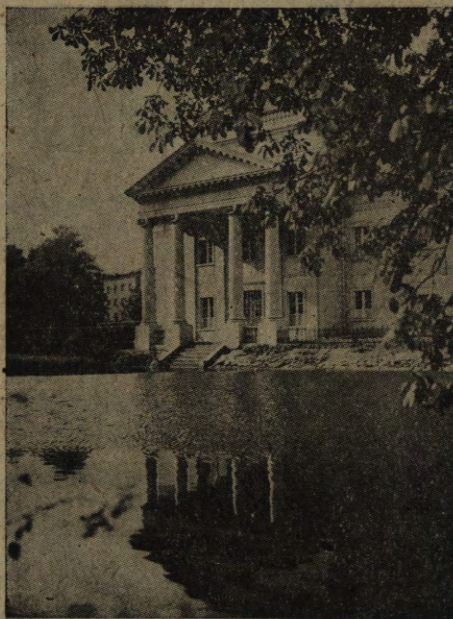


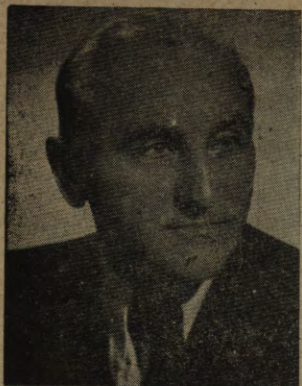
PAŃSTWOWY TEATR
IM. WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
w KALISZU

Eduardo de Filippo

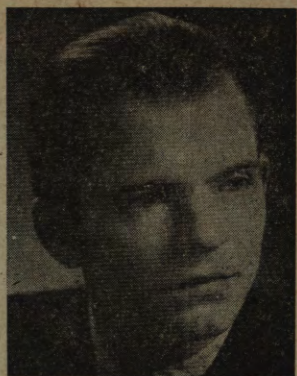


NEAPOL MIASTO MILIONERÓW

PREMIERA
18-VIII-1956 r.



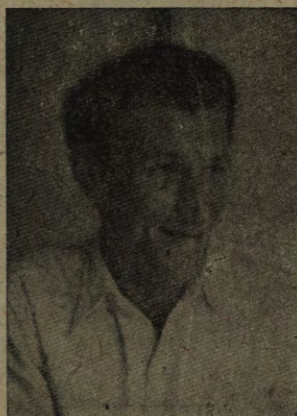
ROMAN CICHOCKI



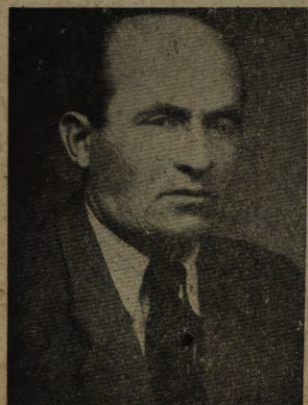
JANUSZ GŁADYSZ



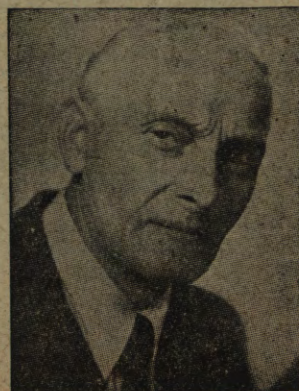
LUDMIŁA DANJELL



WIRGIŁIUSZ GRYŃ



ROMAN DOBRZYŃSKI



LEON JÓZEFOWICZ

Neapol

Jadwiga Pasenkiewicz

Eduardo de Filippo jest największym współcześnie żyjącym dramaturgiem włoskim. Urodzony w Neapolu, 24 maja 1900 roku, już od dziecięcych lat został wchłonięty przez teatr. Jeżdżąc z wybitnymi zespołami aktorskimi po południowych prowincjach kraju, podpatrzył i przyswoił sobie tajemnice wielkiej sztuki. Wychowany w tradycjach sławnej commedia dell' arte, pod kierunkiem takich mistrzów jak Eduardo Scarpetta czy Peppino Villani, wcześniej osiągnął doskonałą technikę gry, wzbogacając ją własną inwencją twórczą.

Neapol, Pulia, Kalabria — stanowiły na początku stulecia specyficzny krąg kulturowy o bardzo swoistych cechach lokalnych, wynikłych z powolnej asymilacji wpływów maurytańskich, rzymskich, greckich i ich anachronicznego trwania. By trafić do widowni, dla której vendetta jest jeszcze do dziś najświętszym prawem, najkonieczniejszą formą honoru, trzeba było pokazać sztuki o bliskiej, zrozumiałej tematyce, z postaciami tak typowymi, żeby w każdej wsi czy miasteczku łatwo było wskazać ich śmieszny lub tragiczny pierwowzór. Autorzy tych sztuk nie zawsze umieli stanąć na wysokości zadania. Często zdarzało się, że widownia pozostawała zimna, niechętna, obojętna. Wówczas Eduardo, by ratować imprezę, dopisywał sceny i scenki, stanowiące klucz do zrozumienia przedstawienia. Drobne, rodzajowe karykatury, okoliczne zawody, typy samowładnych panków, karczmarzy i księży, odszyfrowane z łatwością przez obecnych, zmieniały nudny wieczór w długotrwały sukces artystyczny i finansowy.

Osiągnąwszy mistrzostwo w operowaniu małą formą, Eduardo wkroczył po latach na drogę wielkiego dramaturgii. Już pierwsze jego sztuki („Człowiek i dżentelmen”, 1925; „Sik-Sik”, 1928; „Boże Narodzenie w domu Cupiello”, 1930; „Mówcie mi zawsze tak”, 1931) zdradzały talent nieprzeciętnej wielkości. Dopiero jednak później, po doświadczeniach uzyskanych z następnych sztuk („Nowe ubranie”, 1936; „Nie płacę

ci", 1940;) po czteroletnim okresie wojennego milczenia, wypełnionego trudną refleksją, walką z wpływami Pirandella i poszukiwaniem sposobu jeszcze głębszego przystosowania swej twórczości do wymogów wciąż zmieniającego się życia, wszedł Eduardo de Filippo w okres całkowitej dojrzałości twórczej. Cel, do jakiego ten wielki aktor, dramaturg i reżyser dąży, jest jeden, ten sam od początku do końca — pisać dla narodu i o narodzie. Ukazuje on w swych dramatach grę interesów indywidualnych, typy i charaktery ludzkie, prawdziwą i fałszywą moralność, walkę jednostek o utrzymanie się przy życiu — ciężką i trudną z powodu wadliwej struktury życia społecznego. Bohaterami jego sztuk są neapolitańczycy. Oni to tworzą bogaty obraz losów ludzkich, wspólny wielu krajom i narodom. Wewnętrzna konieczność pokazania tego obrazu w całej jego różnorodności, dramatyzmie i głębi — skłoniła Eduarda do założenia własnego teatru, wystawiającego tylko sztuki przez niego napisane, reżyserowane i, w których on sam gra najważniejsze role.

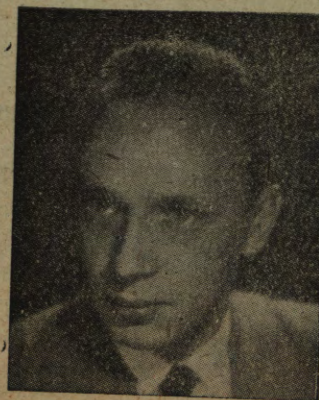
Praca De Filippa wymaga nieustannej troski o to, by nie obniżyć poziomu artystycznego utworu, nie tylko w okresie pisania ich, ale także w czasie realizacji scenicznej, nieustannej czujności, by w porę zlikwidować wszelkie przeszkody i trudności, wymaga wreszcie poświęceń natury osobistej. Do nich należało przede wszystkim zerwanie z rodzeństwem. Przez wiele lat Eduardo, Peppino i Titina tworzyli jeden zespół (I De Filippo) ożywiony tymi samymi ambicjami. Każdy z nich jest aktorem na skalę rzadko spotykaną w Europie. Razem stanowili zjawisko nienotowane w dziejach teatru. Peppino, podobnie jak Eduardo, jest autorem licznych utworów dramatycznych, ciesząc się dużą popularnością nie tylko w samych Włoszech, ale też i zagranicą. Titina wyżywa się dodatkowo w rodzajowych rysunkach z ulic starego, ginącego już dzisiaj Neapolu. Zarówno jednak ona jak i Peppino dali się uwieść stronnictwom pochwałom krytyki. Pod wpływem fałszywywiej pojętej ambicji osobistej zerwali z propagowaną przez Eduarda sztuką narodową, przechodząc do międzynarodowego szablonu i banału. Eduardo został sam.

Okres powojenny należy w jego twórczości do szczególnie płodnych. Otwiera go „Neapol miasto milionerów” (1945). Wkrótce potem ukazuje się komedie „Ach te duchy” (1946), „Filomena Marturano” (1946), „Długonogie kłamstwa” (1947), „Głosy z wewnątrz” (1948), „Strach Nr 1” i „Wielka Magia” (1949). Wystawione jednego dnia sztuki te pozwoliłyby ujrzeć w całości skomplikowany proces walki o zachowanie postawy moralnej, rozmaicie przez różnych ludzi pojmowanej, a będącej siłą,

która zdaniem autora, pozwoli narodowi, uwikłanemu w sieć fałszywych pojęć filozoficznych, politycznych i społecznych „przetrawić noc” epoki barbarzyństwa. Problem ten dobitnie, jednoznacznie, przekonywująco postawił De Filippo w „Neapolu...”. Aby podkreślić szczególną jego wagę, sam zagrał rolę Gennara, wkładając w nią cały swój kunszt aktorski, całą swą pasję twórczą i całą siłę wewnętrznego przekonania.

Przed publicznością stanął człowiek chudy, żaloszny, śmieszny. Otoczenie patrzyło nań z politowaniem. W miarę jednak rozwoju narodowego i rodzinnego dramatu politowanie to zmienia się w szacunek. Prawda moralna triumfuje nad innymi aspektami życia. Nie jest to jednak prawda bezklasowa, powszechna, uniwersalna. Jest to prawda o konieczności uczciwej pracy, uczciwej walki, uczciwego życia, nie obowiązująca w świecie przywileju, bogactwa, zbytku. Jest to prawda potrzebna narodowi.

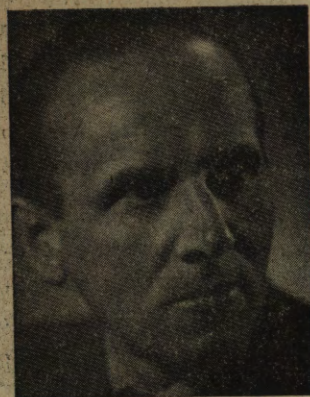
Sztuka „Neapol miasto milionerów” była grana we Włoszech przez szereg lat, ciesząc się szczególną popularnością. Przerobiona na film — zdobyła sobie rozgłos w Europie i Ameryce.



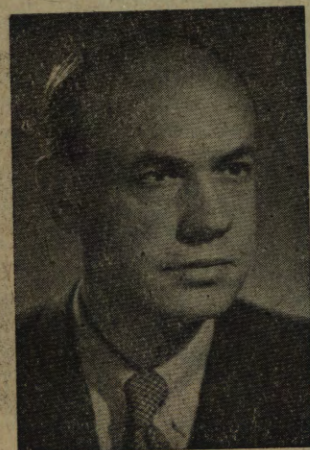
JERZY KLEYN



ELŻBIETA KOWALEWSKA



Dyrektor i Kierownik Artystyczny
MIECZYŚLAW WINKLER



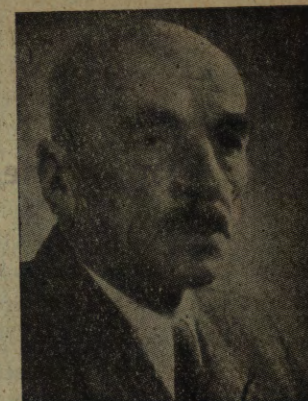
Kierownik literacki:
APOLONIUSZ ZAWILSKI

Eduardo de Filippo

NEAPOL MIASTO MILIONERÓW

Komedia w 3-ch aktach

Tłumaczenie: J. PASENKIEWICZ



EUGENIUSZ BĄBOLSKI

O S O B Y :

GENNARO JOVINE	ZBIGNIEW MAK
AMALIA, jego żona	ELŻBIETA KOWALEWSKA
MARIA ROSARIA, jego córka	KAZIMIERA NOGAJÓWNA
AMADEO, ich syn	BOGDAN SOBIESIAK
ERRICO „SETTEBELIZZE”	JERZY KLEYN
PEPPE „LEWAR”	WIRGILIUSZ GRYŃ
RICARDO SPASIANO, urzędnik	EUGENIUSZ NOWAKOWSKI
FEDERICO	JANUSZ GŁADYSZ
„O MIESE PREVETE”	LEON JÓZEFOWICZ
DOKTÓR	ROMAN CICHOCKI
PASCALINO	ROMAN DOBRZYŃSKI
PRZODOWNIK POLICJI CIAPPA	MIECZYŚLAW WINKLER
ADELAIDE SCHIANO	HALINA ZBIERZYŃSKA
ASSUNTA	LUDMIŁA DANJELL
DONNA PEPPENELLA	ZENONA DOBROWOLSKA
TERESA	MARIA SZCZECHÓWNA
MARGHERITA	ZOFIA PIOTROWSKA

Miejszem akcji jest Neapol.

Pierwszy akt rozgrywa się w drugim roku wojny.

Następne akty po wylądowaniu Aliantów.

Reżyseria:

JERZY WALDEN



Scenograf:
WANDA MAK-KUCZYŃSKA

Dekoracje i kostiumy: WANDA KUCZYŃSKA

Tradycyjne rysy teatru włoskiego

Jakkolwiek dzieje włoskiej sceny nie mają tej ciągłości, co np. scena angielska czy francuska, to jednak są okresy, kiedy teatr włoski wywiera daleko idący wpływ na dramaturgię i kształt sceniczny produkcji teatralnej innych narodów. Jedną bodajże z najistotniejszych cech teatru włoskiego jest tradycja teatru ludowego tzw. **commedia dell' arte**, która zdobyła sobie nieporównanie większy rozgłos niż jej konkurentka comedia erudita (komedia literacka) i — pomijając jej klasyczny rozwój w XVI i XVII wieku — przewija się w swoich głównych motywach poprzez twórczość komediową późniejszych czasów, aż do dnia dzisiejszego.

Nie wiadomo, czy forma ta wywodzi się od starożytnych wesołków tzw. **mimów**, czy ze średniowiecznych **intermediów** — dających odprężenie od długotrwałych widowisk pasyjnych. To pewna, że wynika ona z niesłychanej żywości włoskiego temperamentu i stanowi niewątpliwą potrzebę szerokich rzesz plebejskiej widowni, nie mówiąc już o znikomych środkach materialnych, których ta forma wymaga dla swej realizacji. Bo jakże wyglądało takie widowisko?

Na imprezowanej scenie przy zbiegu ulic lub na placu targowym wędrowną trupa rozstawiała proste i naiwne dekoracje, a mając do swej dyspozycji zapas nieskomplikowanych scenariuszy — dawała na poczekaniu spektakl, którego jedyną ambicją było pozyskanie i ubawienie widowni. Rzecz prosta, że cały ciężar odpowiedzialności spoczywał na aktorze, który w tych warunkach musiał być równocześnie i autorem i reżyserem, a nawet inspicjentem. Ruch, chaos, błazenada — oto wizualny kształt widowiska. Lecz w szczęśliwych momentach nie było ono pozbawione wymowy obyczajowej i w pewnym sensie dydaktycznej. Aktor czerpał swój materiał z obserwacji, wyłapywał go na gorąco z widowni, wciągał niejako i widza do ucieśnej historii Pantalona i Dottore, którym szyli buty w ich zalotach miłosnych słudzy-urwipółcie, noszący miana Zanni, Pulcinello, Brighella. Czasem scenę wypełniał chełpliwy baryton Żołnierza-Samochoła (El Capitano) lub błazeński śmiech Arlekina, który wespół ze swą partnerką Kolombiną prezentowali ludzkie śmiesznotki i wysadzali je barwnym językiem ulicy. Obok tego

nurtu rozrywkowego rozwijał się wątek miłosny, traktowany lirycznie i bardziej serio, a także z pewną kulturą literacką, co miało w sumie jak najbardziej wzbogacić skalę wrażeń widza.

Włochy, będąc przez szereg wieków głównym eksporterem artystów i dzieł sztuki na resztę Europy, również i tym rodzajem scenicznym sięgnęły daleko poza swoje granice. Comedia dell'arte rozpowszechniła się we Francji, w Niemczech, w Polsce, gdzie spotkała się z rodzimą komedią „rybałtowską”, wyrastającą z tego samego pnia sztuki ludowej.

Siła żywotna ludowego teatru włoskiego jest tak wielka, że znajdują w nim inspirację artystyczną (w różnym czasie i w różny sposób): Molière, Marivaux, Fredro; wzorują się na nim komediopisarze niemieccy.

W wieku XVIII ludowy teatr włoski popadł jednak w rutynę, skostniał i wyczerpał swe możliwości. Wówczas pojawia się na arenie życia kulturalnego Carlo Goldoni, reformator teatru włoskiego i twórca nowej komedii. Na tym tle wywiązuje się ostra walka z obrońcą tradycyjnej formy komediowej Carlo Gozzim. W istocie przeciwnikom nie chodzi o sam rodzaj, o to, czy ma istotnie comedia dell' arte czy nie, lecz o treści, jakim pod zmienioną postacią ma służyć. Jeden i drugi wyrasta z tego samego położenia c.d.a., jeden i drugi podnosi komedię włoską na szczyty, zachowując jednak tradycyjne rysy teatru włoskiego. Różnica jest ta, że Goldoni wychodząc od obserwacji rzeczywistości skłania się ku realizmowi postępowości, choć jego komedie pisane w nowym stylu zachowują dawne postacie Arlekina i Kolombiny („**Sługa dwóch panów**”). Goldoni nie dbał o literackość swych komedii, kazał swym bohaterom przemawiać gwara, a nawet napisał kilkanaście komedii w ludowym narzeczu weneckim. W odróżnieniu od niego twórczość Gozzi'ego zawiera pierwiastki baśniowe i parodystyczne, także wywodzące się z c.d.a. („**Miłość trzech pomarańczę**”, „**Księżniczka Turandot**”).

Zdawało się, że tradycjom włoskiego teatru dotkliwy cios zadał Pirandello (w latach dwudziestych) swoim pesymistycznym relatywizmem, ponurą ironią i zimnym humorem („**Sześć postaci scenicznych szuka swego autora**”). Ta swoista tonacja szydlerczo-romantyczna zbliża go do Skandynawów (Ibsen, Strindberg) lub ekspresjonistów niemieckich, każąc zapomnieć o tradycyjnym włoskim ciepłe i humorze. Lecz oto teatrowi śpieszy z pomocą sztuka filmowa. A dzieje się to znowu na podłożu materialnym. Podobnie jak kiedyś trupy wędrownie nie miały środków na sale teatralne i dekoracje, tak młody film włoski nie mógł sobie pozwolić na bogate wnętrza, ateliery i gwiazdy filmowe. Stąd to

wywodzi się plener i improwizacja. Braki środków musiała nadrabiać inwencja reżysera, jak kiedyś nadrabiał je aktor *commedia dell'arte*. Tak powstaje włoski neorealizm filmowy o rozpiętości którą wyznaczają tak różne filmy jak „Złodzieje rowerów” i „Okey Neron”.

I oto zdarza się ciekawy wypadek przenikania się pokrewnych sztuk. Powodzenie filmu włoskiego, twórcze eksperymenty w zakresie dramaturgii filmowej — przyczyniają się do odrodzenia dramatu scenicznego. Doświadczenia włoskiej kinematografii dyskontuje największy współcześnie dramaturg włoski, Eduardo de Filippo, autor „Neapolu — miasta milionerów..”. Ze współczesnym filmem włoskim łączy go dokładność obserwacji, liryzm i humor, z *Goldonim* V realizm, dzięki któremu zagadnienia życia potocznego ujmuje głęboko i krytycznie, z tradycyjną komedią ludową — cała faktura, na którą się składa zarówno improwizowany charakter wydarzeń, jak beztroska motywacja wejść i wyjść; prostota kanwy komediowej oraz żywość i barwność języka. Do znanych efektów dawnej *commedia dell'arte* włącza Filippo efekty najbardziej nowoczesne jak: piekелne wycie syreny alarmowej, eksplozje bomb lotniczych i rechot karabinów maszynowych. Każę sąsiadować ze sobą największej powadze życia komizmowi, przygnębiającej atmosferze ucisku z elementami nieoczekiwanej ludzkości, jakby dowodząc tym tezy, że w absurdzie wydarzeń wojny i chaosu kapitalistycznej gospodarki całe życie staje się ucieśzną, choć gryzącą, komedią. Jedną z przebranych zakonnic modli się nad improwizowanym nieboszczykiem z takim przejęciem, że brzmi to: „A światłość wiekuista niecnaj mu świeci chińskimi lampionami”, to znów policjant faszystowski przemawia do przestępcy niemal przyjacielskim tonem: chcąc w ten sposób niejako usprawiedliwić swój strach przed nalotem. „przecież ty jesteś na prawdę umarły, na tobie bomby nie robią wrażenia”. „Neapol” — utwór na wskroś poważny zachowuje w ten sposób pełny temperament i koloryt włoskiej komedii rozrywkowej. Pod nowoczesnymi imionami i nazwiskami stają przed widzem autentyczne postacie dawnej *commedia dell'arte*.

Wszystko to prowadzi niejako do teatralizacji widowiska do umyślnego pokazywania szwów, do bawienia się kosztem własnych postaci, co w konsekwencji staje się jakoby dodatkowym tworzywem artystycznym, wzbogacającym wyraz sceniczny sztuki i dającym jej walor całkowitej nowoczesności. W ten sposób Filippo jest jednym z najwybitniejszych reprezentantów tradycyjnego teatru włoskiego, wprzegając go do wyrażania treści dnia dzisiejszego.



ZBIGNIEW MAK



ZOFIA PIOTROWSKA



KAZIMIERA NOGAJÓWNA



MARIA SZCZECHÓWNA



EUGENIUSZ NOWAKOWSKI



HALINA ZBIERZYŃSKA

SUFLER:
Maria Siudowa

INSPICJENT:
Roman Dobrzyński

KIEROWNIK TECHNICZNY:
Mieczysław Montelatyć

Kierownicy działów technicznych:

PRACE KRĄWIECKIE:	<i>P. Prusiewicz i S. Lichacz</i>
PRACE STOLARSKIE:	<i>Stanisław Białczak</i>
PRACE MALARSKIE:	<i>Paweł Dziechciarow</i>
PRACE TAPICERSKIE:	<i>Henryk Kubiaszczyk</i>
PRACE FRYZJERSKIE:	<i>Władysław Pawlak</i>
ŚWIATŁO:	<i>Stanisław Sadowski</i>
REKWIZYTOR:	<i>Mikołaj Szewczuk</i>
BRYGADIER SCENY:	<i>Marcin Pietrzak</i>

ZE ZBIORÓW

Andrzeja Kauczowskiego

Cena programu 1.50 zł.