TEATR KAMERALNY

W BYDGOSZCZY

SEZON 1978/79

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
GRZEGORZ MRÓWCZYŃSKI

*

ZASTĘPCA DYREKTORA:
ROMUALD PRZEPERSKI

*

KIEROWNICTWO LITERACKIE:
JANUSZ KRYSZAK
JERZY NIESIOBĘDZKI

*

KIEROWNIK MUZYCZNY:
GRZEGORZ KARDAŚ

*

WSiP – Zam. 1161 – Z-8

CARLO GOLDONI

SŁUGA DWÓCH PANÓW

„Dwie księgi, nad którymi najwięcej myślałem i nigdy nie będę żałował, że się nimi posłużyłem, to Świat i Teatr."

CARLO GOLDONI

We władzy maski

Zrodzona z ludowej farsy, z występów linoskoczków i jarmarcznych wesołków, z funkcji intermediów w utworach poważnych komedia dell'arte awansowała w końcu XVI wieku do roli prawdziwego spektaklu teatralnego. Chociaż korzeniami swymi sięga do różnych prowincji Włoch, z uwagi na swój ściśle lokalny koloryt zyskała na scenie weneckiej pełnoprawne obywatelstwo, uświęcone nazwiskami Ruzzanta, Calma i Giancarliego, w ich bowim komediach dźwięczy już język przyszłych masek i zjawiają się elementy charakterystyczne dla improwizowanego teatru.

Maska jest nieodzownym atrybutem komedii dell'arte. Określa typ, z którym łączy się cała konwencja: język, strój, batuty. Masek było w zasadzie cztery: dwóch „starców", Pantalon i Doktor, i dwóch służących, zwanych popularnie „Zanni" (od dialektalnego zdrobnienia imienia Giovanni — Jan), czyli Brighella i Arlekin. Pantalon, bogaty kupiec czuły na wdzięki niewieście, nosi maskę sowy i posługuje się dialektem weneckim. W podobnej masce występuje Doktor, ubrany nieodmiennie w wysoki kapelusz i czarną szatę, roztaczający ze sceny, ku uciesze widzów, swą prawniczą erudycję w dialekcie bolońskim, przeplatanym szkolną łaciną. Te dwie postaci są stałym obiektem kpin i zawsze paść muszą ofiarą złośliwych nieporozumień, których autorami są przeważnie obaj służący. Zanni mówią narzeczem bergamasco. Brighella, którego maska przypomina świstaka, ubrany w biało-zielony strój i płaski beret, jest bardziej zaradny; mniej szczęścia ma Arlekin, występujący przeważnie w kostiumie z barwnych ścinków i w czarnej, okrągłej owłosionej masce

przypominającej z kolei małpę. Bez masek natomiast występują ,,zakochani", czyli para młodych bohaterów, i sprytna służąca.

Komedia dell'arte oparta była w poważnym stopniu na improwizacji. W ramach dość luźnego scenariusza aktor sam wymyślał swoje batuty, stosownie do sytuacji scenicznej i możliwości własnych. Do pomocy miał spisane dialogi niektórych scen typowych i podręczne zbiory dowcipów. Wymagało to oczywiście niemałego talentu i inteligencji, którym, co więcej, towarzyszyć musiała wielka sprawność fizyczna. Jakkolwiek bowiem wykonane z miękkiej i możliwie elastycznej skóry, bardzo ściśle przylegającej do twarzy, maski wykluczały praktycznie wydatniejszą mimikę i zmuszały aktora do grania całym ciałem, do nieustannego ruchu. Historia weneckiego teatru przekazała szereg nazwisk wielkich aktorów, którym komedia dell'arte zawdzięcza swoją sławę, a może nawet istnienie. To oni stworzyli typy, to oni nadali postaciom jarmarcznych fars rangę artystyczną. Ponieważ zaś sztukę sceniczną uprawiały całe rodziny, tajniki kunsztu przekazywane były nierzadko z ojca na syna i zazdrośnie strzeżone. W ten sposób doskonaliło się rzemiosło aktorskie, ale w fakcie tym tkwiła równocześnie zapowiedź przyszłego upadku improwizowanej komedii.

W okresie powstania i pierwszego wielkiego rozkwitu komedia dell'arte nosiła wyraźnie akcenty satyry społecznej czy nawet politycznej (...). Improwizacja pozwalała na wiele swobody i dobrzy aktorzy umieli korzystać z tego cennego przywileju, dostosowując swoje role do wymagań chwili i miejsca. To, co cenzura usunęłaby niechybnie z utworu drukowanego, mogło przemknąć się na scenie między jedną batutą a drugą. Obok czysto rozrywkowej, teatr pełnił zatem również rolę satyrycznej trybuny.

Tymczasem jednak sława włoskiego teatru dociera za Alpy i najlepsze trupy zaczynają wędrować do Francji, szukając szczęścia aż na dworze królewskim. W ten sposób ubywa Wenecji wielu dobrych aktorów; inni, którzy zostali na miejscu, wierni tej publiczności, wśród której znaleźli prototypy swoich masek, odchodzą na zawsze,

zostawiając po sobie wielką sławę i wolne miejsca, na które niełatwo znaleźć godnych następców. Wielka sztuka sceniczna przekształca się powoli w rutynę. Aktorzy zadziwiają w dalszym ciągu niesłychaną sprawnością fizyczną, graniczącą wprost z akrobacją, ale nie stać ich już na nic więcej, jak powtarzanie wciąż tych samych stereotypowych słów i gestów. Brak inwencji pokrywano co najwyżej grubiaństwem słów i wulgarnością scenek. Aktor dysponuje przeważnie pewnym zapasem mechanicznie powtarzanych kwestii i gierek, które zmieniają się tylko w zależności od miejsca, gdzie wystawiana jest sztuka: dla zdobycia powodzenia trzeba bowiem wyzyskać miejscowe animozje, trzeba ośmieszyć w odpowiedni sposób postaci reprezentujące inne narzecza, a bohaterem przedstawienia uczynić, rzecz prosta, krajana publiczności. Dochodzi do tego, że widzowie wiedzą nie gorzej od samych aktorów, jakie słowa padną ze sceny w danym miejscu i na cały głos podpowiadają je wykonawcom, co zresztą nie psuje nikomu zabawy: ani publiczność, ani aktorzy nie mają większych ambicji.

Tak mniej więcej wygląda sytuacja, kiedy, w połowie XVIII wieku, Goldoni zaczyna pracować z kompanią Medebacha w weneckim teatrze Sant'Angelo, i, wprowadzając powoli w życie swoją słynną ,,reformę", rzuca wyzwanie wszechwładnej masce.

* * *

Próba reformy napotykała początkowo na duże opory w samym środowisku teatralnym. Aktor, przyzwyczajony do swobody, jaką dawała mu komedia improwizowana, niechętnie poddawał się konieczności pamięciowego opanowania tekstu. Zrzucenie maski wymagało od niego również większej pracy nad rolą: dawniej sam charakterystyczny kostium wystarczał dla określenia typu, teraz typ należało stworzyć samemu. Toteż reforma wprowadzana była stopniowo: pierwsze komedie Goldoniego częściowo tylko były pisane, częściowo zaś, starym zwyczajem powierzane improwizacji aktorów. Jak sam Goldoni napisał we wstępie do ,,Bywalca" (L'uomo di mondo),

publiczność tak już była znużona oglądaniem komedii pozbawionych spoistej akcji i słuchaniem wciąż tych samych dialogów, że nawet niewielkie zmiany stanowiły dla niej nowość i zapewniały powodzenie autorowi. Z biegiem czasu wymagania, jakie Goldoni stawiał teatrowi, stawały się coraz większe, komedie opracowywane były w najdrobniejszych szczegółach, nawet postaci drugoplanowe czy epizodyczne miały swoje ściśle określone role i podporządkować się musiały woli autora. Powoli znika ze sceny improwizacja i maska, ustępując miejsca komedii regularnej.

Wśród zarzutów stawianych przez Goldoniego komedii dell'arte jedno z pierwszych miejsc zajmuje zarzut wulgarności. Komediopisarz potępiał ostro niewybredne dowcipy i prostackie gierki, do których coraz częściej uciekali się aktorzy, aby ożywić gasnące zainteresowanie publiczności. Jego własny teatr stanowić miał przykład sztuki uczciwej i rzetelnej, która, bawiąc, ma zarazem uczyć.

CARLO GOLDONI

SŁUGA DWÓCH PANÓW

(IL SERVITORE DI DUE PADRONI)

Przekład: ZOFIA JACHIMECKA

Pantalone dei Bisognosi	ROMAN METZLER
Klarysa, jego córka	MARIA QUOOS
Doktor Lombardi	KAZIMIERZ KUREK
Sylwiusz, jego syn	WOJCIECH SIEDLECKI
Beatrice z Turynu w ubraniu męskim pod nazwiskiem Fryderyka Rasponi	MARLENA ANDRZEJEWSKA
Florindo Aretusi z Turynu, zakochany w Beatrice	WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Brighella, oberżysta	BOHDAN CZECHAK
Smeraldina, pokojówka Klarysy	MAGDALENA KUSIŃSKA
Truffaldino, służący Beatrice, potem Florinda	MARIUSZ PUCHALSKI

Reżyseria i choreografia	LESZEK CZARNOTA
Scenografia	RYSZARD STRZEMBAŁA
Muzyka	ALEKSANDER MAZUR
Asystent reżysera	WŁODZIMIERZ KOWALEWSKI
Inspicjent	LAURA DZIENKIEWICZ
Sufler	JULIA BOMBOR

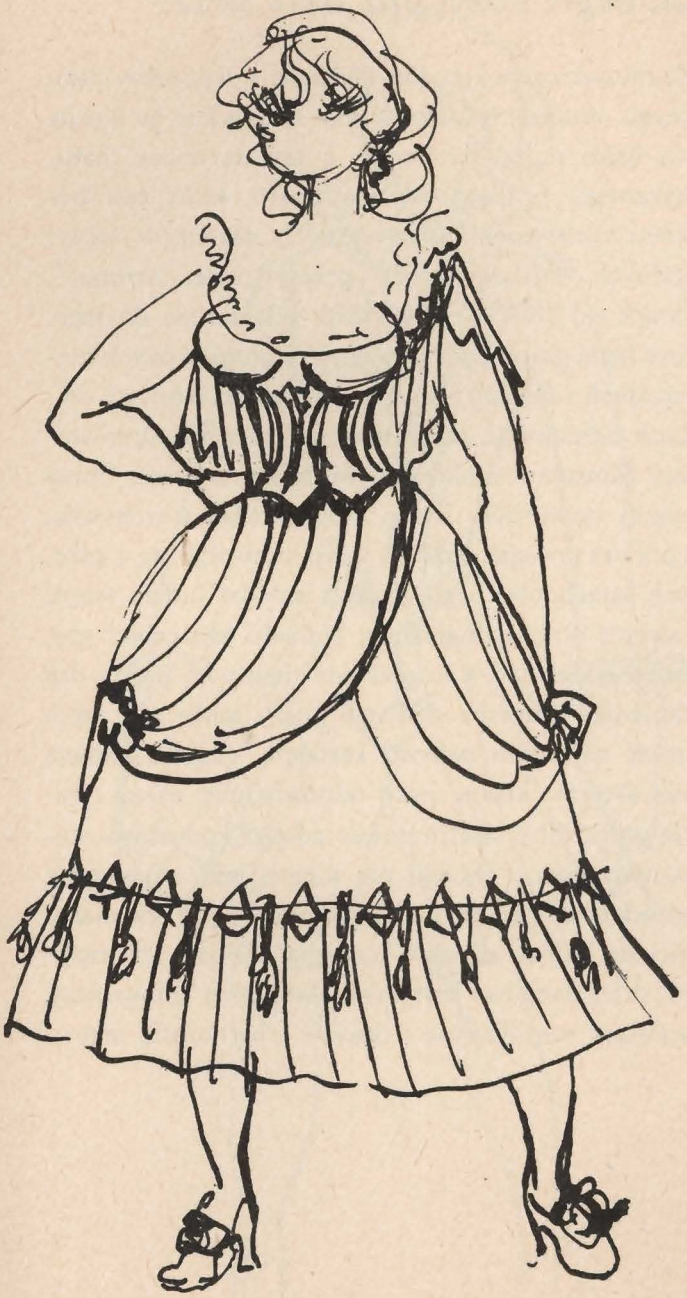
Perkusja	LECH BARTOSZEWICZ
Gitara	MAREK LIPSKI
Flet	ANDRZEJ ŁĘGOWSKI
Klarnet	ZBIGNIEW RYMARZ

Premiera 28 października 1978 r.

Komedia dell'arte w czasach najnowszych

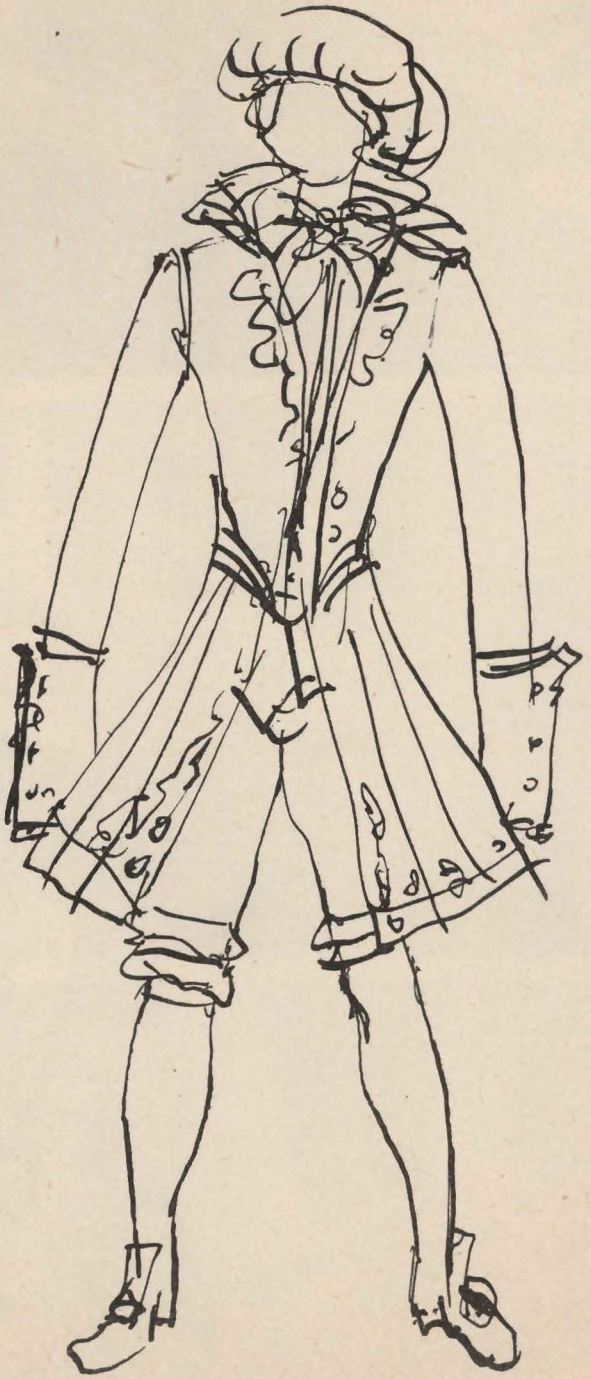
Od okresu lat osiemdziesiątych XIX wieku odżyło zainteresowanie komedią zręczności i nigdy nie osłabło. Właściwie można twierdzić, że w miarę postępu kolejnych dziesięcioleci zainteresowanie to wzmagało się i pogłębiało. (...) Komedia włoska znowu zaczęła pociągać ludzi związanych ze sceną, a zwłaszcza tych, co dążyli do wprowadzenia na nią czegoś świeżego i pełnego siły. Gordon Craig, będący symbolem nowego ducha, z entuzjazmem zwrócił się ku komedii zręczności. Jacques Copeau, który w 1913 roku założył Théâtre du Vieux — Colombier, również był zwolennikiem tej komedii. A w Rosji można było doszukać się bezpośredniego źródła inspiracji Miklaszewskiego w eksperymentach, jakie z jednej strony doprowadziły do ,,Bałaganczika" Błoka (1906), z drugiej zaś do wczesnych eksperymentów Wsiewołoda Meyerholda w stylu komedii dell'arte.

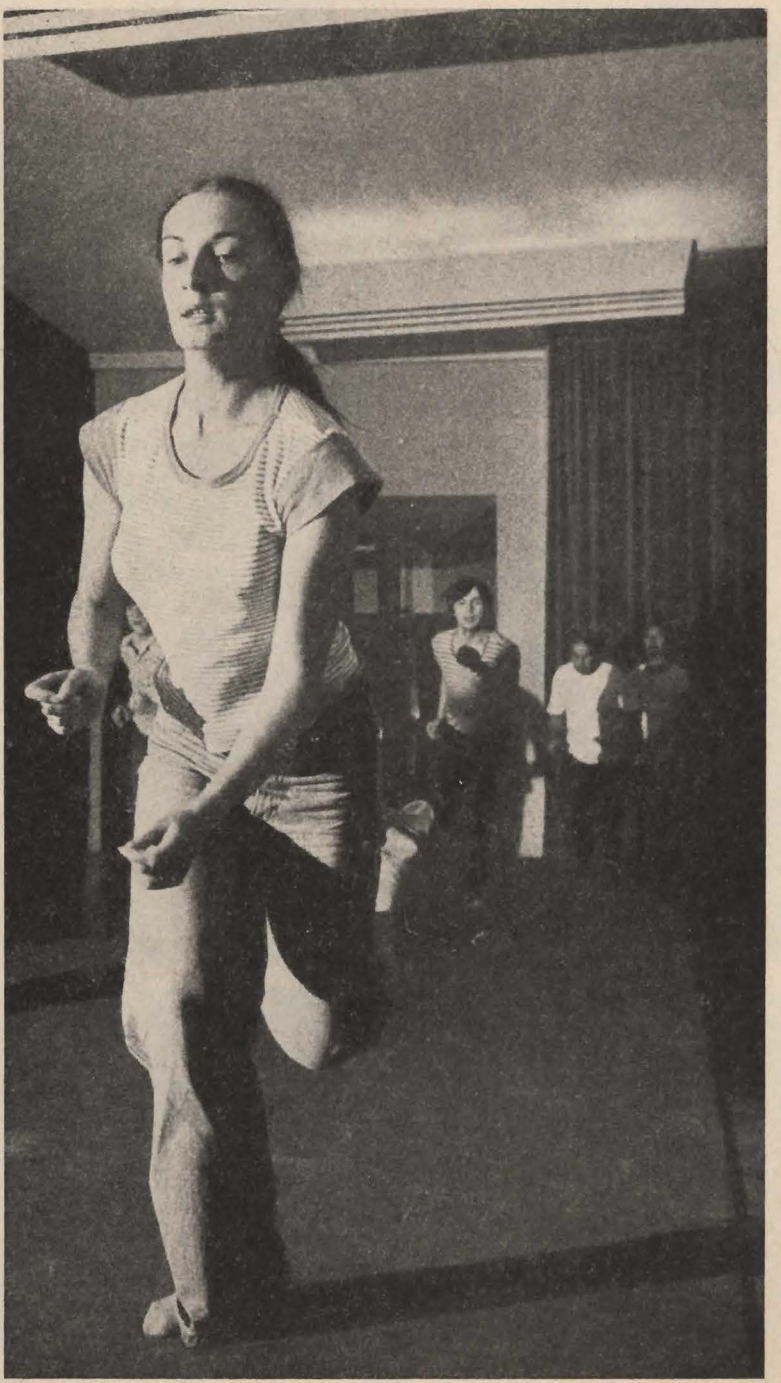
Zainteresowania teatralne trwały nadal w drugim okresie, w latach dwudziestych i trzydziestych. Kiedy Copeau wyruszył ze swymi młodymi aktorami do Burgundii, improwizacja i gimnastyka stanowiły podstawę jego metody kształcenia, a słynna Compagnie des Quinze zrodziła się z takich przedstawień (w których był czynnie zatrudniony Michel Saint-Denis), jak ,,La danse de la ville et des champs" (1928). Później, Léon Chancerel, zarówno przez swoje pisma, jak przez swe eksperymenty praktyczne z Comédiens Routiers i z Théâtre de l'Oncle Sébastien, kontynuował tradycję opartą na ,,twórczości zespołowej, stałych postaciach, szerokim zakresie swobody pozostawionym inwencji aktorskiej, badaniu i praktyce tradycyjnej sztuki ze scenami niemymi, kontakcie z publicznością, uproszczeniu oprawy scenicznej, połączeniu burleski z poezją, używaniu półmaski dla pewnych postaci". Przyszedł czas, kiedy maska, tak wstrętna dla Goldoniego, ulega rehabilitacji, a Copeau potrafi twierdzić, że ,,aktor w masce prześciga w możliwościach wykonawcę, którego twarz ogląda widownia. Maska żyje. Maona własny styl i swą wspaniałą wymowę:".

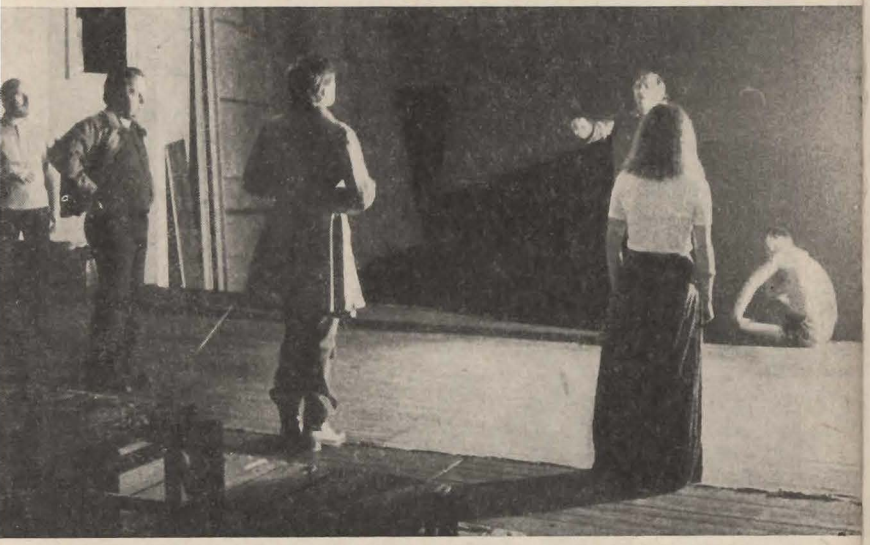


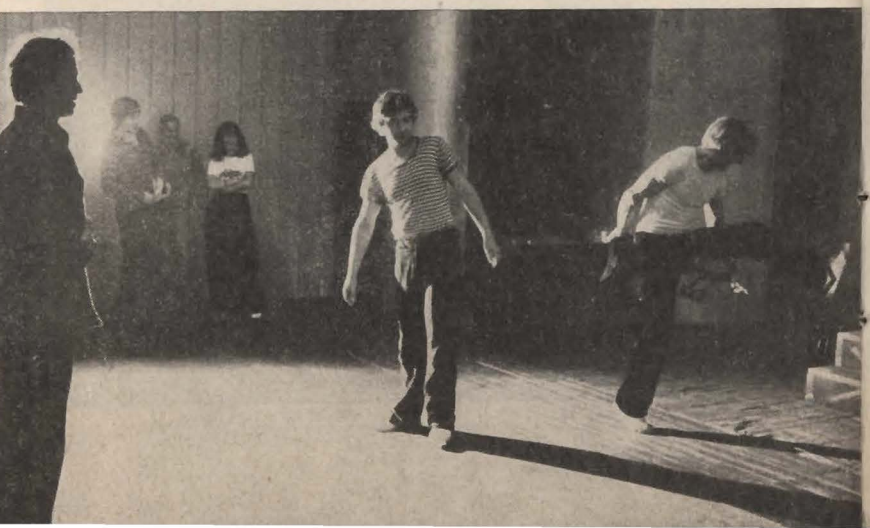
Dlaczego komedia dell'arte?

Zainteresowanie komedią dell'arte, wykazane w ciągu obecnego stulecia, wyszło niemal całkowicie ze strony owych ludzi niezadowolonych z realistycznego, naturalistycznego, propagandowego teatru, który jest potomkiem tych osiemnastowiecznych dramatów sentymentalnych wykonywanych przez „wiek rozumu". W latach od 1800 do 1900 teatr skłaniał się do tego, aby być bądź głupi, bądź poważny — głupi w swych melodramatach i farsach, poważny w swoich sztukach usiłujących odmalować rzeczywistość i uczynić dramatopisarzy filozofami z określonym posłannictwem. Coraz to więcej opanowały scenę albo trywialna rozrywka, albo ponura powaga. Przeciw temu buntowali się w pierwszych latach obecnego stulecia młodzi ludzie teatru i w swoim buncie znaleźli w komedii zręczności coś, co mogli podziwiać, a co niekiedy mogło im nawet dać natchnienie. Komedia dell'arte nigdy może nie zdoła powrócić w swoim pełnym kształcie, chociaż istnieją jeszcze aktorzy, którzy przy odpowiedniej okazji i zachęcie potrafiliby interpretować postaci komedii w starodawnym stylu, i chociaż nie wiemy, jakie osiągnięcia zapowiadają na przyszłość eksperymenty już dokonane. Na pewno jednak stanowi komedia dell'arte dla reżyserów, dramaturgów i krytyków jakiś ważny sprawdzian, pozwalający wypróbować i osądzić ich filozofię teatru.









DZIAŁ TECHNICZNY:

BRYGADIER SCENY:
STANISŁAW SZWARC

ELEKTRYK:
ROMAN LIS

KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
MODESTA WRÓBLEWSKA

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
WŁADYSŁAW KLIMASZEWSKI

MALARSKIEJ:
GAGIK ARUTJUNJAN

STOLARSKIEJ:
ANTONI TROJANOWSKI

FRYZJERSKIEJ:
HALINA MUSIAŁŁ

AKUSTYK:
ZBIGNIEW FAC

REKWIZYTOR:
HIERONIM GUZEK

SZEWC:
FERDYNAND ROGUSZKO

KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ:
JADWIGA STURLIS

DZIAŁ LITERACKI:
SEKRETARZ LITERACKI:
EWA ADAMUS-SZYMBORSKA

DZIAŁ WSPÓŁPRACY Z MŁODZIEŻĄ:
ANNA BŁASZCZAK

DOKUMENTACJA PRZEDSTAWIEŃ:
ZOFIA MRÓWCZYŃSKA

REDAKCJA PROGRAMU:
ZOFIA MRÓWCZYŃSKA

OPRACOWANIE GRAFICZNE:
MARIAN IWANOWICZ

REDAKTOR TECHNICZNY:
PAWEŁ MERASZYŃSKI

W PROGRAMIE WYKORZYSTANO:

Carlo Godoni, *Uczciwa dziewczyna, Pan Teodor Zrzęda, czyli uprzykrzony staruch, Oprac. Halina Bernhardt-Kralowa*

Allardyce Nicoll, *W świecie Arlekina*

Projekty kostiumów — *Ryszard Strzembała*

Zdjęcia z prób wykonał *Stanisław Wasilewski*

CENA 8,— zł
BEZPŁATNA