

PAŃSTWOWY
TEATR IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W KRAKOWIE
ODZNACZONY ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KLASY
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: BRONISŁAW DĄBROWSKI

CARLO GOZZI
EMIL ZEGADŁOWICZ

KSIEŻNICZKA TURANDOT

PREMIERA DNIA 20 MARCA 1966 R.



Ryt. Adolphe Lalanze

PERŁA ITALII

Commedia dell'arte

Po misteriach i moralitetach znanych i grywanych w Italii w średniowieczu, wiek XVI przynosi w tym kraju rozkwit przeciwnego gatunku sztuki scenicznej, mianowicie farsy bliskiej komedii plebejskiej. W niej objawił się wrodzony geniusz teatralny ludu włoskiego. Późniejszy o dwa wieki Carlo Gozzi nazwał ją *perłą Italii*. Charakterystycznym znamieniem tego teatru ludowego były „maski”. Pod tym słowem należy rozumieć kilka stereotypowych postaci powtarzających się w każdym tego rodzaju widowisku, wywodzącym swój rodowód od Plauta i Terencjusza. Zresztą istotnie te postacie występowały w groteskowych maskach. „Maskami” owymi byli — Doktor, Pantalón, Arlekin, Pulcinella, Brighella, Colombina. Dochodzą do nich jeszcze Truffaldino i Tartaglia. „Maski” te określano włoskim mianem *zanni*. Wokół tych postaci pochodzących z różnych prowincji włoskich i w związku z tym zachowujących regionalne dialekty, toczyły się wydarzenia sceniczne przeważnie zabawnego charakteru. *Zanni* byli właściwymi twórcami przedstawień i niemal ich wyłącznymi autorami. Nie pisano bowiem dla nich pełnego tekstu spektaklu, jak to czyniono przy napuszonej *commedia erudita*, a tylko t. zw. *argomento* czyli scenariusz szkicujący akcję, perypetie bohaterów i ich wzajemne powiązania względnie konflikty. Na kanwie takiego ogólnego planu działań scenicznych *zanni* improwizowali tekst o różnej skali pomysłowości i dowcipu, zależnej od ich umiejętności i wyrobienia scenicznego. Był to zatem prawdziwy kolektyw teatralny, kolektyw twórców. Nie należy jednak pochopnie sądzić, że widowisko i jego kształt, rodziły się już w trakcie akcji. Aktorzy zawczasu przygotowywali się sumiennie, mieli wyuczone różne warianty tekstów odpowiednie do rozmaitych

sytuacji, a jako ludzie wykształceni — bo tacy oni byli — musieli znać literaturę piękną i orientować się w postępach nauk, nie mówiąc już o bieżących wydarzeniach. Np. Casanova pisał, że słynny aktor „Sacchi był człowiekiem o dużym i wszechstronnym wykształceniu”. Poza tym wybitniejsi artyści prowadzili stale zapiski t. zw. *repertorio* wzgl. *zibaldone*, w których były utrwalone monologi, kuplety, bajki, żarty, piosenki, anegdoty i tp. teksty potrzebne na scenę. Trochę ich się zachowało z XVII i XVIII wieku.

W tej formie *commedia dell'arte* przekroczyła granice Italii. Cieszyła np. dwór i lud francuski od czasów Karola IX aż do Wielkiej Rewolucji. Dotarła też do Polski, gdzie poznano ją bardzo wcześnie, bo już w XVI i XVII stuleciu. Później — w 1754 roku — odnotowano u nas występy słynnego interpretatora d'Arbes'a.

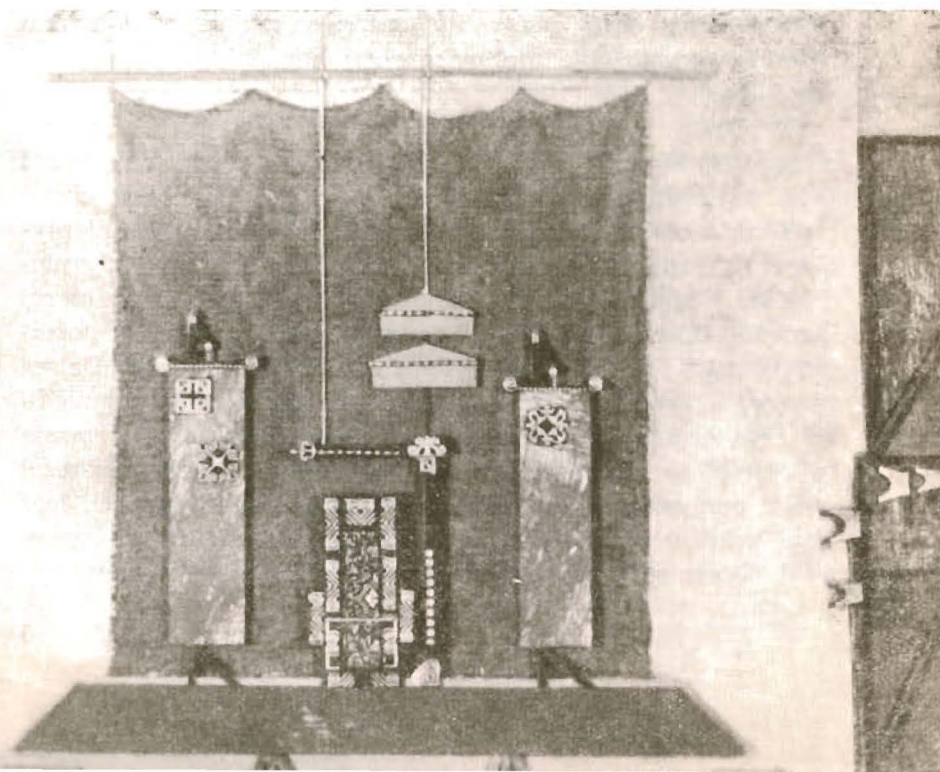
A jednak, mimo inwencji aktorów, wskutek opierania toku i rozwoju wydarzeń na ustalonych schematach, z upływem czasu publiczność nieomal nauczyła się wszystkich chwytów scenicznych i z góry wiedziała co przyniosą następne sceny i czego należy oczekiwać w finale. Ten fakt zagroził dalszemu bytowi i powodzeniu improwizowanej komedii, powodując jej skostnienie.

Dopiero w wieku XVIII przyszło odrodzenie, a z nim niespodziewane zwycięstwo — dzięki Gozziemu. Tuż przed jego wejściem w szranki literackie decydujący cios chciał tej formie teatru zadać Carlo Goldoni, ożywiony ideami płynącymi z Francji. W jego komediach z *zannich* pozostały niedobitki. I wtedy gdy już zdawał się nadchodzić kres starej komedii, Gozzi wystąpił ze swoją *Miłością do trzech pomarańczy*, parodią twórczości Goldoniego i jego satelitów. Dalsza twórczość tego pisarza na długi czas zapewniła *commedii dell'arte* bujny żywot i ponowny rozkwit. Gozzi oparł swoją twórczość na wzorach *commedii dell'arte*, ale nie puszczał swego pomysłu na bystre fale cudzej odpowiedzialności, lecz pisał prawie cały tekst, pozostawiając tylko niektóre sceny wzgl. intermedia pomysłowości i doświadczeniu wytrawnych

aktorów. A nawet w tych partiach podawał ściśle, co ma być tam powiedziane własnymi słowami „masek” i w jaki sposób mają nawiązać do rzeczywistości wśród której żyli, jak mają włączyć bieżące problemy do baśniowej treści sztuki. Bo komedie Gozziego przede wszystkim rozgrywały się w świecie fantazji, łączyły poezję z burleską, bajkowość z groteską... I tym wyprowadzeniem opatrzonej już staroświeckiej *com-medii dell'arte* w świat urojony a bodaj egzotyczny, wygrał walkę i spowodował odrodzenie „perły Italii”.

A. W.

C. Gozzi — *Turandot*, inscenizacja W. Krzemińskiego, scenografia J. Boni-Marczyńskiej — Teatr im. J. Słowackiego 20. III. 1966 r.



CARLO GOZZI

1722—1806

Wenecjanin Carlo Gozzi po arystokratycznych przodkach otrzymał w spadku tytuł hrabiowski, uwielbienie dla dawnej przeszłości swej ojczyzny, przywiązanie do narodowych tradycji... i pustą kiesę. Tak pustą, że dla poprawienia swej sytuacji życiowej musiał zaciągnąć się do wojska. Służba wypadła mu w Dalmacji. Nie czuł się w niej obco, świadom wspólnej kropli krwi płynącej przez jego serce po wywodzących się z tego kraju antenatach. Ale rzemiosło żołnierskie nie miało w nim entuzjasty, więc poświęcił mu tylko trzy lata życia. Wrócił do rodzinnego miasta, gdzie jego starszy brat Gasparo zdołał już wyrobić sobie niezłą pozycję dzięki studiom historycznym, publicystyce oraz próbom literackim, w tym również teatralnym. Nawet grywano jego sztuki w Teatrze Sant'Angelo. Zresztą obaj bracia od najwcześniejszej młodości objawiali pociąg do teatru. Szczególnie Carlo. Tych zainteresowań nie zatarła w nim krótka kariera wojskowa. Nie tedy dziwnego, że znalazłszy się znów w Wenecji, od razu zwrócił uwagę na życie teatralne, któremu ton od dłuższego czasu nadawał Carlo Goldoni. — Gozzi poczuł się podrażniony jego działalnością uważając, że Goldoni „zdradził” sztukę rodzimą i tradycję *commedii dell'arte* odkąd skierował swoją twórczość na nowe tory, biorąc wzór z obcego Moliera. A przecież kiedyś respektował starodawne formy...! Gozzi tak silnie przeżywał tę „zdradę”, jakby stanowiła klęskę narodową. To też chodził odtąd do tego stopnia posępny po świetlanym mieście lagun, że aż na ten temat zaczęły krążyć dowcipy i anegdoty.

Do najgłębszych pokładów duszy był konserwatystą, więc wszelkie nowinkarstwo płynące z Francji na fali idei Oświecenia i racjonalizmu budziło w nim sprzeciw. Poczuł w sobie

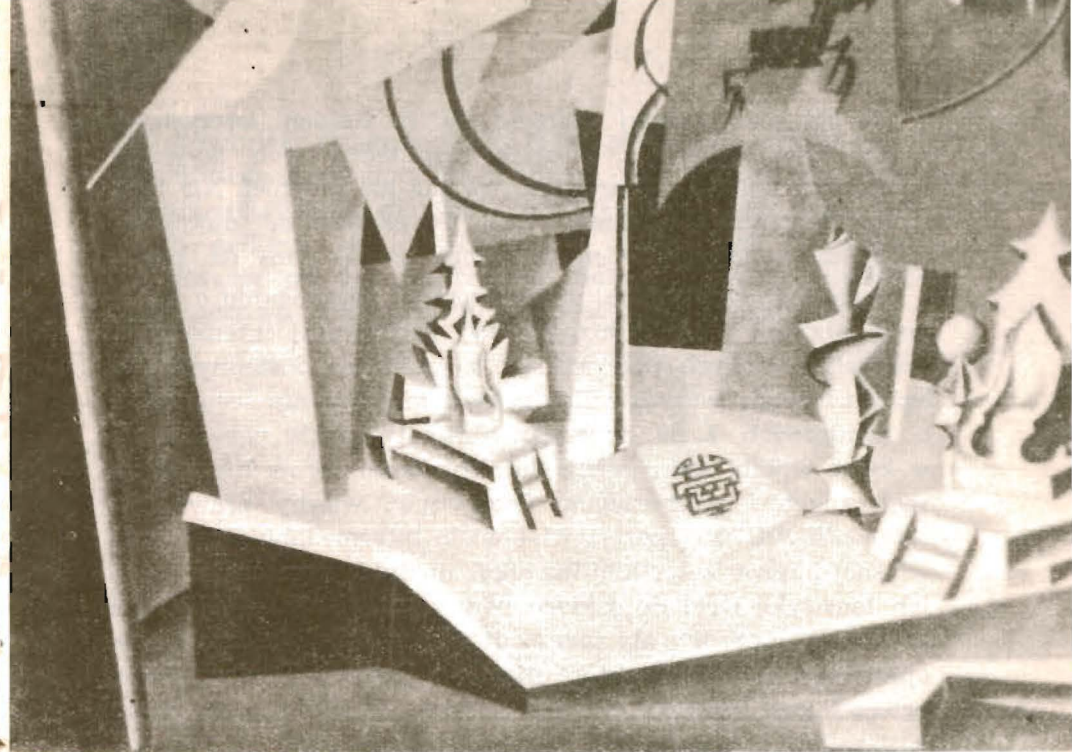
jakby obowiązek obrony nieskażonej obcymi wpływami, spontanicznej twórczości narodowej, ściśle mówiąc — ludowej. Wyczuwał, że walka jest nieunikniona. Zaczął się do niej przygotowywać. Podejmował studia w różnych kierunkach, lecz — w przeciwieństwie do brata — nie prowadził ich systematycznie, a tym bardziej nie specjalizował się w żadnej ze studiowanych dziedzin. Stosunkowo najsumienniejszemu badał problemy ojczystego języka, ze szczególnym uwzględnieniem dialektu tokańskiego, w którym pisał swoje młodzieńcze utwory. Niebawem miał wystąpić publicznie.

Wraz z bratem zakłada *Gazetę Wenecką* z której kolumn podejmuje walkę ze złym smakiem, z trywialnością, z zaprzeczaniem dorobku kultury narodowej, z zaśmiecaniem języka ojczystego itp.

Czy jednak pod powłoką tych skądinąd słusznych i chwalebnych intencji nie kryła się chęć... zatrzymania czasu? — —!

Ofensywa braci Gozzich znajduje oddźwięk w impulsywnym, rozmiłowanym w sztuce scenicznej społeczeństwie, które zaczyna się dzielić na dwa odłamy: Goldonistów i Gozzistów. Wytworzyła się sytuacja, w której przyszły autor *Turandot* nie mógł poprzestać na teoretyzowaniu. Jeśli chciał przerwać pasmo sukcesów swego przeciwnika, musiał go zaatakować żywym argumentem, czyli przedstawieniem własnej sztuki.

Była w Wenecji kompania aktorów *commedii dell'arte* z świetnym odtwórcą Arlekinów — Sacchim na czele. Oniś byli oni interpretatorami pierwszych sztuk Goldoniego, zanim „zdradził”, gdy jeszcze hołdował starej komedii improwizowanej. Ale ten mechanizm bez serca, jakim jest Czas, oraz rozpychająca się nowa moda, zepchnęły ich na margines życia artystycznego. Bieda im doskwierała, ich świetne rzemiosło i umiejętności zawisły w próżni. Do nich zwrócił się Gozzi z utworem zatytułowanym *Miłość do trzech pomarańczy*. Wkrótce odbyła się premiera (1761 r.), która przyniosła autorowi i zespołowi ogromny sukces. Przywrócenie do życia „masek” czyli wywodzących się ze starych tradycji figur Pantalona, Truffaldina, Brighelli, Tartaglii i in., Wenejanie



C. Gozzi — *Turandot*, inscenizacja Eugeniusza Wachtangowa — Moskwa 1922 r.

przyjęli gorącym sercem. Dodatkowym atutem w rozgrywce z Goldonim było odejście od jego realizmu i współczesnej tematyki, a nawrót do teatru cudów, do świata urojonego, fantastycznego, do bajek z 1001 nocy, w których lubowały się najszerze masy. I jeszcze jedno: przedstawione widowisko zawierało mnóstwo przejrzyście podanych a kąśliwych aluzji do osoby i utworów adwersarza, do których z całą złośliwością dorzuciły swoje improwizacje i parodie pomszczone „maski”.

Już po tym debiucie Gozziego można było przepowiadać renesans *commedii dell'arte*, nie przesądzając — rzecz oczywista — jak długo potrwa. Dalsze jego *fiabe drammatiche* czyli sztuki-bajki, cieszyły się podobnym wzięciem. Czwarta z nich — *Księżniczka Turandot* — o tematyce zaczerpniętej z bajki perskiej, wystawiona 22 stycznia 1762, zdecydowanie utwierdziła pozycję Gozziego.

W pół roku później zdarzyło się, że Goldoni korzystając z zaproszenia jednej z włoskich trup teatralnych, wyjechał do Paryża. Nikt nie przewidział, że już nie powróci. Nie było to zamierzonym ustąpieniem pola. To okoliczności osobistego życia zadecydowały. Niemniej Gozzi został sam na placu.

Świetnym rezonansem utwierdzony w przekonaniu o słuszności obranej drogi, pracuje odtąd nadzwyczaj intensywnie. Pomysły do swych *fiabe* czerpie z wszelkich dostępnych mu baśni i legend, tworząc z nich pełne temperamentu scenariusze o komicznych i na przemian dramatycznych perypetiach, w które wplata sporo aluzji do aktualnych spraw literackich, społecznych i politycznych. Oczywiście, wierny prawzorom *commedii dell'arte*, pozostawiał wiele intermediiów wzgl. scen własnej improwizatorskiej inwencji „masek”, zaznaczając tylko ich tematykę i cel do jakiego winny prowadzić. — Niektóre postacie kobiece bywały przez autora szczególnie pieczołowicie opracowywane. To te, które pisał dla Signory Teodory Ricci, będącej jego ideałem. Nielada musiało to być uczucie skoro odstępując częściowo od własnych upodobań i przekonań, tłumaczył (ale i adaptował) dla niej te dramaty francuskie oraz hiszpańskie, które dawały możliwości aktorskiego popisu.

Pod koniec życia w Gozzim zaszły zmiany. Dawał niejednokrotnie wyraz swej negatywnej opinii o sferze z której pochodził, zaś w pozostawionych pamiątnikach okazał się wręcz zwolennikiem idei demokratycznych, tak ostro ongiś zwalczanych.

Znaczenie Gozziego polegało nie tylko na obronie starego stylu teatru włoskiego, lecz przede wszystkim na odświeżeniu go i nadaniu mu nowych barw. Zachował typowe dla *commedii dell'arte* postacie „masek”, ale przeniósł je w świat bądź egzotyczny, bądź nawet fantastyczny, prowadząc je od tragedii do farsy, od rzeczywistości do czarów, od codzienności do bajki. Ten jego twórczy wkład w dramaturgię światową po latach wyprowadzili na światło dzienne romantycy, uznając w Gozzim swego prekursora. Potem znów gdzieś się zagubił w archiwach teatralnych, aż w 1922 roku otworzył

mu spowrotem drogę na sceny światowe wielki artysta teatru radzieckiego Eugeniusz Wachtangow, swą rewelacyjną inscenizacją odkrywając nie tylko dzieło Gozziego, nie tylko *commedię dell'arte*, ale równocześnie nowe drogi dla teatru. W pięć lat od tej przełomowej daty, ofiarował polskiemu społeczeństwu współtwórczy przekład Emil Zegadłowicz.

A. W.

CARLO GOZZI
EMIL ZEGADŁOWICZ

KSIEŻNICZKA TURANDOT

MASKI
KTÓRE GRĘ PROWADZA

PANTALON	— MARIAN CEBULSKI
TRUFFALDINO	— ANDRZEJ SZAJEWSKI
TARTAGLIA	— JÓZEF OSŁAWSKI
BRIGHELLA	— JERZY SAGAN

POSTACIE GRY

ALTUM, cesarz	— WOJCIECH KRUPIŃSKI	TIMUR, cesarz, jego ojciec	— ANDRZEJ BALCERZAK
TURANDOT, księżniczka	— ELŻBIETA JEŻEWSKA		— WOJCIECH ZIĘTARSKI
ADELMA	— MAGDALENA SOKOŁOWSKA	BARACH, jego wychowawca	— ARKADIUSZ BAZAK
SELIMA	— KRYSTYNA KRÓLÓWNA	SKIRYNA, żona Baracha	— ANTONINA BARCZEWSKA
KALAF, księżę	— JANUSZ ZAKRZEŃSKI	ISMAEL, paź	— XENIA JAROSZYŃSKA

ADAPTACJA TEKSTU I REŻYSERIA
WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

SCENOGRAFIA
JOLANTA BONI - MARCZYŃSKA

OPRACOWANIE MUZYCZNE
FRANCISZEK BARFUSS

ASYSTENT REŻYSERA
ANDRZEJ KRUCZYŃSKI

EWOLUCJE TANECZNE
ZOFIA WIĘCŁAWÓWNA

Inspicjent:
ZOFIA JABUREK

Sufler:
JOANNA MAKÓWCZYŃSKA

Kierownik techniczny:
MIKOŁAJ GAWRIŁOW

Kierownik Pracowni Scenotechnicznej:
ROMAN FENIUK

Kierownicy Pracowni

Krawieckiej damskiej
BRONISŁAWA KOREJBO

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ STANKIEWICZ

Modniarskiej
MARIA SZTUKOWA

Perukarskiej
MIECZYŚLAW STĘPNIOWSKI

Elektrotechnicznej
EDWARD KSYK

Operator światła
EUGENIUSZ WIECHEĆ

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

EMIL ZEGADŁOWICZ

1888—1941

Sześć tomów poezji było plonem pierwszego etapu twórczej działalności Emila Zegadłowicza. Rozpoczął ją *Drogą życia* w 1908 roku, jako prekursor ekspresjonizmu, a zamknął w dwanaście lat później *Balladami* i *Dziwannami*. W okresie pisania tych ostatnich tomów, w ledwo powracającej do życia, jeszcze na obrzeżach płonącej ojczyzny, budziła się polska sztuka. Artyści szukali dla niej nowego kształtu. Futuryzm, dadaizm, formizm, ekspresjonizm... prześcigały się w odkrywaniu odmiennych od dotychczasowych środków wyrazu. Gotowało się więc, burzyło i pieniało, kotłowało się w światku artystycznym, wszyscy chcieli się nareszcie wyżyć, wyszumieć, chcieli protestować, za każdą cenę protestować przeciw wszystkiemu — co przeszłe. Dotyczyło to również piśmienictwa.

W tych latach „burzy i naporu” wielu artystów prócz działalności twórczej przyjęło na siebie misje urzędowe mające na celu organizację życia kulturalnego w kraju, zapewnienie możliwości twórczych pisarzom, plastykom, muzykom... Wśród tych, którzy w najlepszych intencjach podjęli owe odpowiedzialne zadania był również Zegadłowicz. Piastował urząd kierownika wydziału literatury w Ministerstwie Sztuki i Kultury. Funkcję tę pełnił jednak zaledwie dwa lata. Pod usypiającym wpływem śniętego szefa resortu skończyło swój żywot Ministerstwo Sztuki i Kultury, by jako Ministerstwo Kultury i Sztuki odrodzić się dopiero po ćwierćwieczu. Praktyka wykazała, że to nie jest zajęcie dla pięknoduchów.

Poemat Zegadłowicza wydany w tym czasie nosił znamienity tytuł: *U dnia, którego nie znam, stoję bram*. Ten „nieznany dzień” rozpoczął się z chwilą powrotu do rodzinnego Gorzenia Górnego. W dziele artysty następuje okres

„beskidzki” silnie zaprawiony mistycyzmem. Przyjaciele,
a zwłaszcza towarzysze stołecznych uciech persadowali:

*I tak tu siedzisz mój kochany
na tym odludziu zapomniany
ściśnięty mgłami i górami
zabity ten twój świat deskami
miast się udzielać, bywać, bawić
wolisz morały jakieś prawić —
poezje? — no tak! — ale przecie
żyć trza inaczej na tym świecie. [...]*

*Nagle ten wyjazd niespodziany
ja powiem wprost, że niesłychany
no, gdzież tak można! — już cię znali
ci zazdrościli, ci kochali
miałeś uznanie — nawet sławę
nagle nas rzucić — i zabawę —
i miłość — tam cię wciąż czekają
że wrócisz — wciąż nadzieję mają...*

Odpowiedź była odmowna:

*... Przyjaciele!
wciąż mnie mieć chcecie w dawnym dziele
a to przepadło — koniec — basta!
Widzicie, człek jak korzeń wrasta
w ideę jakąś — w jakąś wiarę
bodaj w dom jakiś — splacheć ziemi
nad którym zorza się rumieni
nad którym wichry dmą i burze
w rozmownym nieba z ziemią chórze. [...]*

*Lecz cóż wam mówić o tem
więc myślcie, że sam sobie karę
taką zadałem, że w tych górach
bytuje — mieszkam w starych murach
co chcecie myślcie — wszystko jedno
przepaść nas dzieli i bezedno...*



Te strofy wyjęte z „pierwszej sfery” (I scena) misterium *Noc Świętego Jana Ewangelisty* wyjaśniają słowami samego Zegadłowicza zmiany jakie w nim zaszły. Wraz z kilku pisarzami hołdującymi regionalizmowi zakłada Zbór Poetów „Czartak”. Odosobnienie poety trwa parę lat. W tym czasie wydaje kilka dalszych tomów poezji i rozpoczyna pisać dla sceny. Do tej nowej dziedziny twórczości przystępuje — jak to sam określił — „z lękiem i czcią”:

... z lękiem i czcią; wierzę, że tak być powinno — tak też było, jest i będzie zawsze z wszelką twórczością, która nie zachodzi na giełdę ambicji; z lękiem i czcią, jak do każdej tajemnicy; bo teatr to tajemnica; teatr sam przez się w założeniu samem ma tyle niesłychanej, niedocieczonej misteryjności, że udziela się to nawet „sztukom”, które tej misteryjności boją się, jak diabeł święconej wody...

Pierwszych osiem dramatów powstałych do 1927 roku są właśnie pełne tej misteryjności. Choćby cechy tej nie można było zapisać na korzyść autora, głos jego siłą talentu przebił się poza region w którym się poeta dobrowolnie zamknął. Usłyszało go dwoje znakomitych artystów teatru — Stanisława Wysocka i Teofil Trzeciński. Dzięki nim Zegadłowicz debiutuje jako dramaturg swoją *Lampką oliwną* (31. V. 1924) na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie. Był to w ogóle jeden z tych etapów historii sceny krakowskiej, z którym konkurencji nie wytrzymywały inne teatry polskie. Debiutowała tutaj wówczas cała awangarda polska (m. in. St. I. Witkiewicz, J. Hulewicz, W. Wandurski, S. Grabiński), oraz odbywały się prapremiery awangardy europejskiej (M. Jewreinow, L. Pirandello, J. Kaiser i w. in.).

Gdy Wysocka objęła kierownictwo artystyczne sceny poznańskiej, zaprosiła Zegadłowicza (mającego już dalsze prapremiery swych sztuk za sobą) na stanowisko kierownika literackiego. Wyrывая go z zapadłej wsi, z posępnych murów starego arianckiego zboru nie rozważyła, że wyrывa rosłe drzewo z korzeniami. Operacja ryzykowna. Ale wielka aktorka wierzyła, że ten dąb na nowym terenie nie uschnie, zaaklimatyzuje się, nie zmarnuje się, lecz przyjmie. Tak się też stało. Tylko z nieprzewidzianymi, a bardzo dalekosiężnymi konsekwencjami. To, czego domagali się przyjaciele w przytoczonej wyżej rozmowie z *Nocy Świętego Jana Ewangelisty*, urzeczywistniło się. Wrócił do pełni życia. Ale nie takiego, jak oni chcieli. Wkrótce nastąpić miały radykalne zmiany w światopoglądzie, a z nim w dziełach niedawnego powsinogi i beskidzkiego świątkarza. Pewnego dnia w 1930 r. oświadcza:

Pisarza tworzy nie talent, lecz charakter, przekonania, wiara w idee!

Jakie były te nowe przekonania, jaką idea do której w tym czasie nabrał wiary, najjaskrawiej uwydatnił — ogłoszony w poznańskim „Dwutygodniku literackim” — *List pasterski z Klechistanu*. Chyba sam tytuł jest dostatecznym komentarzem. Zegadłowicz zrobił zwrot o 180° i — „lewą marsz” —

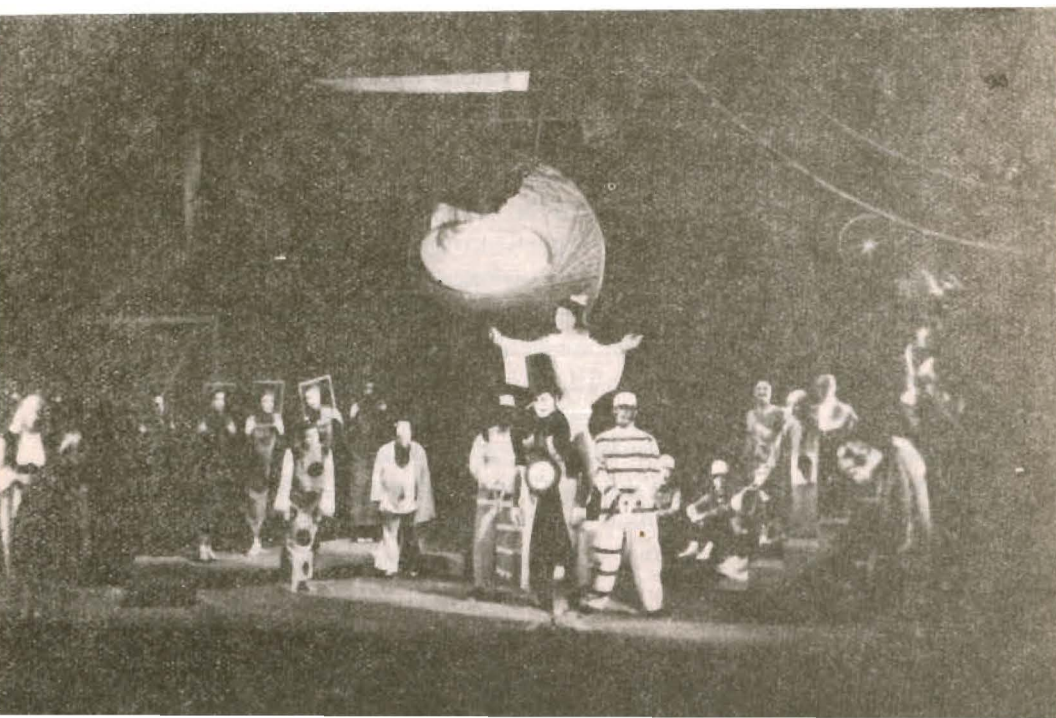
przeszedł na drugą stronę barykady. Odtąd — z roku na rok — coraz radykalniej daje wyraz swojemu buntowi przeciw ówczesnej rzeczywistości, coraz bezwzględniej przekreśla własną przeszłość i artystowską postawę. Wystarczy przypomnieć, że powstają w tych latach m. in. *Zmory* i *Motory*. Niebawem napisze też dramat o strajkach chłopskich pt. *Wąsz korespondent donosi*. Potem zaczyna się pierwsza faza kształtowania pomysłu *Domku z kart*. Już bowiem przed wojną zaprzętała go myśl scenicznej rozprawy z sanacją. Jednakże dopiero historia we wrześniu 1939 dopowiedziała finał pamfletu.

W twórczości Zegadłowicza teatr — do którego przystępował „z lękiem i czcią” — zajął poczesne miejsce. Jest reprezentowany piętnastu pełnospektaklowymi utworami, prócz jednoaktówki pt. *Aktor wieczny* będącej holdem Wojciechowi Bogusławskiemu. Bujna witalność pisarza przejawiała się również w pracach przekładowych. Czy to będzie *Circe* Calderona lub *Turandot* Gozziego, *Faust* Goethego czy też *Antygona* Hasenclevera, zawsze widoczne będzie piętno jego silnej indywidualności, nieraz łamiącej granice uprawnień tłumacza. Nie o wierność oryginałowi dbał transponując hiszpański, włoski czy niemiecki tekst, ale o zbliżenie go do audytorium dla którego przekład był dokonany. Spotykały go z tego powodu liczne zarzuty filologów, niemniej trafiał celnie do współczesnej widowni. Objawiło się to szczególnie w jego transkrypcji *Księżniczki Turandot*, gdzie mógł dać upust swej skłonności do burleski. Od dawna pasjonował się polską komedią rybałtowską i teatrem typu *commedia dell'arte*. Sam był autorem „groteski straganowej” pt. *Łyżki i książyc* (1924 r.) — To też przyswajając scenariusz Carlo Gozziego polskiemu teatrowi, dał folgę swej twórczej inwencji i — zgodnie z zasadą *commedii dell'arte* — niejednokrotnie nawiązywał do bieżących aktualnostek. Od legendarnych Chin do Polski dwudziestolecia międzywojennego, od fantazji do realizmu, od grozy do buffonady, żonglował materiałem Gozziego i własną pomysłowością. Tym wolnym przekładem poetyckim zapewnił *Księżniczkę Turandot* długowieczność. Zwy-

ciężko przeszedłszy próbę prapremiery polskiej w Teatrze im. J. Słowackiego (29. X. 1927) weszła ona do repertuaru wielu naszych teatrów, zdobywając wszędzie i zawsze ogromne sukcesy. Przed dziesięciu laty (styczeń 1956) Teatr Ludowy w Nowej Hucie zaprezentował ten utwór w reżyserii K. Skuszaneki i J. Krasowskiego, w inscenizacji plastycznej J. Szajny.

A. W.

C. Gozzi — *Turandot*, inscenizacja K. Skuszaneki i J. Krasowskiego, scenografia J. Szajny — Teatr Ludowy, Nowa Huta.



O, TURANDOT! Księżniczko Chin!

Dwudziestego drugiego stycznia 1762 roku odbyła się premiera *Turandot* Carlo Gozziego, którą to, wskrzeszoną *commedia dell'arte*, pokonał autor *Baśni wschodniej* przeciwników kunsztu ówczesnego dramatopisarstwa włoskiego: Karola Goldoniego i Piotra Chiariego.

Zwycięstwo to zawdzięcza Gozzi przede wszystkim nawrotowi do tradycji przez wprowadzenie w zakres utworu stereotypowych, a tak przez publiczność włoską nowoczesną ukończonych postaci Pantalona, Tartaglii, Truffaldina i Brighelli, które wypychane z teatru, znachodziły przytułek w budzie jarmarcznej i — cyrku. (Błazen cyrkowy wywodzi się w prostej linii od — Pantalona!).

Najsławniejszą z baśni dramatycznych Gozziego jest właśnie *Turandot*. — Dzięki wiecznie żywej atrakcyjności przedostała się ta *commedia* rychło poza granice ojczystej Wenecji, niebawem ujrzymy ją na scenie wejmarskiej w szacie rokokowej i patetycznej zarazem, jaką przekazał dla niej Fr. Schiller *). — Następują czasy zamilku, aż znów *Turandot* przeżywa swój renesans (mówiąc dziwnym językiem: kurację odmładzającą). Zapoczątkował odrodzenie *commedii* uczeń mistrza Stanisławskiego, genialny reżyser Jewgenij Wachtangow; w innym miejscu spotkamy się z piękną księżniczką chińską u Reinhardta. Krótko mówiąc, czar rozpiętości teatralnej bujnego talentu Gozziego przetrwał półtora wieku i nie stracił nic na sugestii i sile przyciągania publiczności.

*) Przedstawienie, jak wynika z kronik, nieudane. Głównie ze względu na podniosły ton, oraz nadmierne wyposażenie w psychologię figur i figurynek tej *commedii dell'arte*. Schiller opuścił znaczne partie tekstu masek, widocznie zbyt — w jego mniemaniu — swobodne i frywolne. (uw. red.)

W Polsce po raz pierwszy pokusił się o wystawienie tej *commedia dell'arte*, Teatr Krakowski; premiera odbyła się 29 października 1927 r. Teatr odniósł sukces duży, bardzo duży! — Była to jedna z najsumienniej opracowanych i konsekwentnie przeprowadzonych reprezentacji scenicznych — inna sprawa, czy podejście do dzieła było jedynie słuszne; — czy było właściwe? — nie mnie o tym sądzić, który jako ojciec chrzestny pięknej *Turandot*, obiektywnego sądu oczywiście mieć nie mogę.

Sumując tych kilka pospiesznych i pobieżnych uwag informacyjnych, należy stwierdzić — z jednej strony żywotność dzieła wyrosłego z założeń wyraźnie i osobiście teatralnych, — z drugiej zbiorowy wysiłek reżysera i zespołu artystów sceny krakowskiej, wysiłek i chęć, aby stworzyć widowisko „pierwszej klasy”; niemniej pochwały godną jest praca publiczności: nad Krakowem drży powietrze od bezustannych oklasków! — a co śmiechu!!!

TEŃCZA — Poznań — 26. XI. 1927

Emil Zegadłowicz



C. Gozzi — *Turandot*, inscenizacja Zygmunta Nowakowskiego, scenografia B. Kudewicza — Teatr im. J. Słowackiego, Kraków 1927 r.

Po raz pierwszy w Polsce odegrano *Księżniczkę Turandot* dnia 29. X. 1927 na scenie krakowskiego Teatru im. J. Słowackiego w inscenizacji i reżyserii dyr. Zygmunta Nowakowskiego, w scenografii Bolesława Kudewicza, z muzyką Ferruccio Busoniego, w następującej obsadzie: Pantalone — L. Komornicki, Tartaglia — L. Żurowski, Trufaldino — Z. Karczewski, Brighella — W. Surzyński, Altum — W. Neubelt, Turandot — J. Hańska, Adelma — I. Osuchowska, Selima — T. Granowska, Skirina — Z. Zalewska, Timur — J. Lubiakowski, Kalaf — R. Kierczyński, Barach — J. Leliwa, Ismael — C. Niedźwiecka.

NA MAŁEJ SCENIE
(Sala teatralna Klubu ZZK)

TENNESSEE WILLIAMS
SZKLANA MENAŻERIA

W przygotowaniu

HEINAR KIPPHARDT
SPRAWA OPPENHEIMERA