwokata, pomnażając ten splendor godnością konsula genueńskiego w Wenecji. Ale zyski z tych źródeł sączyły się bardzo nikłą strugą.

Wśród zajęć mało dla niego pożytecznych znajdował odpężenie, ilekroć zetknął się z teatrem. Sposobności po temu nie omijał i chętnie pióro swe oddawał na usługi aktorów. Pobyt na prowincji urozmaicał sobie karnawałowymi intermediami, a później, w rodzinnej Wenecji wystawił szereg sztuk; co więcej, przez lat kilka dzielił losy wędrownej trupy aktorskiej, jako jej literacki dostawca. (...) Po rok 1748 ma w dorobku z górą 30 utworów, pośledniej na ogół wartości.

W tym stuleciu obieżyświatów i on nigdzie miejsca zagrzać nie może, popędzany często długami i powikłaniami miłosnymi, dowodzącymi zresztą pokąźnej naiwności młodzieńca, od których go oswobodziło zawarte w Genui, jak najszczęśliwsze małżeństwo. Aż zapędziwszy się do Toskanii, osiada przypadkiem w Pizie, zyskując rychło poważanie jako adwokat i czynny członek miejscowej „akademii” arkadyjskich rymopisów. I byłby może ugrzązł w zagarniającej go stopniowo powszedniości, gdyby nie odwiedziny aktora Cezarego D'Arbes, głośniego Pantalona (typowa „maska” komiczna z komedii

dell'arte — przyp. red.), który przyszedł go prosić o sztukę dla siebie. W ślad za nim kierownik trupy Medebach posuwa dalej ten atak — i oto Goldoni, przekroczwszy czterdziestkę, dokonuje stanowczego wyboru: rzuca Pizę, wyrzeka się adwokatury i po pięciu latach nieobecności wraca do Wenecji, by przez dalszych lat pięć zaopatrywać w repertuar scenę pod wezwaniem św. Anioła, a później inne teatry. Pierwszą sztuką, z jaką po powrocie staje przed widzami, jest „Sprytna wdówka”.

Od razu rozwinął energię pisarską, mogącą niemal iść w zawody z rozmachem nieznużonych budowniczych teatru hiszpańskiego (...) W tym okresie najbardziej wyteżonej pracy twórczej (1748—1762, przyp. red.) terenem działalności artystycznej Goldoniego jest Wenecja, ale poza głównym sezonem krąży on ze swą trupą po innych miastach półwyspu, zatrzymuje się w Mediolanie i w Mantui, w Genui i w Turynie, w Ferrarze czy w Bolonii. Rośnie wziętość komediopisarza, a z nią polepsza się jego położenie materialne. (...) Odnosi niemało sukcesów, zarówno dzięki swym komediom jak i operom komicznym, powstałym przy współpracy znanych kompozytorów. Do tego szczęśliwego okresu należy świetna „**Lo-candiera**” („**Mirandolina**”, 1753), należy szereg komedii gwarowych, nieprześcignionych obrazów życia weneckiego ludu i wiele sztuk innych: w dorobku lat szesnastu zbierało się ich ogółem ponad 150. (...)

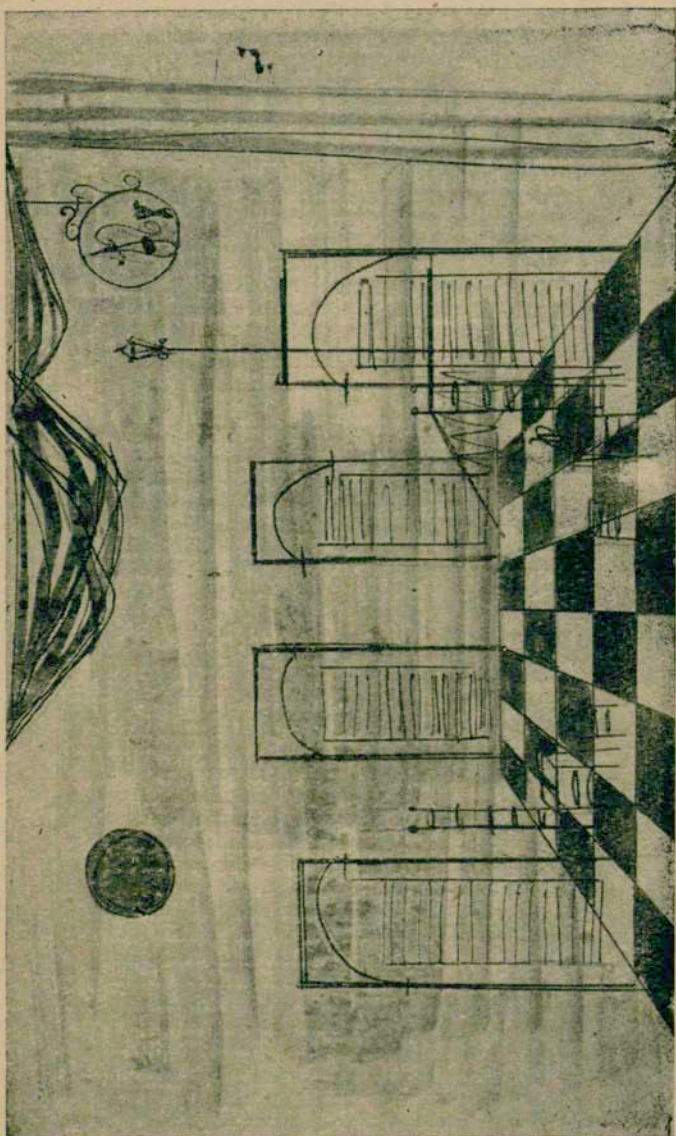
Stanowisko, jakie zajął Goldoni we włoskim życiu teatralnym, wzbudziło rychło zawiść współzawodników. Wenecja ówczesna pokryta była siecią większych i małych intryg: rywalizacja kilku zespołów aktorskich i całej czeredy chudych literatów wywoływała ciągłe starcia. Już pierwszy utwór nowego okresu — jak najżyczliwiej przyjęta „Sprytna wdówka” — stał się początkiem długiej i zawziętej walki. (...)

Lecz był to zaledwie pierwszy epizod długich i zjadliwych waśni, w których spokojny Goldoni nie był nigdy stroną

zaczepną. Autor „Szkół wdów” (złośliwa parodia „Sprytnej wdówki” — przyp. red.), ksiądz Piotr Chiari, były jezuita, chwytający się dla grosza różnych rodzajów literackich, a przede wszystkim zaprawionej sensacją powieści i teatru, nie dał bynajmniej za wygraną. Ilekroć Goldoni zyskiwał powodzenie nową sztuką, czym prędzej przeciwstawiał jej Chiari swą bliźniaczą kopię i umiał pociągnąć za sobą część publiczności, schlebając jej najpospolitszym gustom. Dwa obozy: „Chiaristi” i „Goldonisti” zamieniły całą Wenecję w roznamietnioną widownię teatralnej walki. Ale nim doszło do jej rozstrzygnięcia, rywalom wypadło się pogodzić wobec przeciwnika, który uderzył na nich obu.

Był nim Karol Gozzi, brat poważanego krytyka Kaspra, dziwak i zgryźliwy mizantrop. Potomek arystokratycznego rodu, zaprzysiężony wróg hasel postępu, nieustępliwy w swych przekonaniach, zwalczał bezwzględnie wszystko, co tchnęło płynącymi z Zachodu prądami Oświecenia i zapowiadało przewrót społeczny. (...) W produkcji scenicznej Goldoniego dostrzegał tylko trywialność, a że Chiari ulegał wyraźnie wpływowi postępowych pisarzy francuskich, więc obu niedawnych przeciwników obrońca wyidealizowanej przeszłości objął tym samym potępieniem. (...) Próbował Gozzi uciekać w sferę iluzji i cudowności, w kraj smoków, czarodziejów i zaklętych księżniczek, z którymi w zgodzie odżyć miały „maski” komedii dell'arte. W roku 1761 pojawia się na scenie pierwsza „fiaba” (baśń) Gozziego: „Miłość trzech pomarańczów” (...), z niedwuznacznymi napaściami na Goldoniego i Chiariego. Odmienność nowego rodzaju dramatycznego wabi widzów. Obóz Gozziego zdaje się rosnąć.

Właśnie w tym czasie otrzymał Goldoni zaproszenie z Paryża: tamtejsi komediantcy włoscy pragnęli jego stałej współpracy. Znużony wieloletnią walką, która przybrała znów na ostrości, postanowił spróbować szczęścia we Francji. Na wiosnę 1762 opuścił Włochy — nie przeczuwając, że nigdy już do nich nie wróci. (...)



Anna Szeliga: szkic projektu scenografii do „Mirandoliny”

W Paryżu okazało się rychło, że Goldoni nie zdoła kontynuować tam roli odnowiciela komedii włoskiej. Na gruncie francuskim komedia dell'arte zadomowiła się jeszcze w XVI wieku i znalazła duże powodzenie jako typ teatru odmienny od rodzimego. Przez lat niemal dwieście, z nieznacznymi stosunkowo przerwami, ściągała tłum paryski i bawiła równocześnie smakoszków, głównie dzięki wielkim talentom aktorskim. Wpłynęła też niemało na sąsiadujący z nią teatr francuski: Molier przecież pod jednym dachem dzielił się sceną z komediantami włoskimi.

Lecz wyczerpanie komedii „improvizowanej” stało się nie mniej widoczne w Paryżu jak w Wenecji. Byle ją utrzymać przy życiu, aktorzy próbują sprzęgnąć ją z „operą komiczną”; ta jednak, wchodząc coraz bardziej w modę, spycha w cień swą podupadłą współzawodniczkę. W tych warunkach także Goldoni nie mógł już powstrzymać upadku w jego fazie końcowej, ani martwiejącej „szkoły” przepoić duchem nowym. (...) Skostniała rutyna znacznej części aktorów oparła się wszelkim zmianom.

(...) Widząc swą porażkę, Goldoni zbyt jednak rozsmakował się w Paryżu, by go porzucić. Prawdziwą ulgą dla niego i dla aktorów stała się chwila, gdy mógł zrezygnować z obowiązkowej współpracy z „Komedią włoską”, uzyskawszy zajęcie na dworze jako nauczyciel córek królewskich. A chociaż po paru latach usługi jego okazały się zbędne, pozostał nadal związany z Wersalem i uzyskał stałą pensję z królewskiej szkatuły.

Twórczości teatralnej nie zarzucił i z lat tych pochodzi ponad dwadzieścia jego utworów, a wśród nich „Wachlarz” (1765), uderzający znakomitą konstrukcją i dynamizmem scenicznym. Za największy swój sukces uważał jednak uzyskanie dostępu na scenę Komedii Francuskiej i to dzięki sztuce napisanej bezpośrednio po francusku, co więcej, wykazującej takie życie się z nowym środowiskiem, że — jak podnosi sam autor — przekład na język włoski nastrocza tu poważne trud-

ności („Le bourru bienfaisant” — Dobroczynny zrzęda”, 1771).

Na starość nie uniknął biedy. „Komedia włoska” upadła już w Paryżu ostatecznie, zespół pod tą nazwą został rozwiązany i tylko Arlekin snuł się jeszcze po scenie. Na progu osiemdziesiątki zabrał się Goldoni do spisania „Pamiętników”, które w części ostatniej stawaly się zarazem przewodnikiem po Paryżu i hołdem wdzięcznego przybysza. By zdobyć trochę grosza, wysprzedaje swe książki, rozstaje się nawet z otrzymanym od Woltera — Corneillem. Sytuację pogarsza jeszcze Rewolucja. Wraz z innymi pensjonariuszami dworu Goldoni traci swe zaopatrzenie i popada w nędzę po społu z nieodstępna i oddaną mu żoną. Maria Józef Chénier — brat wielkiego poety Andrzeja, którego głowa padła pod gilotyną — staje przed Konwentem z wnioskiem o przywrócenie pensji starcowi. Wniosek uchwalono, nie wiedząc o tym, że „ojczulek” (tak od lat nazywano Goldoniego — przyp. red.) poprzedniego dnia (6. II. 1793) zakończył życie.

(Ze „Wstępu” do wydania „Sprytnej wdówki” i „Zakochanych” w „Bibliotece Narodowej” — Ossolineum, Wrocław, 1951. Fragmenty).

O KOMEDII DELL'ARTE

1.

Przede wszystkim trzeba dokładnie wyjaśnić, czym jest *commedia dell'arte*.

Punkt ciężkości leży w fakcie, że cały dialog był w niej improwizowany stosownie do okazji. Kierownik, czyli „concertatore”, szkicował swój „scenario”, w którym zarysowywał główne elementy intrygi oraz notował chwytły komieczne, znane pod techniczną nazwą „lazzi”, w których zabawne postacie mogły się wygłupiać ile chciały. Każdy aktor miał odrębną rolę i mógł grać ją aż do śmierci — raz Pantalone, zawsze Pantalone. Każdy z nich posiadał też własny „repertorio” różnych „concetti”, „uscite” i „chiusetti”, szereg konwencjonalnych wyrażań lub point, których mógł używać w dialogu z innymi w pewnych ustalonych sytuacjach, bądź też przy wejściu lub wyjściu ze sceny. To wszystko służyło aktorowi *commedia dell'arte* do zapewnienia sobie efektownego wyjścia albo dowcipnej konwersacji z partnerem. Z tego oczywiście widać, że o ile ten styl komedii rozdzielał w sposób zdecydowany literaturę od teatru, za to rozwijał u aktorów najwyższą biegłość techniczną. Wkrótce włoscy aktorzy stali się mistrzami Europy.

(Z książki Allardyce Nicolla — „Dzieje teatru”, PIW, Warszawa 1959)

2. CO TO JEST KOMEDIA DELL'ARTE?

Po włosku „arte” to nie tylko sztuka, ale także: umiejętność wykonania, zawód, korporacja zawodowa. Ta nazwa *commedia dell'arte* — komedia zawodowa, okre-

śla zawodowy charakter tego teatru i odróżnia go od innych rodzajów teatru włoskiego Renesansu, w którym panował swego rodzaju dyletantyzm. Niekiedy rozszerza się interpretację tej nazwy, przyjmując, że tylko aktor zawodowy zdolny był grać nie korzystając z opracowanego tekstu, czego nie potrafiłby żaden dyletant. Ściśle mówiąc, tak nie jest, bo dyletanci nie tylko grali „all'improvviso” (tzn. improwizując nie napisany i nie wyuczony tekst dialogu — przyp. red.), ale często brali wybitny udział w tworzeniu tego rodzaju widowisk. (...)

Sama nazwa *commedia dell'arte* jest stosunkowo niedawna. Przedtem mówiło się: „*commedia all'improvviso*”, „*commedia a soggetto*” („komedia z tematem” — znaczy to: dialog improwizowany na kanwie ustalonego tematu i szkicowej fabuły — przyp. red.) albo „*commedia di zanni*” („zanni” — typowe postacie i maski błaznów w komedii *dell'arte* — przyp. red.). We Francji mówiło się po prostu „*comédie italienne*” (komedia włoska). Niekiedy nazywano ten teatr „*commedia popolare*” (komedia ludowa) albo wreszcie „*comédie des masques*” (komedia masek). Rzeczywiście komedia *dell'arte* jest czymś bardzo skomplikowanym i trudno znaleźć nazwę, która by ją ściśle określała.

Improwizacja tekstu była dla tego rodzaju teatru cechą charakterystyczną zasadniczej doniosłości, lecz mimo to nie była jedynym zasadniczym elementem gry (...). *Soggetto* — temat, dawałby definicję oczywiście zbyt szeroką, niesłuszną byłaby również nazwa komedia włoska, gdyż Włosi mieli także komedię literacką („*commedia erudita*” albo „*sostenu-ta*”). Maski popularne posługiwały się również często tekstem uprzednio napisanym. *Zanni* (komiczni pokojowcy) dzielili się powodzeniem z innymi postaciami, które stały się szybko bardzo popularne. Z drugiej strony teatr ten ulegał także wpływowi literatury i gustom klasy oświeconej. Wreszcie niektórzy aktorzy występowali bez masek, podczas gdy aktorzy występujący w sztukach literackich posługiwali się często maskami.

Cechą najbardziej charakterystyczną, taką właśnie, która może posłużyć za podstawę dokładnego zdefiniowania komedii dell'arte, była zbiorowa twórczość aktorów, którzy wspólnie wypracowywali tekst przedstawienia bez udziału indywidualnego autora. Aktorzy dobierali dla swojego przedstawiciela odpowiedni temat, zapożyczony z jakiejś komedii starożytnej lub współczesnej, albo też temat własnego pomysłu; temat ten przystosowywali do swego teatru, modyfikując go i łącząc niekiedy w jedną całość elementy pochodzące z różnych źródeł, następnie grali podług tak uzyskanego schematu akcji teatralnej („scenarrio”), a tekst każdej roli był prawie całkowicie pozostawiony inwencji aktora, który ją odtwarzał.

Wszystkie role, mimo ich wielką rozmaitość, sprowadzały się do pewnych podstawowych typów, z których jedne miały charakter literacki — na przykład Zakochani („Innamorati”), podczas gdy inne były inspirowane przez popularne maski; modyfikowane nieco wpływem teatru literackiego.

(...) Aby nie gubić się w labiryncie nazw, należy ustalić typowy skład trupy aktorów włoskich, co nie przedstawia zbyt wielkiej trudności.

Oto główne postacie komediantów włoskich: dwaj starcy (Pantalon i Doktor), Pierwszy i Drugi Zanni (komiczni pokojowcy, na przykład Brighella i Arlekin), Kapitan, Pierwszy i Drugi Amant („Innamorato”), Pierwsza i Druga Dama („Donna Innamorata”) i Subretka („Fantesca”; bardziej głośna pod imieniem Kolombiny — przyp. red.).

Pierwotne scenariusze nie wymagały liczniejszej obsady i na początku kompanie nie liczyły więcej jak dziesięciu do piętnastu aktorów; później, w epoce zmierzchu (koniec wieku siedemnastego i wiek osiemnasty — przyp. red.), liczba postaci powiększyła się znacznie.

(Z książki Konstantego Miklaszewskiego (Constant Mic) „Komedia dell'arte”, Ossolineum, Wrocław 1961. Fragmenty)

PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI

w Jeleniej Górze

DYREKTOR i Kierownik artystyczny - BRONISŁAW ORLICZ

Kierownik literacki - JÓZEF KEŁERA

CARLO GOLDONI

MIRANDOLINA

(LA LOCANDIERA)

KOMEDIA w 3 aktach

Przekład: ZOFIA JACHIMECKA

Reżyser

LENKA CMUNTOWA

(PRAHA — CSSR)

Scenograf

ANNA SZELIGA

Asystent reżysera

MICHAŁ LEŚNIAK

Przedstawienie prowadzi

WŁADYSŁAW SAWKO

Kontrola tekstu

KRYSTYNA KOZAK

PREMIERA W LUTYM 1966 ROKU W JELENIEJ GÓRZE

OSOBY:

Kawaler di Ripafratta	—	MICHAŁ LEŚNIAK
Markiz di Forlipopoli	—	JERZY BRASZKA
Hrabia d'Albafiorita	—	LESZEK SADZIKOWSKI
Mirandolina, właścicielka gospody	—	MARTA ŁAWIŃSKA
Hortensja	}	aktorki
Dejanira		
Fabrycjusz, służący w gospodzie	—	TADEUSZ OLESIŃSKI
Służący Kawalera	—	LEON ŁABĘDZKI
Służący Hrabiego	—	EDWARD SZTEJ

Rzecz dzieje się we Florencji, w gospodzie Mirandoliny.

Kierownik techniczny
MIECZYŚLAW KULCZYK

Kierownik sceny
TADEUSZ TEKIELA

Brygadier sceny
TADEUSZ TEKIELA

Rekwizytor
RYSZARD WOJNAROWSKI

Światło
WALERIAN STOLARCZYK

Kierownicy pracowni:

krawieckiej
MARIA MIEDZIŃSKA

stolarskiej
WACŁAW SMERECZYŃSKI

perukarskiej
JÓZEFA GRABOWSKA

szewskiej
ALEKSANDER DRAL

malarskiej
HELIODOR JANKOWSKI

tapicerskiej
WIKTOR GODYŃ

modelatorskiej
GRZEGORZ RACKIEWICZ

elektrotechnicznej
BENEDYKT ZIENTALAK

MIECZYŚLAW BRAHMER

GOLDONI A KOMEDIA
DELL'ARTE

(...) 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 hasła wierności „naturze” i przyjęciu moralnego celu sztuki. (...) 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 człowie-

kiem — przedmiotem jej i odbiorcą — jak i z literaturą, od której odwrócenie się przywiodło komedię „improvizowaną” 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 zwalczenia 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.

(...) 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 „improvizowanego”, 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 improvizował. Postaci, które były już tylko wyćwiczonymi i hałaśliwymi marionetkami, na nowo zhumanizował i podobnie jak od Pantalona doszedł do Teodora Zrędy, tak od Colombiny znalazł drogę do pięknej gosposi, Mirandoliny. (Pantalone i Colombina — typowe postacie komedii dell'arte — przyp. red.). Wdzięk kobiecy, niepokojąca aura niewieściej kokieterii, zręczność małych rączek w splataniu intrygi, stają się jednym z motywów przewodnich całej twórczości Goldoniego.

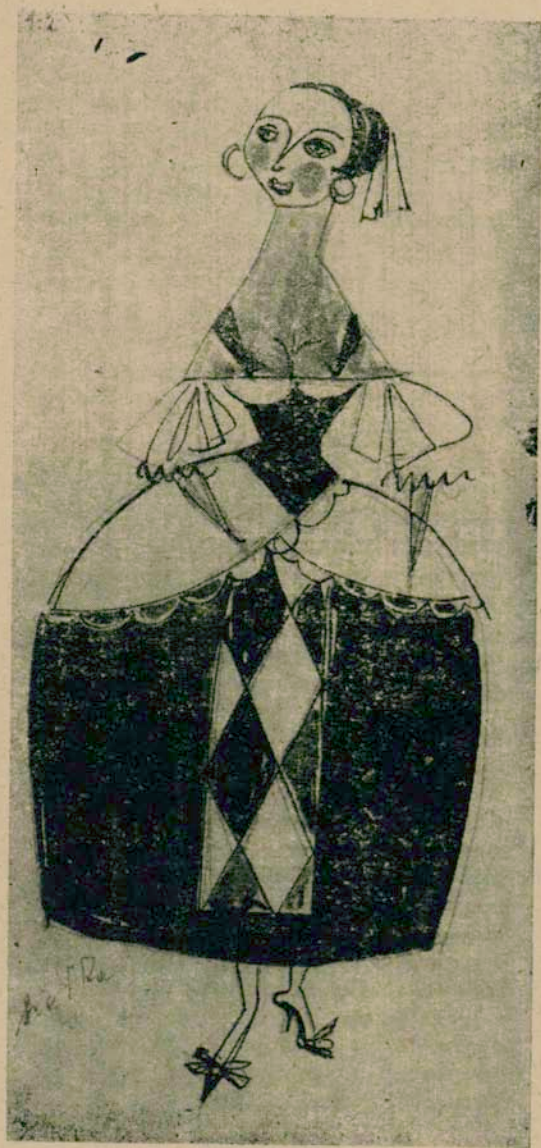
(...) Struktura komedii niejednokrotnie ma u Goldoniego wyraźne cechy kompozycji muzycznej, sceny układają się w duety, tercety („Mirandolina”), kwartety („Gbury”), to znów brzmią jak chóry wielogłosowe. Określenia muzyczne — kontrapunkt — znajdują tu właściwe zastosowanie, odsłaniając zarazem granice tego, co zwykło się nazywać „realizmem” Goldoniego. Realizm ten czerpie elementy z bliskiej pisarzowi rzeczywistości i nie rezygnuje ani z psychologicznej sylwetki postaci, ani z anegdotycznej wierności szczegółów — z elementów tych konstruuje jednak wybitnie teatralną i teatralnie umowną wizję świata czy też raczej świata, w którym rozgrywają się zabawne sprawy ludzkie.

(...) Światek to mały i mimo różnych miejsc akcji po prawdzie niewiele wybiegający poza 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 wprowadza w ruch o rytmie muzycznym i wnosi do niej fantazję malarza. Na śmieszności i wady swej gromadki spogląda życzliwie, 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 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 czyścistego”. 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, jak wykazała praktyka lat ostatnich. Niczym osad uroczej przeszłości trwa w jego komedii ów tytu 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.

(Ze „Wstępu do wydania „Komedii” Goldoniego, PIW, Warszawa 1957, fragmenty)



Anna Szeliga: projekt kostiumu
Młoda 2022

CARLO GOLDONI

DIALOG O POTRZEBIE
REFORMY

EUGENIUSZ

Więc trzeba całkiem usunąć komedię
improvizowaną?

HORACY

Całkiem — nie. Będzie nawet dobrze, jeśli Włosi zachowają zdolność czynienia tego, na co inne narody nie mogą się odważyć. Francuzi nieustannie twierdzą, że włoscy aktorzy są zbyt zuchwali improvizując sztukę na oczach publiczności; ale to, co można nazwać zuchwałością u nieudolnych aktorów, jest wspaniałą zaletą aktorów-wirtuozów; i są tacy znakomici artyści, którzy ku chwale Włoch, ku chlubie sztuki włoskiej odnoszą triumfy i zbierają zasłużone oklaski, pokazując swój nadzwyczajny dar improvizacji nie mniej wytwornej, niż gdyby to był tekst napisany przez poetę.

EUGENIUSZ

Ale maski zazwyczaj wzdragają się mówić tekst zawczasu przygotowany.

HORACY

Jeśli tekst napisany jest ładnie, gładko i odpowiada charakterowi danej postaci, każda porządna maska chętnie się go nauczy.

EUGENIUSZ

A czy nie można by wypędzić masek zupełnie z naszej komedii charakterów?

HORACY

Biada nam, jeśli popelnimy takie nowatorstwo: nie nadszedł jeszcze na to czas. Nigdy nie należy iść na przekór życzeniom ogółu. Dawniej lud dążył do teatru tylko po to, żeby się pośmiać, i nie pragnął widzieć na scenie nic innego prócz masek; jeśli zdarzały się w sztuce zbyt długie dialogi, publiczność natychmiast odczuwała nudę; teraz przyzwyczajają się chętnie słuchać poważnych ról, rozkoszuje się słowem, lubi śledzić rozwój akcji, znajduje upodobanie w morałach i pęka ze śmiechu słysząc dowcipy i docinki wynikające właśnie z rzeczy poważnych. Ale cieszy się również z masek, toteż pod żadnym pozorem nie należy ich jej zabierać; przeciwnie, trzeba je umiejętnie stosować i utrzymywać we właściwym dla nich, śmiesznym charakterze, nawet gdy chodzi o sytuacje serio, nie tylko żartobliwe i pogodne.

EUGENIUSZ

Ale przecież tak tworzyć nie jest rzeczą łatwą!

HORACY

Sposób ten, nie tak dawno znaleziony, od razu oczarował wszystkich i w niedługim czasie z pewnością zbudzi do życia liczne nowe i płodne talenty, które ulepszą go jeszcze, a całym sercem witać to będzie ten, co go wymyślił.

(Ze sztuki „Teatr komiczny”, wystawionej w Mediolanie i w Wenecji w 1750 roku).

MIRANDOLINA

M „Mirandolinie” („La locandiera”) są pewne rysy autobiograficzne. Wspomina o tym Goldoni w swoich „Pamiętnikach”, pisanych pod koniec życia w Paryżu, po francusku.

W trupie Medebacha był znakomity aktor Giuseppe Marliani, występujący jako Brighella. W r. 1749 aktor ten odszedł pokłóciwszy się z żoną, również aktorką, Magdaleną Marliani, grającą rolę subrettek. Goldoni bardzo się interesował piękną i utalentowaną rodaczką (Marliani też pochodziła z Wenecji), a ona kokietowała go, ponieważ musiało jej niewątpliwie pochlebiać nadskakiwanie poety-dramaturga. Kiedy jednak mąż się rozmyślił i powrócił do niej, piękna Wencjanka rzuciła się w jego objęcia, zapominając zupełnie o poecie. Goldoni, chcąc się zemścić, siadł do pisania sztuki, w której Magdalena, w roli głównej bohaterki, miała być wychłostana biczem satyry. Osoba zaś Kawalera miała przypominać Goldoniego. Ale w czasie pracy nad komedią postać Mirandoliny tak porwała fantazję autora, że mimo woli poniechał swoich zamiarów. Temperament literacki zapanował nad ambicją odepchniętego zalotnika. Mirandolina stała

się bohaterką najzupełniej dodatnią, jedną z najpowabniejszych bohaterek Goldoniovskich.

„Mirandolina” wystawiona była po raz pierwszy nie 26 grudnia 1752 roku, jak pisze Goldoni, lecz w styczniu 1753 albo nawet nieco później: w scenie dziewiątej aktu pierwszego komedii Kawaler czyta list datowany 1 stycznia 1753 roku. Premiera miała miejsce w teatrze „Sant’ Angelo” w Wenecji.

„Mirandolina” zrobiła wspaniałą karierę sceniczną nie tylko we Włoszech, ale i w całej Europie. W roli tytułowej występowały światowej sławy artystki, jak: Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Tina di Lorenzo, Wiera Komissarzewska.

Komedia została przełożona na wszystkie niemal języki europejskie. W roku jubileuszowym 1907 (200-lecie urodzin Goldoniego) włoski uczony Edgardo Maddalena naliczył trzydzieści sześć przekładów, w tym dziewięć na język niemiecki, siedem na angielski i sześć na rosyjski.

Najwcześniej przetłumaczono „Mirandolinę” na język niemiecki („Die Wirthin”, Wiedeń 1756) i hiszpański („La possadera”, Barcelona 1798).

„Mirandolinę” przerabiali też na operę różni kompozytorzy, m. in. Antonio Salieri.

W Polsce „Mirandolina” ma również bogatą historię sceniczną. Po raz pierwszy ukazała się na deskach scenicznych teatru „Rozmaitości” w Warszawie dnia 20 czerwca 1833 roku, pt. „Mirandolina, czyli Piękna gosposia”, w tłumaczeniu Borysa Halperta z niemieckiej przeróbki Karola Ludwika Bluma. Rolę główną zagrała Leontyna Żuczkowska (późniejsza Halpertowa). W następnych latach „Mirandolina” raz po raz wracała na afisz „Rozmaitości”; po Żuczkowskiej kreowały rolę tytułową Józefa Paszkiewicz i Salomea Pałińska.

A oto następne premiery „Mirandoliny” w Warszawie: w 1907 (Teatr Mały); w 1919 (Teatr Polski, przekład Staffa, z Marią Przybyłko-Potocką, Zelwerowiczem i Jaraczem), 1929 („Ateneum”). W Krako-

wie: 1834 (liczne wznowienia aż do roku 1849); 1907 (z Ireną Solską i Zelwerowiczem). We Lwowie: 1834 i 1907 (z Ireną Solską). W Poznaniu: 1923 i 1936.

Po wojnie „Mirandolinę” grano w Białymstoku (1947), Wrocławiu (1948), Gnieźnie (1949), Jeleniej Górze (premiera 13. X. 1950), Poznaniu (1949), Łodzi (1950), Szczecinie (1951), Olsztynie i Elblągu (1951), Bydgoszczy i Toruniu (1951), Częstochowie (1951), Krakowie (1951), Warszawie (Teatr Powszechny, 1951), Bielsku-Cieszynie (1954).

Przekładów „Mirandoliny” na język polski było dotychczas sześć: Borysa Halperta, Bonawentury Kudlicza, Zygmunta Sarneckiego, Leopolda Staffa, Eugeniusza Balińskiego i Zofii Jachimeckiej. W wydaniu książkowym ukazały się trzy z tych przekładów: Halperta (Warszawa 1834), Balińskiego (1916) i Jachimeckiej (Wrocław 1951, powtórnie w zbiorze „Komedii” Goldoniego — PIW, Warszawa 1957).

(Z przypisów do wydania „Komedii” Goldoniego, PIW, Warszawa 1957).



Cena 3,—zł