TEATR POLSKI

WROCŁAW

SCENA KAMERALNA

SEZON 1968/1969

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE
KRYSTYNA SKUSZANKA • JERZY KRASOWSKI

Ruzzante

DZIEWCZYNA Z ANKONY

PRZEKŁAD: ELIZA BARBARA VERDIANI

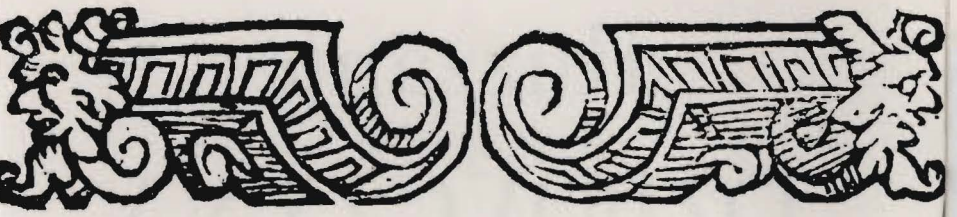
MUZYKA: JERZY PAKULSKI

SCENOGRAFIA: ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI

OPRACOWANIE TEKSTU I REŻYSERIA:

WŁODZIMIERZ HERMAN

PRAPREMIERA POLSKA 19 CZERWCA 1969



OBSADA:

TANKRED	JANUSZ PESZEK
TEODOR	WOJCIECH MALEC
GISMONDO—ISOTTA	IRENA REMISZEWSKA
DORALICZE	IGA MAYR
IMĆ TOMAO	FERDYNAND MATYSIK
RUZZANTE	STANISŁAW MICHALIK
BESSA	ŁUCJA BURZYŃSKA
GINEVRA	JADWIGA ZIEMIAŃSKA
GITTA	IRENA SZYMKIEWICZ

ORAZ ZESPÓŁ MUZYCZNY „ROMUALD I ROMAN"

ASYSTENT REŻYSERA: ALEKSANDER GIERCZAK

PRZEDSTAWIENIE PROWADZI: KAZIMIERZ HERBA

SUFLER: WANDA JASIUKIEWICZ

ŚWIATŁO: HENRYK JANOWSKI

MIŁOŚĆ. Miniatura XV w. ze szkoły weneckiej. Mediolan, Biblioteca Trivulziana

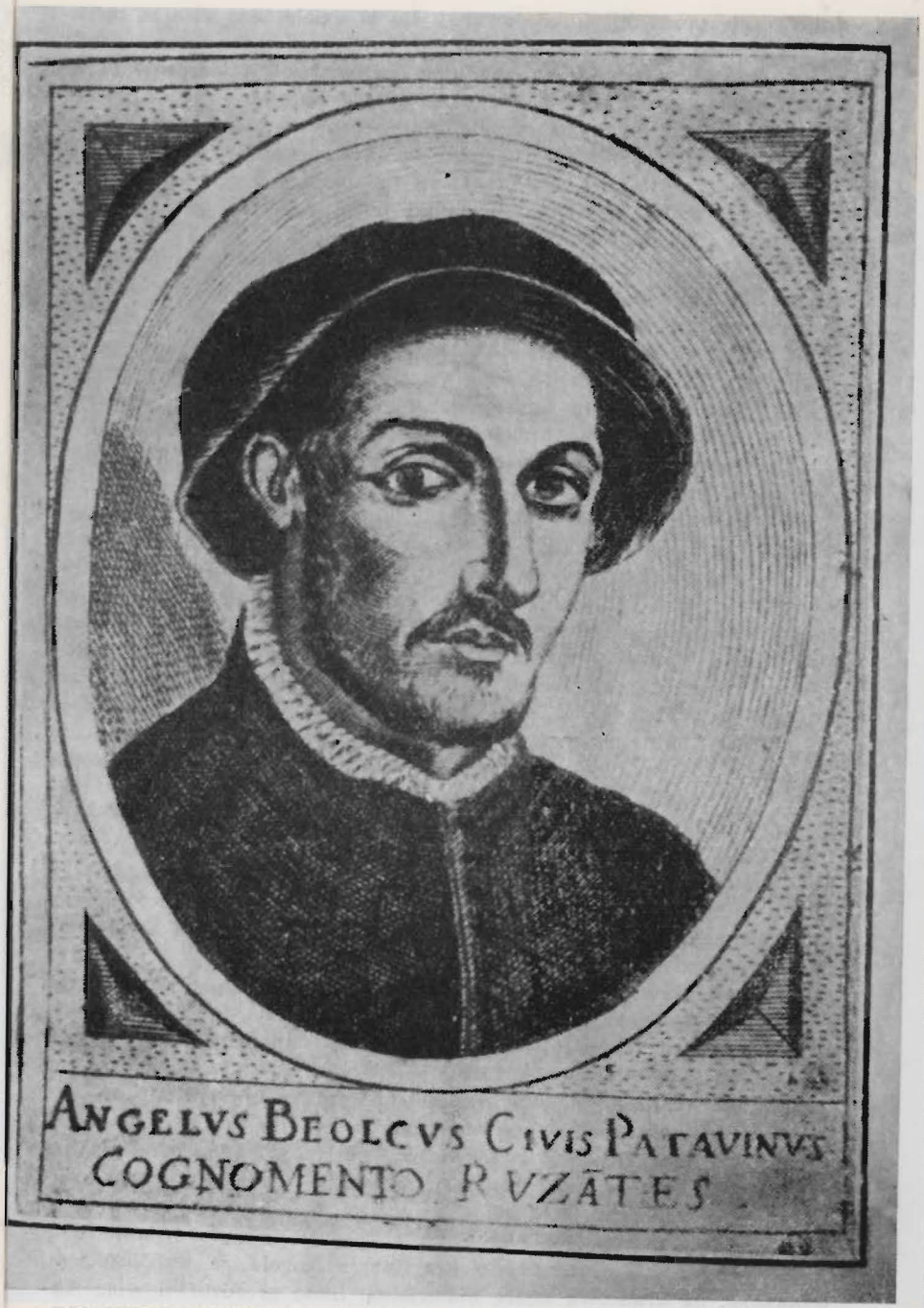
Wanda Roszkowska

ANGELO BEOLCO ZWANY RUZZANTEM (1500—1542)

Ciekawą gościnnych występów publiczność zgromadził wiosną 1965 r. paryski Théâtre de l'Est. Nazajutrz po premierze *Bilory* *, 8 kwietnia, recenzje rozdzwoniły się pochwałami dla wielkiej sztuki aktorskiej, która zrodziwszy się przed czterema przeszło wiekami trwa po chwilę obecną — sztuki włoskiej. W następnym kwietniu, 1966 r. podobne zachwyty stały się udziałem widowni moskiewskiej. Kompania Teatro Stabile z Turynu przemierzała wówczas Europę, przenoszona samolotem z Budapesztu do Kijowa, z Kijowa do Moskwy, Leningradu, by w Pradze zakończyć tryumfalne tournée. Powtórzył się sukces zespołu i Angela Beolco, autora dwóch sztuk wówczas prezentowanych: obok *Bilory* dano *Ankonitankę*.

Jakiż pokaźny bagaż treści kulturowych, filozoficznych, bez których nie byłoby tradycji europejskiej ukształtowanej przez włoskie Odrodzenie, kryje się za tym nazwiskiem. W świadomości polskiego widza o wiele jaśniej rysuje się nazwisko Machiavellego, autora *Mandragory*, może jeszcze Ariosta—komediopisarza, oni reprezentują włoską komedię renesansową, a nie autor debiutujący dziś na wrocławskiej i zarazem polskiej scenie. W rzeczywistości jednak pominięcie tej postaci stwarza zbyt dużą lukę w wiedzy o dziejach włoskiego, i nie tylko włoskiego teatru, tej tak rozciągniętej w czasie epoki, pozornie

* Polska prapremiera *Bilory*: Teatr Telewizji — Wrocław, 11 X 1968. Reżyseria Jerzego Krasowskiego.



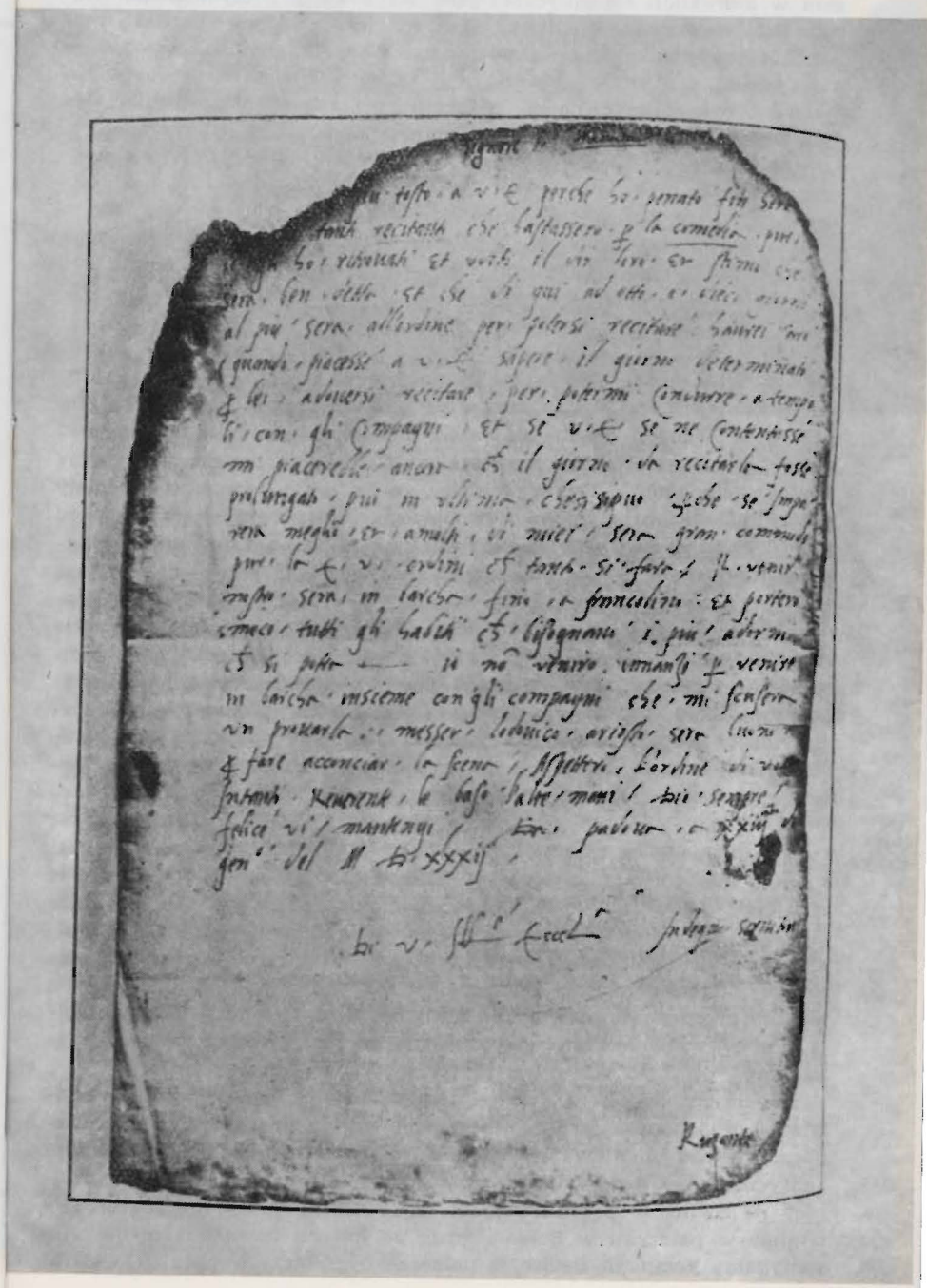
PORTRET RUZZANTA z napisem: Angelus Beolcuc obywatel padewski zwany Ruzzante

dostatecznie poznanej, sprecyzowanej. Bo w dziele tego pisarza ogniskuje się parę co najmniej najistotniejszych problemów, którymi żyły wielkie umysły i wielkie indywidualności twórcze. W odróżnieniu od autora *Orlanda szalonego*, a zwłaszcza autora *Księcia* — arcydzieł powstałych poza kręgiem teatru, ale które rozniosły sławę twórców po świecie — nasz pisarz jest osobowością skromniejszego formatu intelektualnego, przyłożyć trzeba do niego inne miary artystyczne. W teatrze wytrzymuje on bez trudu konkurencję wielkich tych nazwisk, zajmując w nim miejsce uprzywilejowane.

Protoplasta wielkiego aktorstwa włoskiego, w pisarstwie indywidualność drapieżna, w teatrze stanowi zjawisko niepowtarzalne. Niepodległy żadnej tresurze zgodnie ze swym światopoglądem, stał się kłopotliwym problemem dla wszelkiego rodzaju krytyki „per bene", uładzonej, lansującej tzw. kryteria moralne „przyzwoitości" obojętne — krytyki sprzed czterystu lat czy dzisiejszej. Te okoliczności zaważyły w poważnym stopniu na losach jego wyboistej kariery scenicznej, na wielowiekowe zesłanie do krainy zapomnienia. Biografia pisarza wprowadza w pewne założenia jego twórczości.

Wprawdzie w kraju, w którym Lukrecja Borgia korzystała z wszystkich przywilejów społeczno-towarzyskich, pochodzenie z nieprawego łoża nie stanowiło o dyskryminacji, to jednak fakt, że Beolco w połowie tylko mógł się uważać za szlacheckiego syna, nosząc nazwisko ojca, Jana Franciszka — lekarza z dyplomem uniwersytetu padewskiego i obywatela Padwy — był jakąś skazą w życiorysie. Fakt ten zdeterminował również jego pisarstwo w określonym kierunku. Urodził się ok. 1500 r. w Padwie, w domu babki, Paoli Beolco. Matka była zdaje się służącą donny Paoli i podobno miała na imię Maria. Osiadła w mieście rodzina ojca wywodziła się ze starego mediolańskiego rodu, toteż trzej młodsi bracia, poczęci w legalnym już stadle, ale z innej matki, wiedli pański tryb życia. Angelo, uznany przez ojca i ponoć traktowany na równi z rodzeństwem, nie otrzymał wszakże w spadku — jak bracia — majątku, a jedynie legat, pieniądze. Dwóch braci, Ludwik i Pietro, otarło się jeden o więzienie, drugi o banicję z Republiki Weneckiej — o co w tych niespokojnych czasach nie było trudno — Angelo więc, po śmierci ojca, jako najstarszy okazał się przydatny: zawiadywał majątkami braci. Był sprawnym organizatorem i zarządcą. Te uzdolnienia pozwoliły mu następnie ująć ster agrarnych interesów potentata padewskiego, potomka weneckiej rodziny dożów, Alvise Cornaro, w l. 1529—1537. Alvise, osiedliwszy się w Padwie, zakupywał stopniowo wiejskie nieurodzajne, bagniste obszary, które potrafił przemieniać we wspaniałe posiadłości, jak Codevigo czy Pernumia. Znał się na rolnictwie i był człowiekiem nieleniwym. Angelo wszedł w rozliczne kontakty ze wsią podpadewską dzięki swemu chlebodawcy i przyjacielowi.

Odkrywca pisarza, Maurice Sand, zawierzył pewnym świadectwom współczesnym, które mówiły o egzystencji Angela ze współczuciem, wskazując na krańcową nędzę materialną. Sand przedstawił więc An-

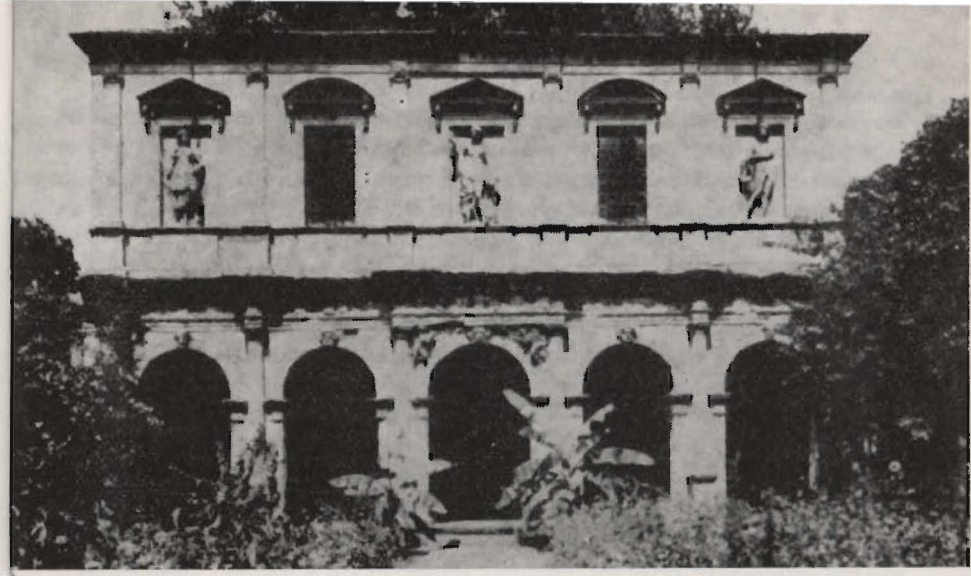


FACSIMILE LISTU RUZZANTA do M. A. Alvarotto, 1536

gela w konwencji romantycznej jako wagabundę, z czym chciał wiązać jego twórczość sceniczną. To on jest autorem bardzo interesującego rysunku, przedstawiającego Angelo Beolco w tanecznej pozie, w ruchu zwiewnym, sylwetce wiotkiej. Trzeźwiejsi badacze twórczości Angela odrzucili te sugestie, wskazując, że rzekomy wagant miał się całkiem dobrze, był nawet dzierżawcą majątków Cornara i nawet się ożenił — w 1527 r. zawarł związek małżeński z córką Benedetta i Speronelli Palatini. Nic tu jednak pewnego. Faktem jest, że Beolco imał się najrozmaitszych zajęć, być może nawet i lichwy a klienci lichwiarza wywodzili się z kręgów chłopstwa. Nie znamy ponadto biografii pisarza do 1520 r., a więc jego dzieciństwa i pierwszej młodości.

13 lutego 1520 r. zjawia się Beolco z kompanią aktorów, wśród nich najwybitniejszy to Marcaurelio Alvarotto zwany Menatem, dając przedstawienie w Wenecji, związane z podejmowaniem w Pałacu Foscari Fryderyka Gonzagi. W tym czasie jest już autorem sztuki, *La Pastoral* (1521?). W Wenecji działa jako aktor przez następne sześć lat, spotykamy jego kompanię w czas karnawału. Co jest interesujące, to że występy były płatne. Trzeba wiedzieć, że ówczesne kompanie nie miały jeszcze charakteru w pełni zawodowego. Prosperują w Wenecji od r. 1400 takie zespoły. Alvise Cornaro zakłada jedną z najbardziej znanych, Compagnia della Calza (Trzewika), ok. 1485 wystawia pierwszą w Wenecji komedię. Za czasów Angela znana jest wśród innych Compagnia dei Giardinieri (Ogrodników), 1512 r. Otóż te wesołe instytucje zrzeszały młodzież szlachecką, która w tej formie szukała wyżycia, opłacając z własnej, tzn. ojcowskiej kasy, koszta przedstawień, maskarad, bankietów wydawanych przy okazjach karnawału, wesel, rocznic itd. W zespole Angela osobistością notowaną w towarzystwie padewskim jest skuzynowany z prof. Sperone Speronim Alvarotto (Menato). W świetle informacji o występującym obok kompanii Beolco aktorze Zan Polo, który sądząc z przydomka Zan (wyprowadza się z niego niekiedy imię przyszłego zanniego z komedii dell'arte) pochodzi z innej kategorii społecznej, z gatunku histrionów, w tym świetle rysuje się połowiczność charakteru kompanii Angela. Istotne jest także dlatego, że aktorzy otrzymywali, a nie dawali pieniądze na występy. Zan Polo jednak występował na placach publicznych, reprezentując teatr typu jarmarcznego, podczas gdy nasi wykonawcy produkowali się jedynie przed publicznością pałacową. W każdym razie aktorstwo Angela miało wszelkie cechy zawodu, było czy też bywało źródłem utrzymania.

Z chwilą wejścia w orbitę domu Cornaro Beolco przejmie obowiązki organizatora imprez teatralnych w rezydencjach swego mecenasa, którego zamiłowania teatralne wyraziły się w skonstruowaniu „antycznego" teatru w Codevigo, sceny w domu padewskim w dzielnicy Al Santo, w pobliżu bazyliki padewskiej. Jakieś miejsce do gry istniało w pałacyku w Fosson, gdzie po łowach dawano komedie. Nie spotykamy kompanii Beolco w pałacach dygnitarzy weneckich. Ostatni



LOGGIA DOMU CORNARO w Padwie. Arch. G. M. Falconetti, 1524

ślad działalności publicznej to występy zespołu na weselu Herkulesa D'Este z Renatą francuską w Ferrarze 1529, kiedy to między szóstym a siódmym daniem czarował Beolco obecnych grą instrumentalną, śpiewem i madrygałami „alla padoana" w towarzystwie czterech kolegów po fachu i dwóch kobiet. Po r. 1537 nie zrywa Beolco więzów przyjaźni z Alvise Cornaro, który dogląda go w czasie śmiertelnej choroby, zakończonej zgonem w padewskim palazzo protektora w 1542. Śmierć zastała go podczas przygotowań do wystawienia tragedii Speroniego, *Canace*, dla Akademii degl'Infiammati. Zespół przeżył swego założyciela — w 1547 koledzy Angela wykonali *Pianto* (lament) na śmierć słynnego cyceronianisty, kardynała Piotra Bembo. Tak więc aktorstwo okazało się najtrwalszym z zawodów uprawianych przez pisarza. Przetrwało także i zawód pisarski. Ostatnie komedie drukuje Beolco w 1533 r. (*Piovana, Vaccaria*), a ostatnim znamiennym z uwagi na treść utworem jest *List do Marka Aureliusza Alvarotto* z 1536 r., rodzaj testamentu literackiego. Z tej daty i charakteru utworu można wnosić, że wena pisarska zagasła na wiele lat przed śmiercią, nie bardzo wiadomo, z jakich przyczyn. Być może bezpośrednie impulsy czerpał poeta nie tylko z doświadczeń wiejskich, ale i z chęci utrzymania się na powierzchni życia i z chwilą uzyskania jakiej takiej stabilizacji odłożył, mniej już teraz przydatne, pióro dramatopisarza. Nie wydaje się słuszne mniemanie, jakoby Beolco nie dał pełnej miary swego talentu, w czym mu miała przeszkodzić ta przedwczesna śmierć. W padewskiej Loggii Cornaro, w górnej jej kondygnacji na kasetonowym plafonie kazał Alvise uwiecznić portrety swoich przyjaciół — Beolco pozował w stroju myśliwskim. Czyżby ten kostium miał być symptomatyczny dla zmiany upodobań i stylu?

W pamięci uczonych przyjaciół Beolco pozostał twórcą komedii, ale jeszcze dobitniej utkwił w niej portret aktora. Historyk starożytności padewskich, Scardeone, wyszukał mu najzaszczytniejszą w mniemaniu humanisty paralelę, nazwał go drugim Rosciusem, nawiązując do znakomitego antycznego aktora z czasów Plauta. Ale sam Beolco dobierając sobie modą humanistyczną, a nie tylko humanistyczną, pseudonim i zarazem swoje drugie, bo sceniczne istnienie, znalazł słowo niemal w zasięgu ramienia, na dobrze sobie znanej wsi padewskiej: Ruzzante. To przezwisko nosili liczni chłopi w Pernumii, wywodzić się miało od czasownika *ruzzare* — żartować, z akcentem na żart, po którym jak gejzer wybucha szeroki, mocny śmiech. Pod tym imieniem wystąpił Beolco już w pierwszej sztuce, *La Pastoral*, wprowadzając tę postać do czterech innych, także do *Ankonitanki* — sługa, chłop, zwolniony z wojska żołnierz, miejski służący, a zawsze plebej. Po latach, w 1584 anonimowy panegirysta, opłakując zgon poety Menona, umieścił go wedle konwencji dantejskiej w raju, gdzie czekała Menona dobrana kompania: poczciwy Menato, Ruzzante i Barba Polo — „wuj Polo". W tym humanistycznym niebie obowiązywały stosunki demokratyczne, jak widać z obecności Zan Pola. I chyba jest to obraz prawdziwy także w odniesieniu do Ruzzanta, obywatela ponadstanowej rzeczypospolitej poetów i aktorów.

* *
*

Pisarstwo Ruzzanta w sposób czytelny odbija w sobie zarówno doświadczenia osobiste zebrane przy okazji spełniania tych rozmaitych obowiązków zarządcy, dzierżawcy, lichwiarza, jak teatralne. Przełamuje się w nim również oddziaływanie środowiska humanistów padewskich, wśród których przewodził jego możny opiekun, Alvise Cornaro. Jednym skrzydłem zawadza o bogatą tradycję literatury w dialekcie padewskim, drugim o dzieła literatury „uczonej", oficjalnej, tworzonej w łacinie, a przede wszystkim w języku toskańskim. Jest Ruzzante przede wszystkim twórcą teatralnym. Młodzieńcze poetyckie próby petrarkizujące nie mają dla oceny żadnego znaczenia, poza stwierdzeniem ogólnej orientacji i zdobycia dość szerokiej, acz nie za głębokiej kultury literackiej. Orientacji w modzie, dyskusjach zajmujących koła intelektualne północnej Italii w pierwszej połowie stulecia, noszącej miano primo Cinquecento, epoki późnego Odrodzenia, przełomowej dla spraw sztuki i teorii sztuki, czasu fermentu politycznego i religijnego, na którym odcisnęła się raczkująca reformacja. W dramacie jest to etap bardzo istotny, ponieważ wówczas wykształca się czołowy dla renesansu gatunek, komedia. Są to również czasy poprzedzające skrystalizowanie się fenomenu *par excellence* włoskiego, który dominować będzie w Europie teatralnej XVII w., komedii dell'arte.

Podstawowe figury klasycznej komedii dell'arte, Pantalon, Arlekin i Doktor dojrzewały do realizacji właśnie w środowisku Ruzzantemu dobrze znanym, można rzec, swojskim — Wenecji, Bergamo i uczonej

Bolonii. Łączy je w takim stopniu, w jakim język może mieć znaczenie dla komedii ruchu i sprawności, tworzywo językowe, dialekty żywe, zrozumiałe dla mieszkańca Padwy, stanowiące bowiem jedną rodzinę w zasięgu niemal całej Republiki Weneckiej, od Friuli, i dalej po Mantuę i Lombardię, prowincję Emilia. Fakt to nie małego znaczenia, ponieważ sam Ruzzante pisał w dialekcie padewskim, w tym, jakim mówiono na wsi, jaki słyszano na ulicach samej Padwy. Sięgał również do zabarwionego „miejskością", finezyjnego dialektu weneckiego, języka Pantalona, do prostaczego narzecza bergamskiego, którym posługiwać się będzie Arlekin.

Sytuacja językowa w północnych Włoszech pierwszej połowy XVI w. jest bardzo specyficzna w porównaniu z naszymi doświadczeniami. Na jej tle uwyraźnia się sens dyskusji nad językiem literackim, które stały się tak ważnym nurtem europejskiego Odrodzenia, głoszącym prawa do literatury narodowej. Kryje się tu i sprawa stosunku do antyku, tzn. do pierwszeństwa i doskonałości łaciny, a w następnym etapie do prymatu języka toskańskiego, pretendującego do zajęcia pierwszego miejsca z arcydziełami Dantego, Petrarki, Boccaccia. Pojęcie dialektu w ówczesnych Włoszech, zwłaszcza na północy, i zwłaszcza w przekonaniu oponentów „mowy florenckiej" wolne jest od deprecjonującego piętna gwary, języka warstw najniższych, nieuczonych, prymitywnych. Nie istnieje jeszcze jednolite pojęcie narodu włoskiego. Dla Ruzzanta język toskański w ustach padewczyka brzmi równie obco, jak niemczyzna czy francuski. Poparcie znajduje Beolco w rozwiniętej literaturze padewskiej, której twórcy wywodzą się z rozmaitych kręgów społecznych, także i humanistycznych, „inteligenckich", mówiąc anachronicznie. Wieki XIV—XVI to jej szczyty. Polemiczna, ostra w sposób manifestacyjny w słownictwie rubasznym, ciosanym, silnie zabarwiona tonem satyrycznym, ze skłonnościami ku karykaturyzacji, chlubi się faktem, że zrąb językowy jest najbardziej romański spośród dialektów włoskich. Tu wykształciły się, znane i indziej na Półwyspie, ale doprowadzone tu do form bujnych, dojrzałych, poswarki (*contrasti*), dialogi małżeńskie (*mariazi, mogliazzi*), lamenty, facecje (*barzellette*), których bohaterami są figury chłopskie. Jej własnością stała się karykatura chłopa, wyciosana szyderczym dłutem, a także komiczna maska karnawałowa. Liczne wojny początku XVI w., przewalające się przez terytorium Republiki Weneckiej, spustoszenia będące dziełem obcych wojsk zaciężnych, Niemców, Szwajcarów, Hiszpanów, Francuzów, wpłynęły na wyostrzenie obrazu życia nie chronionego przez prawo, okrutnego i trywialnego, a z drugiej strony wpłynęły na jej czysty ton patriotyczny i nieufność do cudzoziemczyzny, wolną jednakże od intonacji parafiańsko-prowincjonalnej. Ogniskiem tej twórczości stało się „najuczeńsze miasto Republiki", Padwa, której literatura ta zawdzięcza najwięcej.

Środowisko Ruzzanta, syna chłopki i szlachetnie urodzonego wychowanka uniwersytetu padewskiego, dobrze obrazuje otoczenie Cornara, bo z tą rodziną stykał się Beolco już w zaraniu swojej kariery (1521 r.). Stąd, a przynajmniej z takiego kręgu wywodzi się jego kul-

tura literacka, obycie z zagadnieniami teoretyczno-filozoficznymi, moralistyką, do czego nieraz, polemicznie, ustosunkował się we własnych utworach. Tu stykać się musiał z dyskusjami nad reformą sceny renesansowej, ewoluującej od terencjańskiej zabudowy celkowej ku perspektywicznej, optycznej scenie Peruzziego, Serlia, jak wskazują zresztą jego komedie „klasyczne", *Ankonitanka*, *Piowanka* i *Krowiarnia* (*Vaccaria*). Włączony był w krwiobieg życia umysłowego, rozmów i lektur wśród „miłej wesołości pagórka na górach Euganejskich, gdzie fontanny, i ogrody, i dom arcywygodny". Sam Alvise, wszechstronny w zamiłowaniach, przyjaźnił się z osobistościami znanymi poza granicami Padwy i nawet Włoch. Towarzyszem równie cenionym jak Ruzzante był Jan Maria Falconetti, twórca wielu pomników architektury padewskiej, wśród nich Loggii Cornaro (1524), dalej Andrea Palladio, głośny manierysta, twórca teatru w Vicency. Znał Cornaro traktaty Witruwiusza, Albertiego, wspomina go Serlio przyjaźnie, a wydanie jego architektury z 1544 r. wydawca zadedykował padewskiemu mecenasowi pisarzy, uczonych i artystów. Wsławił się Cornaro głównie jako autor traktatu *Della vita sobria*, *O pożytkach życia wstrzemięźliwego*, manifestu szlachetnego umiaru jako zasady życiowej, roztropnej zgodności z mądrą matką-Naturą, u nas przełożonego z inspiracji Ignacego Krasickiego w 1765.

Znane były Ruzzantemu pisma i wykwintne poezje Pietro Bembo, autorytetu w sprawach języka literackiego, petrarkisty piszącego po toskańsku, autora rozpraw o miłości, wyznawcy eleganckiej dwornej literatury — uczony kardynał nazywa Ruzzanta „*buono e dolcissimo*". W orbicie Padwy stykał się Beolco z luminarzem uniwersyteckim, Sperone Speronim, znanym z rozprawy o języku, o sztuce poetyckiej.

Wszystkie te arcydoniosłe i zdawałoby się śmiertelnie poważne sprawy przełamują się w pryzmacie dialogów i komedii Ruzzanta. A jest to zwierciadło chytre, ustawił je bowiem „*vir natura ad delectandum natus*" — jak ochrzcił retorycznie Beolka starożytnik padewski — „mąż od natury zesłany ku uciesze bliźnich".

* *
*

Już w pierwszej komedii, *La Pastoral*, przedstawił się Beolco jako Ruzzante. Z tą postacią nie rozstał się prędko, była mu bliska, jakby jej użyczył własnej skóry. I już tutaj przedstawił się jako pisarz anty-, zbuntowany. Za cel ataku wziął sobie modną eklogę rodem z *Arkadii* Sannazara. W wyborze tematu i w kompozycji zastosował dwa „wiejskie" wątki, jeden sielankowy, drugi prawdziwie wiejski, skonfrontował je w wymownym starciu. W eleganckiej sielance renesansowej obowiązuje język toskański, w realistycznie pokazanej wsi twarda i cielesna mowa bergamska i padewska. Po jednej stronie bariery zakochany starzec, po drugiej sługa Ruzzante. Obie tonacje są niby równoważne, chociaż tylko ta druga wygrywa. Ze zderzeń pastoralnej poetyki z po-

FRAGMENT „CUDU Z RELIKWIĄ W SAN LIO" pędzla Giovanniego de Mansueti. Wenecja, Muzeum Akademii

etyką padewskiego dialogu wynika komiczny kontrast, świat pierwszy staje się karykaturalny. Elegancka poezja nie może porozumieć się z poezją farsowych bohaterów, oporną na umowność wytworności. Rzeczywistość wyidealizowana rozpryskuje się pod ciśnieniem karykatury. Beolco jest antyliteracki, ale w znaczeniu szczególnym, jest przeciw tej właśnie literaturze, a nie przeciw literaturze jako takiej. Walczy ze sztucznością konwencji, by wprowadzić na parnas poezję nową, ale równie wartą zainteresowania.

Literatura padewska stworzyła satyryczny obraz chłopa *animae vilis*, wydanego na śmiech gwoli pańskiej zabawie. Ruzzante daje mu takie samo prawo obywatelstwa jak postaciom z innej sfery. Myśl ta obecna jest we wszystkich jego utworach, a szczególnie w dialogach wiejskich dotyczących kręgu chłopskiego. Toteż odchodzi od komedii do formy bardziej prymarnej, *mariazo* — prostej konstrukcji dialogowej z prologiem przy udziale dwóch, trzech osób (*Betìa*, ok. 1521, *Ménego*, 1528, *Ruzzante z wojny*, *Bilora*). Kompozycyjnie bliska formie *mariazo* jest także *Fiorina* (1529—1530), ale już *Moschetta* — której tytuł to ironiczna aluzja do sztuczności języka toskańskiego — będzie znowu komedią, pięcioaktową, o akcji bardziej skomplikowanej, silniej steatralizowaną. Pojawiają się w niej wprawdzie chłopi, ale już znajomi miasta, które uczy ich sprytu miejskiego, cwaniactwa. Dialogi (z wyjątkiem *Bilory*), a także *Moschetta* pokazują „poswarki" męża z żoną, w których tryumfuje przemyślność kobieca, nie pozbawiona cynizmu.

Najpóźniejsze, *Ankonitanka*, *Piowanka*, *Krowiarnia* (1531—1533) są najbliższe komedii włoskiego uczonego Cinquecento, chociaż i tutaj zachowa pisarz własną poetykę, alchemiczny stop cech gatunkowych klasycznych ze strukturą padewskich dialogów, widoczną przede wszystkim w tworzywie, języku padewskim. Jest to jednak już inny etap twórczości od dialogów, pisarz przybliża się do kręgu uczonej komedii, odchodzi od farsy ku rozwiniętemu tekstowi, tym samym staje się bardziej „literacki" niż z początku, mniej kontrowersyjny wobec świata, który z razu torpedował mocnymi pociskami, traci też nieco na sile dramatycznego wyrazu, koncentracji. Już po *Betìi* zresztą zaznacza się pewien zwrot, ale innego rodzaju — porzucenie wiersza *mariazo* dla prozy, lepiej przylegającej do rzeczywistości i postulatu naturalności mowy potocznej. Co nie znaczy, że jest to zupełna rezygnacja ze środków poetyckiego wyrazu, ograniczenie gry wyobraźni i trzymanie się ściśle realistycznej scenerii (np. igraszki snu i jawy wytrącające Ruzzanta-postać z równowagi psychicznej w *La Moschetta*).

Najżywiej brzmią dziś z dialogów wiejskich *Il Reduce* i *Bilora*. W pierwszym z nich widzimy Ruzzanta jako marudera wracającego z wojny z Turcją. Zaciągnął się do wojska, bo chciał zapewnić bogactwo swojej żonie, która została w domu. Ale szczęścia nie znalazł, interesu nie zrobił, zjawia się w rodzinnej wsi w łachmanach, zawszony. Tymczasem żona zorganizowała sobie życie z kumem Menato. Ruzzante upomina się o zwrot żony, ale Gnua za mądra, by wracać do nędzarza. Wspomagana przez Menata, szermuje tęgo językiem. Po dłuższej wymianie zdań kum Menato oćwiczy Ruzzanta, który odejdzie

z kwitkiem. Dał tu Beolco znakomitą próbę realizmu bogatego w niuanse, prawdziwość psychologiczną. Obowiązują tu twarde prawa i walka. W tym „poswarku" przewija się cała gama odczuć i zachowań, pożądań i tęsknoty, tchórzostwa i odwagi, potulności i okrucieństwa. To niby farsa — zwłaszcza w błazeńskim finale: tęgim skórobiciu opatrzonym odpowiednim komentarzem — a przecież pulsuje w niej podskórnie intymny dramat, a Ruzzante tyleż jest śmieszny, co liryczny.

W *Bilorze* rozwinie Beolco ten sam temat, ale popchnie go ku krańcowości. Zmienia scenerię na plac wenecki, kuma Menato na bogatego kupca-lichwiarza, Andronika. Ruzzante ustępuje miejsca Bilorze, trochę wałkoniowi, nicponiowi, bo Bilora też bywał przy wojsku i wie, że to słowo budzi w słyszących je postrach. Kręci się więc przy gondolach, nie bardzo wiadomo po co, może by zarobić trochę grosza, a tymczasem Androniko porywa mu ze wsi młodą żonę, Dinę. Tutaj gra toczy się o kobietę w innych warunkach, jakby na wadze, której jedna szala opadła w dół, obciążona kamieniem — bogactwem, luksusem domu Andronika, na drugiej znalazł się Bilora w stanie, można rzec, nieważkości. A jednak próbuje podjąć walkę. Ma swoją krzepę, zadufanie w lepszą sprawność w rzeczach miłości, pięść i rady kuma Pittaro, żyjącego na gruncie miejskim, więc obeznanego z obcym dla Bilory światem. Dociera do żony, która bojąc się jego fizycznej przewagi, kluczy, wydrwiwszy się pieniędzmi, które Bilora pochwyci, bo nie jadł już od dłuższego czasu i wizja chleba mąci mu w głowie. Oszołomiony złotem idzie do karczmy, wystawiając Pittara jako sojusznika, który rozmawia z Andronikiem, prosząc i grożąc na przemian. Androniko zostawia decyzję Dinie. Ta wyprze się męża, jego brutalności i nędzy, wybiera dostatek i pieszczoty starego Andronika. Odstała od prostackich manier Bilory, Androniko lepiej umie kochać, choć stary. Wraca pijany Bilora i dowiedziawszy się od kuma o fiasku, zaczaja się na Andronika z nożem. Kiedy kupiec wychodzi nocą z domu, Bilora zabija go krótkimi ciosami. Sprawdziwszy, że uczynił to skutecznie, zatryumfuje nad trupem: „I takeś się dorobił". Sam ucieknie znowu do wojska. Nie ma nic do stracenia, a strach każe mu ratować skórę. Nie szukać tu żadnych wyrzutów sumienia.

Jest to najdoskonalszy Beolco, okrutny, prawdziwy. Jednoaktówka nie ma w sobie nic zbędnego, akcja rozwija się szybko, najprościej. W dynamicznych dialogach i usytuowaniach scen narasta napięcie, dojrzewa tragiczny finał, nie zamierzony przecież od początku przez Bilorę. Wszystko jest tu autentyczne: miłość Bilory i jego chytrość, i bezradność, abominacja Diny do wsi, pozorna uniżoność Pittara, a także miłość Andronika, który wśród interesów, w czynnym życiu bogacącego się kupca zdążył się zestarzeć i nie zaznał wspaniałego, olśniewającego uczucia, które otwiera przed nim nową egzystencję u boku Diny. Znakomity jest kontrast prostackiej, wulgarnej mowy Bilory i miękkiego, elastycznego dialektu weneckiego, jakim posługuje się Androniko, znajdujący dla swych namiętności odpowiednie formuły, tony i półtony.

Oddając swój głos na naturę włączył się Beolco w dyskusję o pra-

wach artysty i swobody twórczej, coraz gwałtowniej ograniczanej przez konstrukcje konwencjonalne. Lansując gorąco i świadomie swój świat natury, wypowiadał się — w licznych prologach — przeciw tyranii naśladownictwa. Sprawa ma swoje korzenie w dyktacie antyku uznanego za doskonałość. Kryła się w tym odpowiedź na pytanie o źródła inspiracji artystycznej: natura czy dzieło sztuki? W wiekach średnich nikt nie odważyłby się uznać sztuki za twór od natury wyższy, naturę bowiem stworzył Bóg. Inaczej było teraz. Człowiek renesansu badał naturę okiem i szkiełkiem mędrca. Dla neoplatoników (we Florencji Marsilio Ficino, 2 poł. XV w.) natura była synonimem grubej materii, bezkształtnej, prymitywnej. Leonardo da Vinci odkrył w niej prawa proporcji i harmonii. W dziele antycznym widziano idealne wykorzystanie tych praw. Wobec tego artysta świadomy mógł tworzyć rzeczy od natury doskonalsze, czyli że piękno sztuki góruje nad pięknem natury. Takie rozważanie otwierało drogę tendencjom żywym w sztuce manierystycznej i w literaturze G. B. Marina: „rzeczywistość ustępuje temu, co stworzy uczony artysta". Teoretyk klasycyzmu, Scaliger powie wręcz: wszystko znajdzie się w Wergiliuszu, a za tym Wergiliusz to druga natura.

Ruzzante żyje przed Scaligerem i Marinem, ale problem jest żywy. W teatrze dominuje od lat 80-tych XV w. Plaut, w literaturze ekloga pod wpływem *Arkadii* Sannazara i Petrarka jako ideał do naśladowania. Język toskański ze swym rafinowaniem brzęczy w uszach Beolka jak natrętna mucha. Cały ten splot spraw narzuca krępujące więzy, grozi sztucznością, wyjałowieniem, degeneracją. Dlatego właśnie wołając o powrót do natury, wskazuje na nią jako na źródło prawdy. Jest ona energią działającą w ludziach i zwierzętach, w roślinach i rzekach, wypowiada się w instynktach ludzkich. Pojęciu natury przeciwstawi cywilizację miejską. Człowiek nieskażony jej dotknięciem, wystawiony na śmiertelne niebezpieczeństwa głodu, pożogi, wojny, człowiek w stanie zagrożenia swych żywotnych interesów jest autentyczny. W tym świecie nie funkcjonuje właściwie pojęcie jakiejś Istoty rozumnej, wyższej, Boga, kryteria moralne, rygory społeczne. W praktyce scenicznej Ruzzanta jest to przede wszystkim świat wiejski, otaczająca go rzeczywistość, jest nią Padwa pustoszona przez najemne żołdactwo, maruderów z „hinterlandu", postrach statecznych, jest nią rzeczywistość twarda i bezwzględna, ale nie wolna od weselszych barw. Tu odnajduje pisarz przez prawdziwość psychiki ludzkiej walory godne literatury, surową urodę życia, miłość silną jak głód, ale piękną i poetyczną, dającą sens istnieniu.

Nobilitując chłopa jako bohatera literackiego nie odmawia Beolco głosu innym, np. staremu Turze z *Piowanki*, która w literacko ukształtowanej paraleli wyraża te same prawdy pierwotne, co — w innym usytuowaniu — Androniko: „młodemu co dzień nowe radości, staremu nowe smutki, starość — chudy pies, któremu muchy obgryzają uszy, młodość to krzak rozwijający się w kwietniu, ptaki na nim przysiadają, by śpiewać".

Czy należy widzieć w Beolku pisarza społecznie radykalnego, krytyka-ideologa?

Prawda, że w *Oracji drugiej do Franciszka Cornaro* upominał się Ruzzante o wydanie trzech praw specjanych: 1. aby chłopi nie zdychali z głodu, 2. aby księża mogli sobie brać żony, 3. aby przybliżyć warunki życia na wsi do miejskich. Ale nie sądźmy, że Beolco chciał być biczem bożym. W testamencie literackim, *Liście do Alvarotto*, wybrał sobie Ruzzante dwie patronki, Madonnę Allegrezza i Madonnę Saggiezza, Panią Radość i Panią Mądrość. Komedia w owym czasie miała przede wszystkim bawić. Pouczać — jeszcze nie w tym stopniu, w jakim domagać się będzie od niej kontrreformacja. Wyznawał Beolco radość życia wszystkimi zmysłami, a że oczy miał otwarte na świat go otaczający, czerpał z niego materię do swych sztuk. Niedole Ruzzantów, wystawianych do wiatru przez łakome życia i obrotne żony, apetyty podstarzałych galantów na miłość, dezawuowane przez sprawniejszych w tych rzeczach służących, tryumf spryciarza nad niezgułą, zaskoczenia wynikłe z zachowania się nie *à propos* itd. — są źródłem mięsistego komizmu. Bo czyż w istocie — chociaż to może okrutne — nie śmiejemy się z tego, co niecelowe i niedorzeczne, z czyjejś niemocy? Z tryumfu materii nad duchem? A że śmiech jest trochę niekiedy bezwzględny, to już sprawa „natury" i tamtych męskich czasów, w których okrucieństwo bywało zjawiskiem dnia powszedniego.

Nie jest Beoloco pisarzem ludowym. To pojęcie byłoby wówczas anachronizmem. Od pisarza gwarowego różni się środkami artystycznymi, stylem, sposobem obrazowania, dowcipem o podłożu intelektualnym, złożonością psychologiczną bohaterów. Wyłom, jakiego dokonał, to otwarcie sceny renesansowej dla rzeczywistości nie tyle nie znanej, co nie mającej dotychczas do niej dostępu. Uczłowieczeni bohaterowie ze wsi, żołnierze-obwiesie, chłopki wejdą na nią na zasadzie pełnego równouprawnienia, równowartości językowej, psychologicznej, ludzkiej po prostu. Uprawdopodobnienie ich bytu, nadanie im rangi jest sprawą talentu pisarza, jego osobistego stosunku emocjonalnego do przedstawianego świata, jego, co tu dużo mówić, zrozumienia i miłości dla tych istot. Obdarował je krwistym życiem, bezpośredniością frapującą, pełnym autentyzmem, który obronił je przed zepchnięciem do lamusa historii literatury i teatru.

Miejsce Beolka w dziejach renesansowej sceny włoskiej znalazło się między Ariostem, Machiavellim a Aretinem. Oryginalniejszy od pierwszego, bardziej samodzielny, ustępuje drugiemu jedynie w materii jadowitego, zaprawionego goryczą realizmu. Znajdzie wiele pokrewieństwa z rodakiem Weneckiej Republiki, Aretinem, przewyższając go wszakże większą dyscypliną pisarską, wyczuciem teatru, magii działań scenicznych, którą uprawiał z mistrzostwem nie mającym sobie równych.

Sztuka pisarska, podjęta przez tego urodzonego aktora, nie w pełni, nie we wszystkich jego dramatach okazała się odporna na działanie czasu. Słabością Beolka jest koncentrowanie się na motywach i postaciach ze szkodą dla intensywnej akcji, intrygi. Słabością jest także nie-

wielka ilość tych motywów. Dlatego, być może, nie stało pisarzowi oddechu na dalszą twórczość. Bo wszakże przy wszystkim, co tu zostało powiedziane, siłę teatru Ruzzanta stanowił aktor ukryty za każdym dialogiem, tyradą czy monologiem, aktor dający tekstowi drugie życie. To on nasyca scenę ruchem, aktywizuje dialog, wykorzystuje go jako pretekst do rozgrywania sytuacji scenicznych w sposób improwizowany, nadaje słowu właściwy ton. Wiedział o tym Beolco, gdy mówił: „wiele udaje się na papierze, co na scenie będzie nie do rzeczy". Na to więc, by Ruzzante mógł się sprawdzić na scenie, potrzebny jest mistrz nie byle jaki.

Padwan z książki: Lewandowic-Strzeżowczyk, *Dama dla uciechy młodzieńcom i pannom. W której się zamykają pieśni, tańce i padwany rozmaite.* W: *Polska liryka mieszczańska*, wyd. K. Badecki, Lwów 1936, s. 26.

PADWAN

A toż tobie wojna
Dziewczyno swawolna,
Choć z małym,
Lecz śmiałym,
Z tym Kupidem zuchwałym.
Ktory gdy cię zoczył,
Do łuczka poskoczył
Swojego
Tęgiego
Dobrze sobie nałożonego.
I tam, gdzie zamierzył,
Do serca uderzył,
Tyś znagła
Pobladła,
Od razu jednego upadła.
Wenus się rośmiała,
Gdy cię oglądała
Swawolną,
Zranioną,
Żeleźcem miłości dotknioną.
Dziecięś ułapieła,
Mileś je powiła,
Lecz hardą
I twardą
Uskromił dziewczynę petardą.
A toż tobie wojna,
Dziewczyno swawolna,
Wygrałaś,
Wskórałaś,
Co to jest młodość, doznałaś.

KARIERA SCENICZNA RUZZANTA

iczne przyczyny złożyły się na fakt, że Ruzzante w teatrze włoskim Renesansu i baroku, a nawet jeszcze później pozostał jako twórca zjawiskiem niepowtórzonym, że, mówiąc żargonem gazetowym, tzw. trwały jego wkład ujawnił się głównie w historii aktorstwa jako sztuki. W dramacie natomiast nie znalazł twórczych dostatecznie uczniów — o zjawiskach średnich, jak A. Calmo czy wpływ i zasługi Ruzzanta dla dialektowej literatury padewskiej, żywej do naszych czasów w prowincjonalnym zasięgu języka, nie mówimy. Jednym z powodów było na pewno zwycięstwo języka toskańskiego i malejąca, a z czasem zepchnięta w koleinę folkloru znajomość dialektu padewskiego. Ponadto we Włoszech XVII w. i wcześniej jeszcze rozpanoszył się zatruwający swobodę twórczą akademizm, zwycięska Hiszpania wciągnęła w orbitę kulturowego wpływu dramat włoski, pozostający pod przemożnym urokiem Lopego de Vegi, Calderona i innych Iberyjczyków. Ale przede wszystkim najzaciętszym z samej natury wrogiem musiała się okazać kontrreformacja, w której nie mieścił się żadnym sposobem libertyński, antydogmatyczny zakrój teatru Beolka. Pamiętajmy, że to ona przede wszystkim sprawiła, że komedia dell'arte musiała egzystować głównie za granicami Italii, we Francji przede wszystkim, bo w kraju nie znajdowała dla siebie odpowiednich warunków. A poza tym, czyż nie jest znamienna dewaluacja tekstu dramatycznego, widoczna w strukturze komedii dell'arte, przesunięcie całej niemal semantyki w sferę ruchu, gestu, mimu?

Już Ruzzante w Wenecji szokował poniektóre uszy, historia mówi, jak w 1525 r. „walczył ze wstydem dam weneckich siedzących na widowni". Ruzzante, domagający się zniesienia celibatu, był zjawiskiem na tle swoich czasów naturalnym, lecz gdyby dożył chwili śmierci Alvisa Cornaro, 1556 r., już nie mógłby sobie pozwolić na podobne demonstracje — jego przyjaciel i mecenas umierał wyspowiadany przez ojca jezuitę i w głębokiej awersji do imienia Lutra. Stawał się więc coraz bardziej autorem do lektury, o ile ktoś znał ten język, jak to

CESCO BASEGGIO JAKO RUZZANTE w przedstawieniu *Ruzzante z wojny*, 1950, w Wenecji

mógł robić wychowanek padewski, Galileo Galilei czytający przyjaciołom dialogi Beolka. Komedia na scenie karleje, biorą nad nią górę inne gatunki dramatyczne, głównie komedia *„alla spagnola"* i dramat muzyczny, późniejsza opera. Żyje teatr w dialekcie, ale ten nie ma zbyt szerokiego zasięgu i dlatego nie jest groźny.

Te wszystkie okoliczności miały daleko idące konsekwencje w ukształtowaniu społeczeństwa włoskiego, jego zainteresowaniach i specyficznym typie odbioru tego, co się dzieje w teatrze, na jego kulturę teatralną i to na wielkiej przestrzeni czasu, bo aż do zaawansowanego wieku XIX. Jest bowiem rzeczą arcyznamienną, że pogrzebany w niepamięci Ruzzante-Łazarz odnalazł swego odkrywcę daleko poza granicami włoskimi — w antagonistycznej pod wieloma względami Francji. Maurice Sand, syn George, zafascynowany komedią dell'arte trafił na Padewczyka, otrzepał go z pyłu i wskrzesił na scenie swego teatrzyku w Nohant. Zagrał go tak, jak powinien był to zrobić, w oryginale. Bilora przemówił do wyobraźni zaprawionej w lekturze *Nowel włoskich* Stendhala czy może *Angela tyrana Padwy* Wiktora Hugo, przemówił i został usłyszany w kraju, który miał za sobą tradycje libertyńskie, kraju przysłowiowo racjonalistycznym.

Jest równie znamienny fakt, że dramat Ruzzanta (nie mówiąc o badaniach uczonych padewskich z końca XIX w., Lovarini), nieczytelny dla przeciętnego Włocha z racji języka, a także sam Beolco jako twórca — doczekał się monografisty i tłumacza we Francji (Alfred Mortier), który przełożył *opera omnia* na francuski. I w ten sposób, przez to tłumaczenie, publiczność włoska odnowiła swoją zażyłość z Ruzzantem. Sytuacja zmieniła się dopiero po ostatniej wojnie. Zaważył tu inny stosunek samych Włochów do renesansowej klasyki, należącej obecnie do stałego repertuaru. Ruzzante powrócił do teatru w chwale. Zagrany okolicznościowo w 1942 r. na rocznicę śmierci, nie schodzi z desek sceny dzięki swoim kompatriotom, przede wszystkim Gianfranco De Bosio, twórcy teatru zrazu studenckiego, potem zawodowego w Padwie „Il Ruzzante" (1949—1953), od 1953 złączonego z kompanią Trzech Wenecji. Jego pełny, reżyserski debiut, to *La Moschetta* z 1950 r. Czynnie z nim współpracuje scenograf, Mischa Scandella, prawie rówieśnik De Bosia, rodem z Wenecji. Ale Beolka musi odczytać przecież i aktor. Twórcą postaci Bilory i Ruzzanta, pierwszym i najbardziej zasłużonym jest Cesco Baseggio (ur. 1891), mocnej postury, który nadał Bilorze i Ruzzantemu rysy dosadne, sprzeczne z wyidealizowanym rysunkiem Maurice Sanda. Weroneńczyk De Bosio, wenecjanie Scandella i Baseggio wywodzą się z tego samego klimatu kulturowego, tradycji Padewczyka, nieobcy jest im teatr w dialekcie, Baseggio ma w tym zakresie własny dorobek autorski.

Wydaje się, że nie tylko te racje były decydujące. Do Ruzzanta trafiono na fali szerszych problemów, przez teatr Goldoniego. Dopiero poszukiwania, sondaż na głębszych pokładach tradycji teatralnej stały się racją podstawową osadzającą Ruzzanta w kulturze włoskiej. Racje proteatralne, a zarazem patriotyczne: odnalezienie jedności tradycji, ciągu przerwanego przez wydarzenia drugiej połowy w. XVI. Chodziło i chyba jeszcze chodzi o powrót do Europy z zaścianka, w tym sensie w jakim od XVII w. przewodziła Europie Francja, kiedy nad Włochami zwolna zamykało się wieko studni, odwalone dopiero przez Goldoniego. Włosi cierpią dotkliwie na kompleks konsumenta kultury teatralnej, pewnego parazytyzmu. Akcja podjęta przez De Bosio jest w jakimś sensie jeszcze argumentem polemiki z Francją tą dawną. Ruzzante więc jest „kongenialnym tworem", bliźnim rabelesowskiego Gargantui, petardą rozsadzającą mury średniowiecza w XVI w., artykułem eksportu teatralnego dzisiaj.

Że jest w działaniu, zmierzającym do rehabilitacji Beolka sens głębszy, można się przekonać z rezerwy i trudności znalezienia formuły dla Ruzzanta w pracach dawniejszych teatrologów włoskich, jak Silvio D'Amico. Dopiero najnowsza praca, Carla Grabhera, zapełnia lukę, oddając co cesarskie cesarzowi. W osobliwym społeczeństwie włoskim, w którym tzw. „*ceto medio*", burżuazja stanowi w dalszym ciągu silny bastion, możliwe są właściwe dwie recepcje: uznanie, a może raczej wyzyskanie na użytek krytyki społecznej, obrony świata wiejsko-plebejskiego, druga to sceptycyzm wobec windowania Ruzzanta na zbyt wysokie miejsce. Wysiłki ludzi w rodzaju De Bosio zmierzają do nadania teatrowi Beolka pełnego blasku jako — w dzisiejszych kategoriach — teatru wyrosłego z tradycji ludowej, czytelnego dla każdej publiczności, „amoralnego i rubasznego w sposób naturalny", żywotnego tak, jak żywotne jest arcydzieło Franciszka Rabelais, ale renesansowego na sposób własny, włoski.

Jest to teatr włoskiego aktora Ruzzanta, ale nie — Arlekina. Tylko tą drogą da się przekazać to, co nieprzekładalne na język dramatu, a co da się przełożyć na język teatru.

PIECZĘĆ RUZZANTA z maską i piszczałkami. Napis: Bliżej starożytnych

PADWAN DRUGI NA DOBRANOC

Kryją sie gwiazdy, nocne ćmy zachodzą,
Które za sobą rumiany świt wodzą,
Księżyc skrył światłość swoje,
Dobranoc, serce moje.
A opuśćże twoje spokojne spanie,
Moje płaczliwe przerywa wzdychanie,
Bo miłość serce rani,
Dobranoc, moja pani.
A jeśli kiedy me teskliwe łoże
Strapionym oczom moim sen dać może,
Niech mi sie śni o tobie,
Ja z tobą igram sobie.
A choć też próżnych obietnic nadzieje
Precz tej zawisnej nocy czas rozwieje,
Znowu sie zaś pokuszę,
Że cię miłować muszę.
Tym czasem serce niech sie przez sen bawi,
Co by rado widziało na jawi,
Tę jednę widzę drogę,
Którą się cieszyć mogę.

* *Pieśni i tańce zabawam uczciwym gwoli.* B. m. 1614. W: *Polska liryka mieszczańska*, wyd. K. Badecki. Lwów 1936, s. 119.

ANKONITANKA

Ankonitankę * dałoby się streścić w podobny sposób jak niejedną znakomitą komedię Lopego de Vegi czy Szekspira: dwaj szlachetni młodzieńcy przybywają z daleka do pewnego miasta, dwie dziewczyny za chłopca przebrane, także z dalekich krajów przybywają do miasta, jedna z nich kocha się w jednym z szlachetnych młodzieńców, druga kocha się w rzekomym młodzieńcu, który jest dziewczyną, ta zaś wzbudza pożądanie w pewnej kupcowej, nieświadomej istotnego stanu rzeczy. Przebraną dziewczynę porwali kiedyś piraci, kiedy szła z pielgrzymką, druga uciekła z domu rodzicielskiego. Po pewnych komplikacjach dodatkowych następuje rozpoznanie, dziewczyny ujawniają się, następuje *happy end* — dwie pary kochanków dochodzą do porozumienia i tak się kończy komedia. Gdy jeszcze dodamy parę służących, jednego starca rozamorowanego w fertycznej kurtyzanie, dopełnimy opowieści. Tak, tylko w takiej relacji zgubilibyśmy jedną istotną sprawę, że Lope de Vega to nie Ruzzante, a Ruzzante to nie Szekspir. Słowem, jest to sposób zawodny. Zwłaszcza że w tym schemacie zmieściłaby się niejedna komedia Terencjusza czy Plauta. Rzecz więc nie polega na stereotypach układów i motywów. Zastanawiać może jedynie to, że schematy te rozprowadziła po Europie komedia dell'arte i żyła sobie z nich nieźle, bo około półtora wieku. W tych schematach nie ma bowiem autora.

Prezentując widzom swoją *Krowiarnię*, Ruzzante ustami Prologa wyraził swój stosunek do Plauta, z którego przejął schemat (z *Asinarii*): „piszę nie po łacinie, nie wierszem i nie wytwornym językiem", autor bowiem był świadomy różnicy czasów dzielącej jego epokę od epoki Plauta, wyrażał swój czas, sprawy dziejące się w innej rzeczywistości, siebie. Odrzucił więc łacinę, „szatę umarłego". Podobnie i *Ankonitanka* jest komedią początku XVI w. (powstała ok. 1531 r.), rzecz dzieje się naprawdę w Padwie, słyszymy tęgą razowcową mowę Bessy i Ruzzanta, kum Menato towarzyszy mu w padewskich przyśpiewkach, tzw. *strambotti* (w formie madrygału), Imć Tomao przerzuca się z Ruzzantem wierszami *giustiniane*, składanych miękką mową wenecką pieśni miłosnych.

* Pierwotny tytuł polskiego przekładu *Anconitany*, zmieniony na *Dziewczyna z Ankony*.

NIEMIEC

Bo Tomao przybył z Wenecji przed niejakim czasem. Czas, właśnie. To On, alegoria, wygłasza prolog i argument sztuki, a zaraz po nim zjawi się z drugim prologiem Ruzzante. Tu jest klucz do całej sprawy.

Nieco podobnie jak w *Pastoral* pisarz ukazuje dwa odmienne światy, jeden, konwencjonalny, przesadzony, zwłaszcza w postaciach kobiecych i języku Ginewry i Izotty, drugi — konkretne miejskie środowisko padewskie, do którego należy i kupiec wenecki, i jego sługa Ruzzante, trójwymiarowe w stosunku do pierwszego. Beolco styka je z sobą, aby rozegrać małą symfonię miłosną, w której temat miłości pojawia się w siedmiu co najmniej różnych wariantach. Do pierwszego środowiska należą konwencje przebieranek, porwań, w rozpoznaniu bierze aktywny udział Ruzzante, dla którego wszystkie subtelności, którymi żyją szlachetni, egzaltowani przybysze, podobnie jak cały ten ich urojony obłędny świat, są znakomitą okazją do wyciągnięcia grosza i sprowadzenia zawiłości do czynników pierwszych. Słyszał o Amorze, żyje przecież w Padwie uczonej, ale z gruntownością chłopską musi sobie przełożyć mitologię na własny, arcyprosty język.

Odnajdziemy w sztuce całego Beolka, z jego hedonizmem, antyliterackiego, antytoskańskiego, jego kpiarsko-ironiczne, a tak bardzo jednocześnie czułe spojrzenie na rodzinne miasto. Nie ma tu jednak brutalności, rzeczywistość sceniczna jest jakby uciszona, uspokojona,

BIEDACZYNA

sam Ruzzante występuje w szrankach pokojowca u zamożnego pana Tomao, nie ma tu więc poważnych problemów. Wszędzie i wszyscy mówią o miłości. Ważne jest natomiast, jak i o jakiej. To było sedno zabawy dla towarzyszy Cornara.

Daleki od moralizowania, rozkłada autor akcenty jednoznacznie: miłość po miejsku i miłość prawdziwa, po wiejsku. Pierwsza pod przykrywką retoryki, literackich mód, kryje nie zawsze szlachetną twarz, ujawnia dziwne skłonności, wyboczenia. Kiedy Izotta bojąc się zaczepek studentów idzie do miasta w męskim przebraniu, służąca uprzedza ją, że „młodzi doktorzy i żaki patrzą raczej za młodzianami niż za niewiastami". W dziwny sposób chcą zarobkować przybyli do Padwy Tankred i Teodor, oferując swoje usługi kurtyzanie za pieniądze. Żona Imć Tomao pożądająca miłości rzekomego Zygmunta, a właściwie Izotty, śmieszy Ruzzanta, bo jego nie omyli strój męski nie maskujący kobiecych kształtów. Za miłość bierze pieniądze Doralicze, a Tomao spogląda na Ruzzanta podobnie jak żacy na Izottę. Bawi Ruzzanta egzaltacja Ginewry, której przedmiotem jest jej przebrana siostra. Na tym tle centralny motyw — upały starego Tomao, zakochanego w Doralicze — mają przynajmniej jeden sens, są prawdziwe, choć niewczesne, z tego świata. Jedyna, tchnąca świeżością i poezją miłość to miłość Ruzzanta i Bessy. Na tym tle staje się zrozumiały wielki

STARUCHA

monolog Ruzzanta o miłości w drugim *Prologu*. Tu rozegrał Beolco batalię z głośną literacką dyskusją, wszczętą przez Pietro Bembo, w jego *Asolani*. Całą siłę komiczną zebrał Ruzzante, by wyśmiać dywagacje Bemba o zgubności pożądania cielesnego jako czynnika niskiego, źródła zła. Miłość dla Bemba musi dążyć do sublimacji, szukając przez kontemplację drogi do piękna najwyższego, jakim jest Bóg. Nie pozbawiona siły replika Ruzzanta jest atakiem na tę późnorenesansową koncepcję miłości platońskiej. Namiętność jest motorem świata, mówi Beolco.

Główny, facecyjny wątek, rozegrany z naciśnięciem pedału, to kłopoty starego Tomao z uprzykrzoną żoną, jego tęsknoty erotyczne i skąpstwo. Towarzyszy mu impresario od spraw miłości, Ruzzante, właściwy reżyser komedii, komentator. Perypetie Tomao i działania sługi wypełniają niemal połowę sztuki. Tu właśnie, w kapitalnych dialogach pana i sługi znajduje się prototyp przyszłych figur z komedii dell'arte, Pantalona i Arlekina. „Późnym wnukiem" Imci Tomao będzie Lopes Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, potomstwo tu zresztą znaleźć można przeobfite. Jest to — obok drugiego prologu — clou osobliwej rozprawy o Amorze, jej praktyczny wykładnik.

Wiele dałoby się powiedzieć o *Ankonitance* jako modelu dla komedii dell'arte: gotowy schemat kompanii-obsady, wyraźna skłonność

ZABIJAKA BULLO

do typizowania postaci, współgranie dialektów, klarowny wzór *„sermon comique"*, monologu, w którym celuje oczywiście Ruzzante, czy długiego dyskursu „wewnętrznego", który jest pretekstem dla wygrania możliwości mimicznych i słownych (*lazzi* późniejsze w komedii dell' arte), nieporozumienia słowne, kalambury, ważne miejsce śpiewu, muzyki, tańca, zakładające absolutną sprawność aktorską. Ale dla widza dzisiejszego to już jest tylko historia.

Ankonitanka, prowadzona zręczną ręką dyrygenta, której kompozycja oparta jest na kontrapunkcie, ma właśnie — niezależnie od jej znaczenia historycznego — prolog Ruzzanta i dwie wielkie sceny: Tomao-Ruzzante (akt IV 3, 5), dorzucić tu można jeszcze finałową scenę wyjazdu do willi, do upragnionej Doralicze. One zapewniły *Ankonitance* długowieczność i obecną sławę. Kiedy się ich słucha, przypominają się słowa Boya: „Tajemnicą czytania dzieł Rabelais jest, aby je czytać z tą samą beztroską, z jaką były pisane... wysysać ze smakiem ów szpik". I dalej: „trzeba wysokiej kultury umysłowej i literackiej, aby pod rubaszną powłoką... wyczuć cały wykwint najprzedniejszego humanizmu".

Dla polskiego widza warto na zakończenie przystanąć przy samej Padwie, która — wbrew ówczesnym obyczajom pisarskim — nie jest punktem wymyślonym dla akcji. W tym mieście sztuka powstała, dla

tamtych ludzi, o nich. Patrzymy na soczyste swawole i igraszki uczonych doktorów przez pryzmat uśmiechu Beolka, który ustami Tankreda wygłosi na cześć miasta nad Bacchiglione i Brentą pochwałę, w której pulsuje przywiązanie do miejsca sławnego w Europie, rodzinnego grodu: „niech rządzą tobą w pokoju, niech wypełnią cię dostatkiem, niech cię bronią przed gwałtownością twych wrogów i strzegą przed zasadzkami: O miasto słynne tysiącem tysiąców arcydzieł, ostań w pokoju". Uczone i libertyńskie, wierne tradycji i otwarte dla nowoczesności, przyjazne dla ostrego dowcipu, gościnne dla wielojęzycznego tłumu młodzieży, gdzie rozbrzmiewał, jak ze sceny *Ankonitanki*, padwan, skoczne *saltarelli*, miasto „Akademii między Polaki" i Jana z Czarnolasu.

Inicjały i przerywniki na s. 1, 2, 4, 20, 25 i 30 reprodukowane z książki Angelo Beolco, *La Piovana*. Wyd. b.m. 1584 (egz. Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, syg. 372774). Ilustracje na s. 3 i 13 z książki Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*. Wyd. 13, Milano, Mondadori, 1962, t. 2; na s. 5 i 7 z: *Enciclopedia Italiana*, t. 30; na s. 21 z: *Enciclopedia dello Spettacolo*, t. 8; na s. 18, 19, 24, i 33: Postaci z komedii włoskiej XVI w. (ksylografia, z Curzio Gonzaga, *Gli Inganni*, Venezia 1592); maski XVI-wieczne wzorowane na typach komedii Ruzzanta: *Niemiec* (s. 26), *Biedaczyna* (s. 27), *Starucha* (s. 28), *Zabijaka Bullo* (s. 29) z książki: Silvio D'Amico, *Storia del teatro dramatico*. Cz. 2: *Dal Rinascimento al romanticisme*. Wyd. 5, Milano, Garzanti, 1968; na s. 9 z: V. Bompiani, *Autori*, Milano.

INSCENIZACJE UTWORÓW RUZZANTA (przegląd)

BILORA

Nohant, Teatrzyk prywatny Maurice Sand'a (zm. 1889), w jęz. włoskim.

4—5 IV 1902, Paryż, Les Latins, Reż. Adolphe v. Bever i Charles Vayre. Wykonawcy: *Bilora* — J. Froment, *Pittaro* — E. Nargeot, *Messer Andronico* — Dechamps, *Tonin* — Luca, *Dina* — Mendelyès.

1950, Wenecja, Reż. Gianfranco de Bosio, scen. Mischa Scandella. Wykonawcy: *Bilora* — Cesco Baseggio.

1965, kwiecień. Compagnia del Teatro Stabile di Torino, dyr. G. F. De Bosio, insc., reż. G. F. De Bosio, scen. Emmanuele Luzzatti. Wykonawcy: *Bilora* — Carlo Bagno, *Messer Andronico* — Alessandro Esposito.
Tournée artystyczne po Francji i Belgii: Grenoble, Strasburg, St.-Etienne, Beaune, Paryż: 7 IV, Théâtre de l'Est; Bruksela, Turyn, Teatr „Carignano", 20 IV i nast.

1966, kwiecień. Zespół pod dyr. G. F. De Bosio, insc., scen. jak wyż. Wykonawca roli Bilory — Glauco Mauri.
Tournée: Budapeszt, Kijów, Moskwa (19 IV), Leningrad, Praga.

1968, Prapremiera polska 11 X 1968 r. w Teatrze Telewizji — Wrocław. Reżyseria Jerzy Krasowski, scen. M. Jędrzejewski. Wykonawcy: *Bilora* — Ferdynand Matysik, *Pittaro* — Andrzej Polkowski, *Dina* — Jadwiga Skupnik, *Andronico* — Stanisław Michalik, *Zane* — Paweł Galia.

ORACJA WTÓRA DO KARD. FRANCESCO CORNARO —
(*Orazione seconda*)

między 1899 a 1902, Paryż, Odéon, cykl: Samedis poétiques, wersja Maurice Sand'a (fragm.)

ORACJA DO KARD. CORNARO —
(*Orazione*)

kwiecień 1966. Teatro Stabile z Turynu pod dyr. G. F. De Bosio, insc., reż., De Bosio, scenogr. E. Luzzati. Wykonawca: Glauco Mauri.
Tournée: Budapeszt, Kijów, Moskwa (19 IV), Leningrad, Praga.

ANKONITANKA

1927, Paryż, Vieux Colombier, insc. Jacques Copeau, w jęz. franc. (Przekład A. Mortier?)

b. d. Paryż, La Potinière, w jęz. franc. (przekł. A. Mortier?)

1965, kwiecień. Compagnia del Teatro Stabile di Torino, dyr. G. F. De Bosio, insc., reż. G. F. De Bosio, scen. E. Luzzati, choreogr. Marta Egri, muz. Roberto Goitre. Wykonawcy: *Ruzzante* — Paolo Graziosi, *Sier Tomao* — Battain, *Menato* — Alessandro Esposito, *Bessa* — Leda Negroni; pozostałe role: Marina Bonfigli, Mariella Zanetti, Attilio Cucari, Gualtiero Rizzi.
Tournée po Francji i Belgii, zob. *Bilora*. Paryż: 9 IV. Turyn od 20 IV, w Teatrze „Carignano".

1966, kwiecień. Występy tego samego teatru, reż., insc., scen. jak wyżej. Wykonawcy: *Ruzzante* — Giancarlo Zanetti oraz Alessandro Esposito, Leda Negroni, Spadaro, Castellareta, M. T. Sogni, Adriana Innocenti, Gianfranco Ombuen, Mimmo Craig, Piave i in.
Tournée: Budapeszt, Kijów, Moskwa (19 IV), Leningrad (23 IV), Praga.

MOSCHETTA

1942 Rzym, willa Farnesina, w czterechsetną rocznicę śmierci A. Beolco. Reż. Renato Simoni. Jednym z wykonawców był Gino Cervi.

1950 Padwa, Teatro Verdi. Zespół studencki Teatru Universitario „Il Ruzzante" (od 1954 zawodowy, Delle Tre Venezie). Insc. i reż. G. F. De Bosio, scen. M. Scandella.

1955 Wenecja, reż., insc. G. F. De Bosio, scen. jak wyż.

1956 Florencja, reż. Vito Pandolfi.

28 VI 1956 Ferrara, Festiwal Teatrów, zespół teatru z Wenecji, wyst. pod gołym niebem. Reż., insc., scen., jak wyż. Wykonawcy: *Ruzzante* — Cesco Baseggio, *Betia* — Elsa Vazzoler, *Menato* — Antonio Battistella, *Tonin* — Giulio Bosetti, *Prolog* — Gino Cavalieri.

1956 Turyn, Teatro Stabile, Teatr „Carignano". Nowa insc. G. F. De Bosio, scen., jak wyż.

1960 Turyn.

30 X 1961 Mediolan, Teatro Nuovo. Insc., scen. jak wyż. Wykonawcy: *Ruzzante* — Franco Parenti, *Tonin* — Virginio Zernitz, *Menego* — Alessandro Esposito, *Prolog* — Gino Cavalieri, *Betia* — Gianna Giachetti Duane.

23 X 1962 (?), Wenecja, Teatro Ridotto, reż. Roberto Milani, scen. Antonio Orlandini. Wykonawcy: *Tonin* — Roberto Milani, *Prolog* — Gino Cavalieri, *Ruzzante* — Gian Campi, *Betia* — Milena Capodaglio, *Menato* — Giancarlo Padoan.

RUZZANTE Z WOJNY
(Il Parlamento de Ruzzante)

28 VII 1950 Wenecja, Campo S. Trovaso, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Dramatycznych. Reż., insc. Cesco Baseggio, scen. M. Scandella. Wykonawcy: *Ruzzante* — Cesco Baseggio, *Menato* — Tonino Barpi, *Gnua* — Wanda Benedetti.

1955 Triest. Compagnia Stabile, insc., reż. G. F. De Bosio, scen. M. Scandella.

DZIEWCZYNA Z PIOVE
(La Piovana)

16 IX 1962 Wenecja, Teatro „Fenice", Festiwal Teatrów Dramatycznych. Compagnia Stabile del Teatro „Ca' Foscari", insc., reż. Giovanni Poli, scen. M. Scandella, muz. Lino Tortani, kostiumy Dorino Cioppi. Wykonawcy: *Siton* — Enzo Saccomanni, *Tura* — Tito Fuga, *Maregale* — Lino Savorani, *Nina* — Sissi Bonaccini, *Gheta* — Donatella Ceccariello, *Slaverò* — Roberto Milani, *Hosto* — Bom Marchese, *Garbugio* — Gian Campi, *Daldura* — Giancarlo Padoan, *Garbinello* — Antonio Cremonese, *Resca* — Wilma D'Eusebio, *Berterello* — Giorgio Marcozzi, *Arme* — Umberto Tono.

SPIS TREŚCI str.

W. Roszkowska, *Angelo Beolco zwany Ruzzantem* 4
Kariera sceniczna Ruzzanta 20
Ankonitanka 25
Inscenizacje utworów Ruzzanta 31
Padwan 19
Padwan drugi na dobranoc 24

W REPERTUARZE TEATRU POLSKIEGO

STANISŁAW WYSPIAŃSKI — „PROTESILAS I LAODAMIA"
JULIUSZ SŁOWACKI — „FANTAZY"
ERNEST BRYLL — „RZECZ LISTOPADOWA"
ALEKSANDER FREDRO — „ZEMSTA"
WILLAM SZEKSPIR — „JAK WAM SIĘ PODOBA"

W PRZYGOTOWANIU

WILLAM SZEKSPIR — „BURZA"

W REPERTUARZE SCENY KAMERALNEJ

LEON KRUCZKOWSKI — „NIEMCY"
RUZZANTE — „DZIEWCZYNA Z ANKONY"

W PRZYGOTOWANIU

WILLY KYRKLUND — „MEDEA Z MBONGO"

KIEROWNIK TECHNICZNY:
MIROSŁAW DZIKI
BRYGADIER SCENY:
TADEUSZ KACZMAREK
GŁÓWNY ELEKTRYK:
HENRYK JANOWSKI
KIEROWNICY PRACOWNI:
KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
JÓZEF PRECKAŁO
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
WANDA PRECKAŁO
PERUKARSKIEJ DAMSKIEJ:
ZOFIA HEJNE
PERUKARSKIEJ MĘSKIEJ:
MIECZYSŁAW WOJCZYŃSKI
SZEWSKIEJ:
MIKOŁAJ BRATASZ
TAPICERSKIEJ:
RYSZARD TKACZYK
STOLARSKIEJ:
MICHAŁ PRAJSNER
MALARSKIEJ:
TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
MODELATORSKIEJ:
ALOJZY CZEPUŁKOWSKI
ŚLUSARNIA:
EUGENIUSZ KRAWIEC

Cena 4 — zł

Wdn — Zam. 1215/69 — 2000 — J - 7/425

REDAKTOR PROGRAMU
HANNA SARNECKA-PARTYKA
OPRACOWANIE GRAFICZNE
WANDA GOŁKOWSKA

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandta