

**sługa
dwóch panów**



**DYREKTOR
ZBIGNIEW PAWŁAK**

**KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI**

**KIEROWNIK LITERACKI
ANDRZEJ WANAT**



TEATR NOWY W OLIMPII

SEZON 1971/72

PREMIERA: SOBOTA, 22 KWIETNIA 1972 ROKU

CARLO GOLDONI

sługa dwóch panów

(IL SERVITORE DI DUE PADRONI)

KOMEDIA W 3 AKTACH • PRZEKŁAD: ZOFIA JACHIMECKA

OBSADA:

PANTALONE DEI BISOGNOSI

KLARYSA

DOKTOR LOMBARDI

SYLWIUSZ

BEATRICE

FLORINDO ARETUSI

BRIGHELLA

SMERALDINA

TRUFFALDINO

POSŁUGACZ I

POSŁUGACZ II

SŁUŻĄCY

PERKUSJA

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA

SCENOGRAFIA

OPRACOWANIE MUZYCZNE

RUCH SCENICZNY

UKŁAD POJEDYŃKU

ASYSTENT REŻYSERA

INSPICJENT

SUFLER

ZBIGNIEW ROMAN

BARBARA GRABOWSKA

KAZIMIERZ GAWĘDA

LESZEK ŁOTOCKI

KRYSTYNA BIGELMAJER

SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI

EUGENIUSZ KOTARSKI

BARBARA DROGORÓB

TADEUSZ WOJTYCH

LESZEK DĄBROWSKI

MICHAŁ GRUDZIŃSKI

JERZY POŁOŃSKI

TOMASZ GROCHOCZYŃSKI

JÓZEF ZEMBRZUSKI

MIROSLAW STRECKER

KRYSTYNA MEISSNER

JÓZEF NAPIÓRKOWSKI

RYSZARD GARDÓ

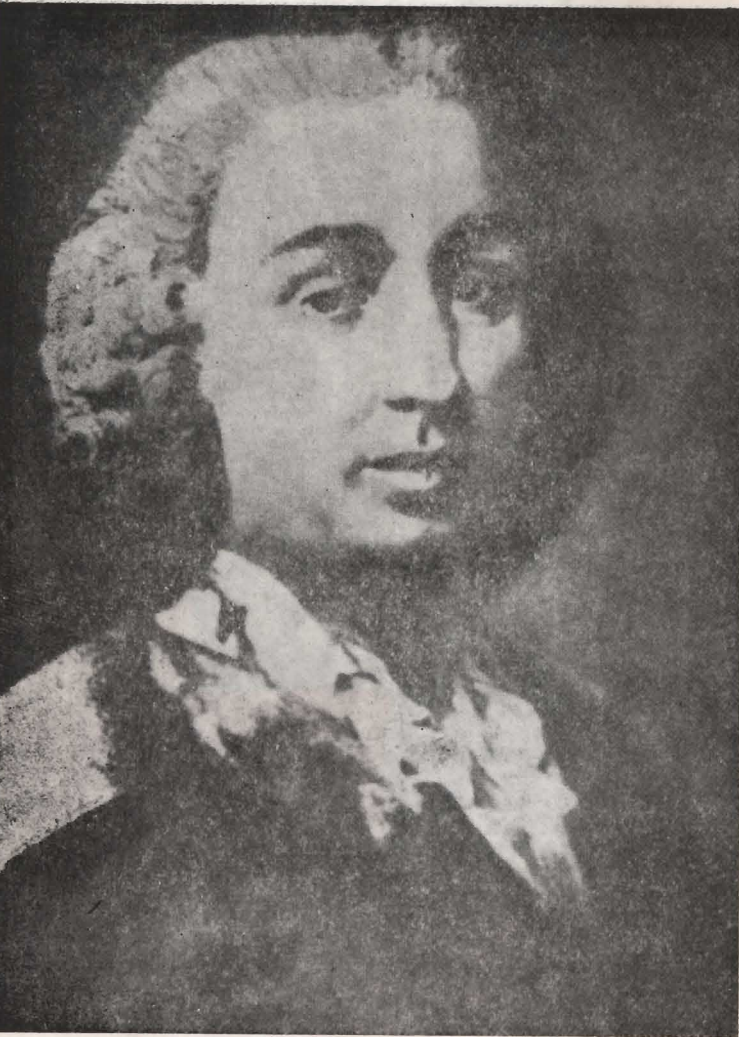
WANDA SZCZUKA

TOMASZ GROCHOCZYŃSKI

LESZEK DĄBROWSKI

MARIAN NOWAKOWSKI

BOŻENA DRYGAS



CARLO GOLDONI (1707–1793)



yn weneckiego lekarza, prawnik z zawodu.

Pisać dla teatru zaczął we wczesnej młodości. Był typowym przedstawicielem epoki Oświecenia. Odrzucał sztuczności komedii dell'arte dążąc do uproszczenia nadmiernie zawikłanej intrygi, stonowania błazeńskich i trywialności. Improwizację zastąpił gotowym tekstem, wyeliminował maski używane dotąd przez aktorów.

Wnikliwy obserwator wprowadził na scenę po mistrzowsku oddane obrazy weneckiej rzeczywistości mieszczańskiej z jej wadami i śmiesznościami, z odwieczną komedią miłości. Niezmiernie płodny i pracowity, jest Goldoni autorem około 150 sztuk. Swe poglądy na sztukę zawarł w komedii z 1750 r. *Teatr komiczny* i w obszernych *Pamiętnikach* pisanych pod koniec życia. Do najbardziej znanych jego utworów należą: *Sluga dwóch panów* (1748) *Wenecka kawiarenka* (1750) *Mirandolina* (1753) *Gbury* (1760), *Bliźniaki z Wenecji*, *Mądra żona*, *Osobliwe zdarzenie*, *Sprytna wdówka*. W 1762 r. znużony walką z przeciwnikami wyjeżdża do Paryża, gdzie w wieku 86 lat umiera.

W Polsce pierwsza komedia Goldoniego *Mecenas poczciwy* ukazała się w Warszawie, za życia autora w 1779 r. w tłumaczeniu Franciszka Dmochowskiego.

Tłumaczyli Goldoniego także: W. Bogusławski, F. Bohomolec, A. Żółkowski, T. Trzcicki, E. Boyé, Z. Jachmecka.

Prapremiera komedii Carlo Goldoniego *Sluga dwóch panów* (*Il servitore di due padroni*) odbyła się w 1745 r. w Wenecji. Prapremiera polska w 1797 r. we Lwowie.

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. A jednak minąc miało lat czterdzieści, zanim Goldoni zdecydowanie i już nieodwołalnie wszedł na przeznaczoną mu drogę. Teatr wprawdzie wabić począł go wcześniej 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 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. Wielkim i powszechnie uznanym klasykiem 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 XVIII do tego pierwszego rzędu wysuną się trzej przedstawiciele różnych rodzajów dramatycznych: mistrz muzycznego „melodramatu” — Metastasio, komediopisarz Goldoni i poeta — tragik Alfieri. 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 swoje 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 uleconą 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



MARCELLO MORETTI JAKO ARLEKIN W „SŁUDZE DWÓCH PANÓW” GOLDONIEGO, W SŁYNNYM PRZEDSTAWIENIU G. STREHLERA

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.



(...) Założenia tej poetyki nie uderzają oryginalnością głoszonych zasad czy też ich ujęcia: zamykają się w hasło 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 zlepkim zużytych sytuacji, usiłując nadal bawić widza beznamiętnie 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 wartości słownej.

* * *

Bez wątpienia komedia Goldoniego nie wyrosła z głębokiej zadumy nad dolą człowieka i do rozważań takich nie pobudza. Tehnie i pod tym względem atmosferą Wenecji settecenta, Wenecji bawiącej się intrygami karnawałowych masek, barwnej jak niekończące się widowisko teatralne, przesłaniającej śpiewem i śmiechem nieodwracalny szyć 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 dopatrujemy 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 fermentie ideowym, zdradzać myśl wybiegającą ku przyszłym formom życia społecznego. Ale te — nie częste — odezwania są tylko odbiciem nastrojów, przelotnym echem dyskusji, jakie przenikały do rozbawionej, lecz nie zabawą wyłącznie żyjącej Wenecji. Dobry obserwator, Goldoni po bardziej czynną rolę tu nie sięgał. Bezspornie liczyć się musiał i z cenzurą, i z drażliwością możliwych patrycjuszów, ale też nie należał do ludzi lekceważących groźby nad nimi zawieszane. Mieszczanin, z pociągami do cyganerii, bawił się kosztem arystokratów, podobnie jak czyniła to cała komedia pomolińska, 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 zrędom i gburom wzrosłym w dawnym obyczaju. Nie przekonają oni swymi argumentami mającego wydać sąd widza, ale sami są artystycznie o wiele bardziej przekonujący od swego 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 spódnicami wiejskimi, przeciwstawił pocieszne sylwetki radnych wiejskiej gminy. Na próżno, poważny skądinąd znawca dawnego teatru włoskiego, Dziwelegow, 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 sprostą Figarowi.

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 *Stuga 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 *Egarzu*), dawał wrażenie swobody i niekrepowanej weny, jakby improwizował. Postaci, które były już tylko wywyciszonymi i hałaśliwymi marionetkami, i na nowo zhumanizował i podobnie jak od Pantalona doszedł do Teodora Zrędy, tak od Colombiny znalazł drogę do pięknej gospośi, *Mirandoliny*. Wdzięk kobiecy, niepokojąca aura niewieściej kokieterii, zręczność małych rączek w splataniu intrygi stają się jednym z motywów przewodnich całej twórczości Goldoniego.



Z innym jeszcze spośród ówczesnych rodzajów teatralnych komedia Goldoniego spowinowacona jest blisko, a pokrewieństwo to uderza zwłaszcza krytykę nowszą: z dramatem muzycznym, reprezentowanym czy to przez *Metastasia* i jego współpracowników, czy przez groteskę opery buffa. Sam Goldoni był autorem licznych libret operowych. Nie idzie tu jednak o wplatanie w tekst utworu — niczym w popularnym wodewilu — pieśni do tańca. 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, odślaniając zarazem granice tego, co zwykle się nazywa „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 światka, w którym się rozgrywają zabawne sprawy ludzkie.

* * *

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 wykorzystywane 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 twory 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 tyłu 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.

Przedruk fragm. wstępu do książki: C. Goldoni, *Komedie*. PIW 1957.



*Ven exalce modo, sed locules quoq; Comicus arte
 Nam rari petulans vexas et crasuat*

*Namur est Alespin sui mander illy regien
 Aden se curi est fort un Nestel off volien*

ZESPÓŁ KOMEDII DELL'ARTE

W tym obrazku przedstawiono scenę z komedii „L'Arlequin” z zespołu Comedien dell'Arte. Widać tu postaci w charakterystycznych kostiumach, takich jak Arlekin w swoim charakterystycznym stroju z kapełką i motylkami, oraz inne postacie w bogato zdobionych sukniach i ubiorach. Scena jest dynamiczna, z wieloma postaciami w ruchu. W tle widać elementy architektury, które nadają scenie głębię i kontekst historyczny. Całość jest wykonana w technice grawerowania, co nadaje jej wyjątkowy, historyczny wygląd.

POŚMIERTNE ZWYCIĘSTWO GOLDONIEGO

Komedia dell'arte — to przedziwny i najzupełniej oryginalny wytwór geniuszu ludowego plemienia latyńskiego. Pojęciem tym obejmuje się, jak wiadomo, widowisko grane nie wedle napisanego i wyczynzonego tekstu, lecz improwizowane na gorąco na scenie. Aktor musiał być sam jednocześnie poetą. Ustalono i opisywano tylko najogólniejszy szkielet akcji i porządek scen — tzw. „kanwę” (canevasi), na której musiał dopiero aktor wyhaftować szczegóły przebiegu akcji i dialogu. Wymagało to dużej przytomności umysłu i pomysłowości, lotnego dowcipu i werwy. Toteż aktorzy komedii dell'arte byli przeważnie ludźmi wysoce inteligentnymi, niejednokrotnie poetami i członkami Akademii.

Taki np. Francesco Andreini, przywódca głośnej w XVI wieku trupy znanej pod nazwą „Gelosi”, mówił, poza włoskim, pięcioma językami: francuskim, hiszpańskim, greckim, tureckim i chorwackim, grał na wszystkich ówczesnych instrumentach muzycznych a razem z żoną, wybitną literatką i poetką, zostawili oboje ciekawe pamiętniki. Inny dyrektor trupy, Niccolo Barbieri, pisał w swojej książce: „Komedianci musieli uczyć się wielu rzeczy, ażeby zebrać w pamięci wielki zapas powiedzeń, sentencji, aforyzmów, oświadczeń miłosnych, wyrzutów, akcentów rozpacz i uniesienia, gniewu i szaleństwa, by je mieć w pogotowiu na każdą okoliczność”. Trudności doraźnej improwizacji pokonywali nie tylko taką gimnastyką umysłową, lecz mieli jeszcze inne środki pomocnicze: wymowne gesty, ruchy i postawa ciała, tańce i cały zasób środków plastycznych, stosowanych do dziś w balecie, zastępowały doskonale słowo. Nieraz za odpowiedź służył jakiś skok, fiknięcie koźła, albo po prostu przyłożenie kijem rozmówcy. Większość aktorów miała przygotowanie fizyczne dzisiejszych akrobatów, gimnastyków i cyrkowców.

Trudno doprawdy określić, od kiedy datuje się początek tej osobliwej sztuki, gdyż niewątpliwie jest ona spadkobierczynią komedii ludowych starożytnego Rzymu, tzw. Atellan, których początki znowu gubią się w mrokach wieków. Oto co pisze o tym Carlo Goldoni w swoich uroczych *Pamiętnikach*: „Rodzaj komedii, tak jak inne sztuki i nauki zaginęły razem z upadkiem rzymskiego państwa. Ale w żywej glebie Italii nie wymarły zupełnie zarodki komedii. Ci, co usiłowali rodzaj ten odnowić w dobie największej ciemnoty średniowiecza, nie potrafili skroić regularnej komedii, ani nie znajdowali pisarzy zdolnych do tego. Układali więc swoje pomysły na akty i sceny, by wypełniać je potem zaimprovizowanym dialogiem,



zartami i figlami. Wzorując się na rzymskich komediach Plauta i Terencjusza, znajdowali w nich zawsze ojców oszukanych, synów rozpustnych, córki zakochane, służących umiejących kraść i służące uwiedzione. Wedle tej recepty rozejrzeli się po prowincjach Italii i wprowadzili ojców z Wenecji i Bolonii, służących z Bergamo, kochanków i kochanki z Toskanii i Rzymu". W ten sposób powstały i utrwały się pierwsze stałe typy ról komedii dell'arte, które poznawało się od razu po charakterystycznym kostiumie i po odpowiedniej masce. Przez długie lata bowiem aktorzy występowali w maskach albo półmaskach, zawsze bardzo śmiesznych. Za najdawniejsze maski uchodzą: Pantalone, Doctor, Arlecchino i Brighella. Pantalone, Wenecjanin, kupiec, próżny i zarozumiały skapiec, zawsze wyprowadzony w pole Doctor, uczony z Bolonii, którego każde niemal słowo tchnęło nieprawdopodobną głupotą. Arlecchino i Brighella, służący z Bergamo — pierwszy urwis, naiwnie głupkowaty, zmienił się z biegiem czasu w bezwstydnego kupiarza z przymieszką sentymentu. Jego obcisły kostium w krzywą szachownicę z różnokolorowych kwadratów, z kapeluszem w rodzaju cylindra, albo z mycką lub beretem puszystym i wąską maseczką czarną na oczach — wszystko to miało być zaprojektowane, wedle tradycji, przez Michała Anioła, Brighella, podobny do tamtego, tylko większy łotr. Gdy nannożyło się kompanii komediantów, każda niemal tworzyła swoją maskę i własny typ regionalnego wesołka. Tak powstała np. figura Kapitana, zwanego z hiszpańska Matamoro (Zabija śmierć), to z włoska Spravento (Strach), Spezzamonti (Przebijacz gór) itp. — samochwała, bohatera nieprawdopodobnych przygód, a tchórza. Dowcip ludowy skupił na tej postaci całą swą nienawiść do armii Hiszpanów, tyle razy nachodzącej Italii. Z Neapolu wywodzili się: Tartaglia, Pulcinella i Coviello, a w ogóle figury oszustów i wydrwigroszów. Ponieważ typy komediowych postaci, ich wygląd i kostium ustalone były raz na zawsze, widz wiedział od razu, czego się ma po każdej spodziewać. Komedia rozgrywała się, jakby pomiędzy powszechnie znanymi figurami szachów. O jakimkolwiek rozwoju charakterów nie było mowy. Cała akcja obracała się w coraz nowych powikłaniach przypadków i intrygach, różnych qui pro quo, zamianach listów, przebieganiach kobiet za mężczyzn, panów za służących itp. Wielkie musiały być istotnie talenty aktorskie, że w tak ograniczonej tematyce, potrafiły utrzymać przez kilka stuleci aż do XVIII w. żywotność i popularność tego teatru. Z drugiej strony trudno się dziwić, że po długim istnieniu cały ten rodzaj popadł w banalny szablon i że dla pobudzenia widza do śmiechu musiano uciekać się do coraz bardziej grubych i wulgarnych sposobów. Ubóstwo teatru włoskiego uderzało tym jaskrawiej od czasu, kiedy we Francji geniusz Moliera obdarzył świat tyloma arcydziełami komedii charakterów. Narzuciła się konieczność reformy i Carlo Goldoni podjął się tego trudu. W początkowych komediach trzymał się jeszcze linii konstrukcyjnych i typów dawnej komedii, wzmacniał jednak akcję motywami współczesnymi, rozszerzał sceny miłosne (najślabszą stroną starej komedii), a zwłaszcza wprowadzał nowe figury z sfer ludowych, malowane z serdeczną

sympatią. Wobec powodzenia, zarzucił te półśrodki od r. 1748 i w *Sprytnej wdówce* dał pierwszą komedię typu Molierowskiego. Za nią poszedł szybko łańcuch dalszych, coraz lepszych, wśród nich *Oberżystka*, jedna z najlepszych. Ale nagle spotkała sukcesowego autora opozycja ze strony najbardziej nieoczekiwanej. Oddajmy głos znowu jego *Pamiętnikom*: „W mieście Bolonii, macierzy nauki, Atenach Italii, oskarżono mnie, że tępię cztery maski włoskiej komedii, i że to cała moja reforma. Bolończycy przywiązani byli szczególnie do tego rodzaju, ponieważ tam ludzie, nawet na wybitnych stanowiskach, dla przyjemności układali plany takich komedii, wykonywanych następnie przez utalentowanych obywateli, sposobem improwizowanym. Całe miasto zachwycało się tymi widowiskami. Wobec postępów nowego stylu, podniesiono wielki krzyk, że niegodnym jest Włocha, niszczyć rodzaj, który Włosi doprowadzili do doskonałości, jak żaden inny naród. Ale najbardziej oburzano się na zniesienie masek, które przez przeszło dwa stulecia bawiły całą Italię. Nie należy więc pozabawiać kraju sztuki, którą sam stworzył, rozbudował i utrzymał tak długo”.

W opozycji do nowości stanęła także większość aktorów, nie przyzwyczajonych do uczenia się na pamięć tak dużo tekstu. Najgłębszym przekonaniem duszy starzych komediantów dał wyraz Gherardi, wódz trupy działającej w Paryżu, oświadczając w przedmowie do zbioru „Théâtre italien”, że „aktorstwo stoi przed ostatecznym upadkiem, skoro odtąd zmuszone będzie wyzbyć się zupełnie własnej fantazji, a paplać to, co już inni powiedzieli”.

Najgroźniejszego przeciwnika jednak znalazł Goldoni na terenie samej Wenecji — w osobie Carla Gozzi, potomka zrujnowanej rodziny arystokratycznej, dla którego każda nowość była od razu podejrzana, a wartość miała tylko to co stare, uleżałe, choćby nawet już spróchniałe. Nie mniej jak autora *Oberżystki* zwalczał on zażarcie postępową filozofię francuską Woltera, Rousseau i encyklopedystów. Przeciwnik to był niebezpieczny, gdyż obdarzony talentem polemicznym i paszkwilanckim. Na innowacje Goldoniego rzucił się z furją, oskarżając go niemal o zdradę ojczyzny za to, że tamten ośmielił się skończyć z szablonami masek starej komedii. Goldoni nie pozostał dłużen odpowiedzi i te zapasy literackie, nie przebijające w środkach, trwały kilka lat. Z pasji polemicznej zrodził się w Gozzim poeta. Dla wykazania żywotności dawnych masek zaczął pisać dziwaczne, niesłychanie fantastyczne *Baśnie teatralne*, w których postaci Arlekina, Truffaldina, Tartaglii i innych odżyły w egzotycznych środowiskach legend chińskich lub Wschodu, Tysiąca i Jednej Nocy. Nowość ta zyskała niesłychane powodzenie. Teatr San Samuele w Wenecji przez długi czas nie znał trosk repertuarowych, gdyż Gozzi przyciągał tłumy. Goldoni przegrał z kretesem i gdy mu zaofiarowano kierownictwo włoskiego teatru w Paryżu, opuścił w r. 1762 ukochaną Wenecję i do końca życia do niej nie wrócił. Napisał jeszcze sporo sztuk włoskich, a później francuskich, przyjętych z dużym uznaniem przez Francuzów.

Za życia Goldoniego grano w całej Europie, po śmierci mówić można o dwóch falach renesansu jego twórczości w teatrach. Pierwsza w początku XIX w. przyszła niewątpliwie w dużej mierze pod wpływem Goethego, który za pobytu we Włoszech zachwycił się komediami, pisanymi w narzeczu weneckim, a w Rzymie podziwiał w teatrze *Oberżystkę*. Rolę tytułową grał z czarującym wdziękiem... młody człowiek z zawodu farbiarz, gdyż w państwie papieskim kobiety nie mogły jeszcze wtedy ukazywać się na scenie. W swoim weimarskim teatrze zapoznał Goethe Niemców z całym cyklem komedii Goldoniego, a do jednej z nich pt. *Wojna* napisał nawet poetycki prolog. Repertuar weimarski obserwowano uważnie i poza Niemcami. W wykazach sztuk np. warszawskiego Teatru Narodowego w dobie Bogusławskiego i później nazwisko Weneccjanina znajduje się niejednokrotnie. Ostatnie półwiecze przyniosło drugą falę odrodzenia Goldoniego, gdy znalazł orędowników w dwóch wielkościach teatralnych o znaczeniu międzynarodowym. Uroczą inscenizację Reinhardta *Sługi dwóch panów* spopularyzowały festiwale salzburskie, a jeszcze na długo przedtem, genialna Weneccjanka, Eleonora Duse, uważała sobie za punkt honoru przypomnieć w swych objazdach całemu światu swego ulubionego współrodaka, grając właśnie *Oberżystkę*. To była nieoceniona propaganda dla trochę już zapomnianego komediopisarza. Teatry przypomniły sobie znowu, jaki ładunek zdrowego śmiechu tkwi w tych utworach optymistycznych i pełnych szlachetnych myśli. I znów Goldoni przechadza się po teatrach wszystkich języków. W Wenecji spróbowano z powodzeniem urządzać festiwale jego sztuk. O wielkiej popularności w Związku Radzieckim świadczy już sam fakt wydania niedawno kilkutomowego wyboru przekładów komedii. Podobny wybór łącznie z pamiętnikami, ukazał się w okresie międzywojennym w Niemczech. U nas dzięki tłumaczce Zofii Jachimeckiej liczne komedie Goldoniego obiegają od lat polskie sceny. O klęsce Goldoniego w wojnie z Gozzim mało kto dzisiaj wie, a sąd potomnych jemu bezapelacyjnie oddał palmę zwycięstwa. Miał słusność ów rzeźbiarz, który na pomniczku w Wenecji, niedaleko od Rialto, okraślił rysy twarzy tego Carla uśmiechem cichego zadowolenia.

Przedruk fragm. z książki:
Teofila Trzcńskiego *O teatrze i muzyce*
W-wa 1968.





Pamiętnikach znajdujemy znakomitą scenę zawierającą opis, jak to w Pizie Goldoni przyjął wizytę pewnego wysokiego jegomościa, tegiej, solidnej budowy, który przeszedł przez pokój z laską trzciniową w rękę i w okrągłym angielskim kapeluszu na głowie.

Goldoni wstał z krzesła, na co jego gość gestem wskazał, że nie powinien się trudzić. Autor znowu usiadł i wysoki pan zbliżył się do niego. „Panie — powiedział — nie mam zaszczytu być pańskim znajomym, ale musi pan znać mojego ojca i stryja w Wenecji. Jestem pańskim pokornym sługą, D'Arbes”.

Niczym w sztuce Goldoni następnie podaje ich rozmowę:

Goldoni

Co? Signor D'Arbes? Syn pocztmistrza we Friuli — ów syn, uważany za zaginionego, poszukiwany z takim zatroskaniem i którego nieobecność tak gorzko opłakiwano?

D'Arbes

Tak, panie, ów syn marnotrawny, który dotychczas nie upadł jeszcze do kolan ojca.

Goldoni

Ale dlaczego zwlekasz z udzieleniem mu tej pociechy?

D'Arbes

Moja rodzina, krewni, mój kraj nie ujrzą mnie, dopóki wawrzyn nie uwieńczy chlubnie mego czoła.

Goldoni

Jakaż tedy jest pańska pozycja?

Na to pytanie D'Arbes wstaje z krzesła, klepie się po sporym brzuchu i tonem łączącym dumę z bufonadą mówi:

D'Arbes

Panie, jestem aktorem.

Goldoni

Wszelkie talenta są cenne, jeżeli ten, co je posiada, umie ich używać.

D'Arbes

Jestem Pantalonom zespołu grającego obecnie w Livorno. Nie mogę nazwać się najmniej ważnym wśród moich towarzyszy, a publiczność nie uważa sobie za ujmę tłoczyć się na przedstawienia, w których występuję. Medebach, nasz dyrektor, nastęrcza mi setki możliwości, nie okrywam niesławą ani mojej rodziny i kraju,

ani mej profesji i bez przechwałki, proszę pana (znowu klepiąc się po brzuchu), kiedy Garelli nie żyje, D'Arbes zajął jego miejsce.

Kiedy zamierzam właśnie złożyć mu gratulacje, przybiera on tak komiczną postawę, że ogarnia mnie śmiech i nie mogę wykrztusić słowa.

D'Arbes

Niech pan nie myśli, że samochwalstwem zyskałem wysoką pozycję, jaką nie cieszę się w moim zawodzie. Jestem aktorem, przedstawiam się autorowi — i potrzebuję go.

Goldoni

Pan mnie potrzebuje?

D'Arbes

Tak, panie. Rzeczywiście przybyłem tutaj w jednym celu: prosić pana o napisanie sztuki dla mnie. Obiecałem moim towarzyszom komedię Goldoniego i pragnę dotrzymać słowa.

Goldoni
(uśmiechając się)

A więc chce pan dotrzymać słowa?

D'Arbes

Tak panie. Znana mi jest pańska reputacja. Wiem, że jest pan równie uprzejmy jak utalentowany. Pan mi nie odmówi.

Goldoni

Jestem bardzo zajęty. Nie mogę tego zrobić.

D'Arbes

Szanuję pańskie zajęcia. Napisze pan tę sztukę, kiedy pan zechce, kiedy panu będzie dogodnie.

* * *

Rezultatem był *Tonin Bella Grazia* (1745), który doprowadził poprzez pierwszą wersję *Il servitore di due padroni* (1746), napisaną dla Sacchiego, Arlekina, do *La vedova scaltra* (1748) i późniejszych sławnych pozycji kanonu Goldoniego.

Przedruk fragm.
z książki A. Nicolla,
W święcie Arlekina
W-wa 1967.



**KIEROWNIK
WIDOWNI:
SONIA BURZYMOWSKA**

**KIEROWNICY
DZIAŁÓW
TECHNICZNYCH:**

**BOGDAN IWANKOWSKI
KIEROWNIK TECHNICZNY**

**ANTONI HASIŃSKI
ZOFIA TURGUŁA
PRACOWNIE KRAWIECKIE**

**ALEKSANDRA TURGUŁA
MODYSTKA**

**JAN KRUSZWICKI
PERUKARNIA**

**WŁADYSŁAW MAKOWSKI
STOLARNIA**

**DAMAZY GUZIKOWSKI
MALARNIA**

**EUGENIUSZ MARSZAŁ
PRACOWNIA
DEKORACYJNO-TAPICERSKA**

**STANISŁAW BIGOS
MODELARNIA**

**SYLWESTER KORZENIOWSKI
PRACOWNIA OBUWNICZA**

**FLORIAN GRODZKI
ŚLUSARNIA**

**ROMAN DOMAGAŁA
SCENA**

**LECH KIELAN
ELEKTROTECHNIKA**

Bezpłatny

W REPERTUARZE

J. SŁOWACKI

KORDIAN

P. CALDERON

NI EWIDZIALNA KOCHANKA

B. SCHNEIDER

KRÓL I ZŁODZIEJ

P. LANDOVSKY

POKÓJ NA GODZINY

MOLIER

SZKOŁA ŻON

B. MILES

CÓRECZKI POD KLUCZ

R. MUSIL

**WINCENTY I PRZYJACIÓŁKA
ZNAKOMITYCH MĘŻÓW**

M. DOMAŃSKI

KTOŚ NOWY

C. GOLDONI

SŁUGA DWÓCH PANÓW

W PRZYGOTOWANIU

A. MILLER

CZAROWNICE Z SALEM

CENA 5,-