



TEATR POLSKI
we Wrocławiu

Arlekin-Mahomet
albo
Taradajka Latająca



sezon
1962 / 1963

Janina Pawłowiczowa

O Arlekinie Mahomecie Zabłockiego.

Komedia Franciszka Zabłockiego *Arlekin Mahomet* jest właściwie utworem nieznanym. Od stu kilkudziesięciu lat nie wystawiana, nigdy dotąd niedrukowana, zachowała się w rękopisie biblioteki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, nie omawiana w podręcznikach historii literatury, doczekała się zaledwie wzmianki w rozprawie Piotra Chmielewskiego o dramacie polskim.

A przecież jest to utwór pełen swoistego wdzięku i wyjątkowych zalet scenicznych, utwór, którego styl i charakter odpowiada w jakiś sposób wrażliwości dzisiejszego widza, znudzonego teatralnymi i literackimi imitacjami życia. Jest bliższy *Króla Ubu* i teatryku *Zielonej Gęsi* bo, jak zgodnie stwierdzają wielcy znawcy komedii dell'arte Gustave Attinger i Pierre-Louis Duchartre wspólnym prądem wszystkich tego typu utworów jest stary włoski teatr improwizowany.

Kiedy w roku 1785 Zabłocki pisał swego *Arlekina* komedia dell'arte w swej autentycznej formie już nie istniała. Od połowy wieku siedemnastego komedia włoska przeszła proces przemiany od komedii niepisanej, opartej o scenariusz dowolnie przez aktorów wypełniany grą improwizowaną, do komedii pisanej, komedii uczonej, w której spletały się najściślej literatura i teatr, często z przewagą treści pozateatralnych.

Zabłocki uprawiał z powodzeniem literaturę dramatyczną i to w najlepszym tego słowa znaczeniu, potrafił bowiem swoje zamierzenia artystyczne, moralne, społeczne i polityczne wypowiadać językiem przystosowanym do wymogów sztuki scenicznej. Także *Arlekin Mahomet* nie jest auten-

tycznym utworem teatru dell'arte, jest natomiast zręczną oświeceniową stylizacją, w której splatają się elementy dawnej włoskiej komedii z najczystszyim oświeceniowym racjonalizmem treści.

Przed rokiem 1785 Zabłocki tworzył w konwencji obyczajowo-satyrycznej, programowej konwencji Oświecenia, która wydała się wówczas najsprawniejszym instrumentem wychowawczym. Nie wszystko jednak dało się w tej konwencji wypowiedzieć. Dlatego Zabłocki w późniejszym okresie swej twórczości w *Królu w kraju rozkoszy*, czy w *Pasterzu szalonym* podjął konwencję teatru barokowego, a w *Arlekinie Mahomecie* konwencję teatru dell'arte.

Owocem tego szczęśliwego pomysłu jest igraszka teatralna i literacka, bardzo odmienna od znanych z lektury szkolnej komedii Zabłockiego: *Zabobonnika*, *Fircyka w zalotach*, czy *Sarmatyzmu*, najbliższej spokrewniona intelektualnie z ulubioną i chętnie przez Oświecenie europejskie uprawianą powiastką filozoficzną.

Arlekin Mahomet jest utworem programowo naiwnym, całkowicie umownym, a ta naiwność miała ośmieszać powszechnie przyjęte do wierzenia prawdy, umowność zaś, jawne udawanie i sztuczność ośmieszała obowiązujący poważny styl teatru, który chciał być imitacją życia.

Jest więc w *Arlekinie Mahomecie*, tak jak w powiastce racjonalistycznej, swoista przekora, subtelna ironia, jakaś auto-parodia, a przede wszystkim zdrowa kpina ze ślepego fideizmu; ale jest także zachwyt dla możliwości ludzkiego rozumu. Taradajka latająca tak istotna dla przygód Arlekina jest wyrazem zachwytu dla balonów, których loty budziły w owym czasie entuzjazm oświeconych. Te wszystkie treści i dziś są jeszcze bardzo czytelne. A przy tym, tak jak Arlekin jest „najmahometanśzym Mahometem”, tak utwór ten jest najteatralniejszym teatrem. Każdy akt, każda scena, każdy epizod zostały tak napisane, aby mogły się stać pretekstem do popisu aktorskiego kunsztu i demonstracją możliwości teatru. Nie trzeba dodawać, że wszystko to utrzymane jest w tonie pogodnie żartobliwym, charakterystycznym dla utworów heroikomicznych.

W okresie Oświecenia i później *Arlekin Mahomet* grywany bywał wielokrotnie, a w roli tytułowej występowali najznakomitsi aktorzy tamtych czasów: Kazimierz Owiński, nazwany przez Wojciecha Bogusławskiego „polskim garrick'em” a później legendarnie sławny Alojzy Żółkowski.



OD REŻYSERA

Tekst *Arlekina Mahometa* Franciszka Zabłockiego pozostał w przedstawieniu niemal bez zmian, jeśli nie liczyć paru bardzo drobnych skrótów i kilku miejsc w których dla jasności akcji zwroty włoskie zostały uzupełnione lub zastąpione tłumaczeniem polskim. W wymowie staraliśmy się zachować smak języka oryginału możliwie wiernie. Zmieniony został natomiast podział sztuki: cztery akty sprowadziliśmy do trzech.

Kilku słów wyjaśnienia wymaga natomiast prolog i epilog. W prologu poza monologiem recytowanym przez Pantalona a zapożyczonym z *Amfistryona* Zabłockiego cały pozostały tekst wyszedł spod pióra twórców przedstawienia. Parodia opery jest fragmentem „Sałaty włoskiej” skomponowanej przez R. Genée, a opublikowanej w zbiorze pieśni śpiewanych przez Chór Akademicki w Krakowie. Epilog zaś jest bardzo luźną kompozycją fragmentów komedii Franciszka Bohomolca „Arlekin na świat urażony”. Kończące spektakl kuplety napisał na prośbę teatru Andrzej Waligórski.



GUSTAVE ATTINGER

CO TO BYŁA KOMEDIA DELL'ARTE

Komedia dell'arte była plastyczną koncepcją teatru. Plastyczność rozumiemy tutaj jako sztukę przekształcania. U podstaw komedii dell'arte leżało więc pragnienie wyrwania materii z pierwotnej surowości, po to aby jej nadać jakiś kształt. Ta definicja może się wydać zbyt nieokreślona, gdy się przyjmuje, że sztuka w ogóle polega na plastycznym przedstawianiu rzeczywistości w teatrze. Ale — powie ktoś — teatr sam w sobie jest plastyczny, ponieważ wszystko w nim jest konwencją, a czyż konwencja nie jest przekształcaniem, upraszczaniem i wyjątkowaniem rzeczywistości? I wreszcie, czy w tym gatunku sztuki konwencja nie jest raczej koniecznością aniżeli zamierzeniem artystycznym?

Jednakże nie idzie nam tutaj o te podstawowe założenia, jakim jest podporządkowany teatr: o konwencję miejsca, czasu, dekoracji, konwencję kulisy, brak czwartej ściany, konwencję antraktów, postaci (ten człowiek jest królem), akcji (ten człowiek udaje, że umiera, czy płacze), przedmiotów (drewniany sztylet, sztuczne łzy), konwencję języka (kwestie „na stronie”) — nie idzie nam o te wszystkie fizyczne wymogi, które sprawiają, iż teatr jest najbardziej zdumiewającym oszustwem. Bowiem w ramach tych konwencji teatr może odpowiadać rozmaitym i przeciwnym zamierzeniom artystycznym.

Tak więc mówiąc o plastycznej koncepcji teatru, stwierdzamy, iż komedia dell'arte podporządkowywała wszystko widowisku. Znaczy to, że była ona nie tylko przeciwna weryzmowi teatralnemu, ale może przede wszystkim była antyintelektualna. Ośrodkiem tego teatru była gra aktorska, która nie polegała na zwykłej interpretacji, ale była ciągłym kreowaniem. Gest sam w sobie wyrażał znacznie

więcej od tekstu, na którym się wspierał. Dla osiągnięcia takiej umiejętności potrzeba było techniki, symboliki wyrazu, która zawiera w sobie jednocześnie elementy rzeźby i akrobatyki. Krótko mówiąc, ledwie przywołana myśl konkretyzowała się, nabierała ciała, mięśni, nerwów. Wokół gry, w tym samym duchu, organizowało się całe widowisko, wciągające taniec, balet, pantomimę i ostatecznie muzykę, które to elementy bądź mieszały się z grą, bądź w intermediach stanowiły wysepki czystej plastyczności. Dekoracja — zespół ulic i okien — od zarania podporządkowała się wymogom gry i akcji i — na bardzo ograniczonej przestrzeni — dawała maksimum możliwości. Od początku zresztą nie unikano bynajmniej wystawnych dekoracji na przykład w czasie przedstawień dworskich; pierwsze przedstawienia komedii dell'arte we Francji odznaczały się bogactwem oprawy. Można by zaznaczyć, że późniejsza inwazja maszynierii była oznaką zwyrodnienia, ale o tyle tylko, o ile używanie mecha-

Rekwizyty komedii dell'arte. Zbiór Corsinich.

Sztuczna pałka. Świątynia Bachusa. Ogień. Dym. Worek maki. Koszule. Muł. Ogród. Morze. Niebo. Chmura, błyskawica, wąż z ogonem, makaron dla zjaw. Pomarańcze.

nicznych efektów odwracało uwagę widza od samej akcji. Posługiwanie się maszynierią odpowiadało przecież potrzebie szokowania wyobraźni wzrokowej widza, a improwizacja niewątpliwie ułatwiała ten swego rodzaju ekspresjonizm. Nie można przy tym nie doceniać elementów słownych widowiska; miały one swą ważną pozycję; ich egzaltowana, pozbawiona intelektualizmu stylistyka wznosiła niejako plastykę ciała i plastykę myśli.

Konsekwencją tego stanu rzeczy i niewątpliwie najbardziej oryginalnym i najcenniejszym wytworem komedii dell'arte był typ, byt na wpół rzeczywisty a na wpół symboliczny, który był także plastycznym

wyrazem rzeczywistości. Ta dwoistość rzeczywistości i symbolu chroniła go z jednej strony przed niebezpieczeństwem zbytnej aktualizacji, chwilowej i przemijającej, a z drugiej strony przed nadmiarem literackich i filozoficznych refleksji autora dramatycznego, gotowego zawsze powierzać teatrowi plody swego mózgu w formie dowolnie przez siebie wybranej, nierzadko sprzecznej z wymogami sceny.

Aby zachować integralność typ musiał utrzymywać stały kontakt z interpretatorem; ten sam aktor grał zawsze tę samą postać. Ta zażyłość typu i aktora była sprawą kapitalną; na wpół wyimaginowany twór ożywał w plastyce ciała i głosu aktora. Typ zniknął wraz z komedią dell'arte, ale przetrwało jego literackie i poetyckie wcielenie. Typ był częścią widowiska, był także jego pochodną, ale dla historyka literatury jest czymś więcej aniżeli widowisko, bowiem to przez niego właśnie komedia dell'arte wyszła na przeciw dramaturgom, podsuwając im gotowy już kształt. Bo przecież bez względu na to jakie są intencje pisarza — moralne, filozoficzne, społeczne, polityczne czy satyryczne — to cała ta materia musi się ucieleśnić. I oto zjawia się przed pisarzem typ — istota, która powstała przed narodzinami pisarskiego pomysłu, istota mająca już swój własny życiorys i przeciwstawiająca refleksjom pisarza swoją ukształtowaną osobowość. Ta postać prze-

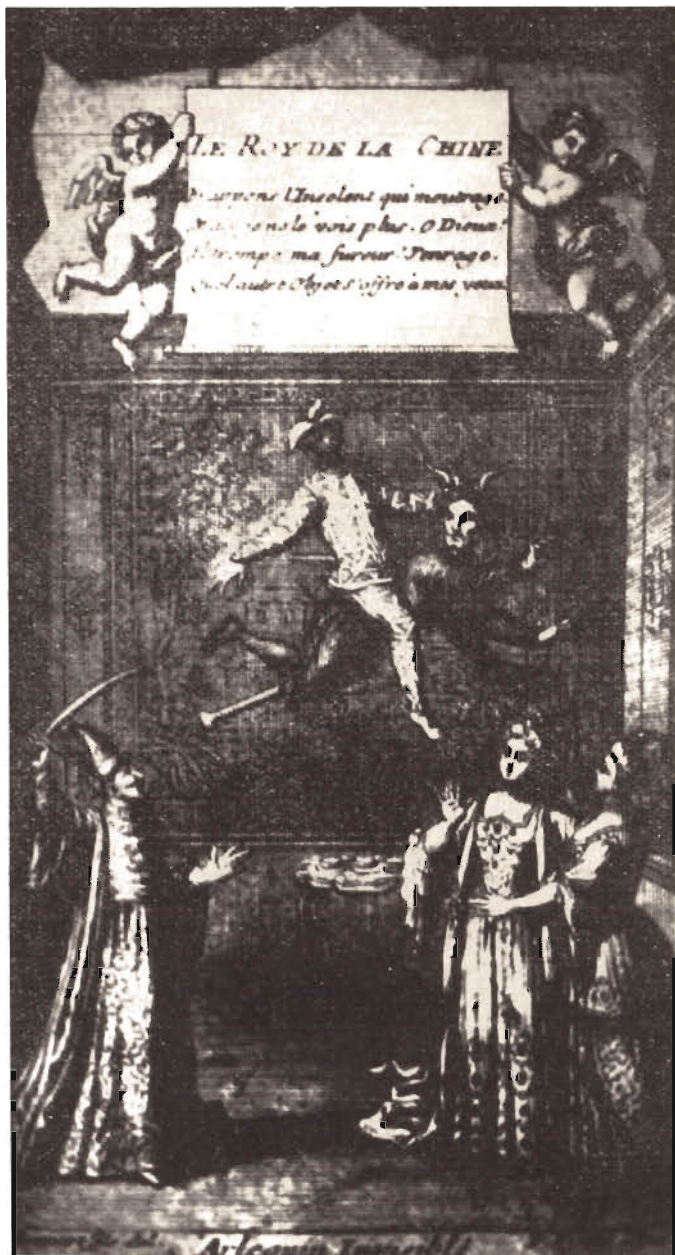
Z żartów arlekińskich

Gdy się puka do drzwi subretki

Subretka zapytuje: „Kto puka?” — „To kogut, który rozpacza i pragnie zaśpiewać kukuryku w kurniku wdzięków waćpanny. To szczur, chory z głodu miłości, chciałby uzyskać zezwolenie na ugryzienie kawałka sera małżeńskiego”.

rywa monolog wewnętrzny pisarza, zmuszając go do dyskusji. Pisarz musi zatem myśleć językiem i gestem teatralnym. Jeśli z tej próby wyjdzie zwycięsko, stworzy dzieło, którego realizm i intelektualizm będą zgodne z samą istotą teatralnej sztuki.

Taki był dobroczynny wpływ komedii dell'arte



na pisarzy bądź współpracujących, bądź tylko interesujących się włoskim teatrem. W siedemnastym i osiemnastym wieku wpływ ten był we Francji zjawiskiem kapitalnym, szczególnie zaś w przypadku dwóch największych komediopisarzy — Molière'a i Regnarda.

Molière, autor i aktor, nauczył się rzemiosła na przykładzie gry sławnego Scaramouche'a (Tiberio Fiorilli). Rozpoczął od najprostszych przepisów, ruchów, postawy, a w miarę dojrzewania jego myśli twórcza kształtowała postaci coraz doskonalsze pod względem teatralnym i literackim. W ciałach jego postaci wyczuwa się żywy kościec dawnych typów.

Rekwizyty komedii dell'arte. Zbiory Bartolego.

Szczypce do wrywania zębów. Mały stolik z serwetą i kałamarz. Brody w ilości dostatecznej. Dwa konie z kartonu do karuzeli. Dwie lance z trzciny. Kapusta do wachania dla którejś z postaci. Kawałek parmezanu dla zanniego do powachania. Dwie wielkie skrzynie mogące pomieścić człowieka. Maski i płaszcze dla królowej. List zakrwawiony.

Wokół molierowskiego teatru rozwijał swe formy i rytmy teatr coraz bardziej odległy od rzeczywistości. Ale właśnie ten klimat nieprawdopodobieństwa ochraniał najbardziej ludzki teatr Wielkiego Wieku. Po Molière, Regnard i plejada pomniejszych podejmowała tę samą technikę; komedia dell'arte w ich rękach ulegała wynaturzeniu, lecz mimo to przetrwała w paryskiej Komedii Włoskiej, która przejęła wiele istotnych cech swej poprzedniczki: widowiskowość i upodobanie do umowności nawet przy tematyce bardzo zaktualizowanej.

W osiemnastym wieku wpływ komedii dell'arte jest mniej widoczny. Gust publiczności ulegał powoli zmianie, autorzy starali się temu gustowi dogodzić, następował więc rozbrat między tekstem i grą. Stare intrygi farsowe i romantyczne, tak korzystne dla plastyki komedii dell'arte, nie miały już powodzenia, nawet kiedy usiłowano je odmładzać przez wprowadza-

dzenie nowych postaci. Teatrzyki jarmarczne opanowała satyra obyczajowa.

Wpływ komedii dell'arte ustaje niewątpliwie ze zniknięciem ostatniej trupy włoskiej. Gdybyśmy chcieli proces ten przedstawić graficznie, uzyskalibyśmy krzywą przechodzącą stopniowo od demonstracji techniki ciała w stronę przedstawienia duchowych stanów. Z tego, schorzonego u schyłku osiemnastego wieku, teatru emanowały jednak pewne elementy, które znalazły później swą kontynuację i trwają do dziś w rozmaitych formach.

Pisząc o tym przedłużeniu komedii dell'arte jeden z badaczy, Duchartre posłużył się terminem *rezonans*. Termin ten tylko częściowo charakteryzuje wpływ komedii dell'arte na teatr XIX w. Odnosi się on właściwie do niewielkiej grupy aktorów, autorów i amatorów, którzy usiłowali wskrzesić dawno wymarły gatunek (wymieńmy tu sławnego mima Debureau) lub czynili to bezwiednie. Stanowią oni coś w rodzaju romantycznej epoki komedii dell'arte.

Idzie jednak o coś więcej. Można przyjąć, że historia komedii dell'arte jest historią pewnej szkoły teatru, która mimo różnorodności i ewolucji form, prezentuje postawę bardzo skonkretyzowaną; zasadniczymi elementami tej szkoły jest: doskonałość rzemiosła aktorskiego, typowość postaci, staranie o wizualną stronę przedstawienia i plastyczność. Brak w niej natomiast elementów filozofii. Z tego przecież wyłania się bardzo wyraziście koncepcja teatru. Można więc chyba mówić o duchu komedii dell'arte, tak jak się mówi o duchu teatru romantycznego, czy realistycznego. A ponieważ chodzi tu niemal wyłącznie o teatr komedii, dodajmy, że plastyczność ta wyraża się bardzo żywymi rytmami i kadencjami w geście i w słowie. Tak więc komedia dell'arte wykracza poza historię zespołów dell'arte, a jej rezonanse można wykrywać nie tylko w historii teatru XIX w., ale także w teatrze dzisiejszym.

(Fragment z książki G. Attingera pt. *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris 1954. Tłumaczyła Janina Pawłowiczowa)

A. Perrucci

O Arlekinach-Bergamaskach

W dolinach niedaleko Bergamo rodzą się ludzie prości i bardzo zabawni. Każdy kto z nimi rozmawiał, musi przyznać, że są uroczy w swojej naiwności. Dwa razy zdarzyło mi się podróżować w ich towarzystwie, a ich żarty i dowcipy rozpraszają nudę podróży; wydaje mi się, że po to ich natura stworzyła, aby bawili ludzi...

Każdy kraj ma swój komiczny język ludowy i w każdym wytwarza się swoisty sposób wymowy... Rola zannego polega na zabawnej naiwności słów, gestów i na trawestacji. Niektóre partie mogą być naprzód przygotowane i zawierać jakieś porównania, na przykład: miłość porównuje się z osłem, z prosiakiem, kochanka ze zwierzętami — w stylu właściwym wrodzonej głupocie. Dopuszczalna jest gra słów, dyskusje, komplementy, wstępne przemowy i inne śmieszne kawały, ale wszystkie głupie i płaskie, jak w antycznych *comediae planipediae*, których język był bardzo pospolity... W ten sposób grana rola drugiego zanni, przedstawiającego postać pospolitą i ociężałą w słowach i ruchach, wywoła śmiech, który jest celem gry. Dla niego poszukują

Rekwizyty komedii dell'arte. Zbiór Locatellogo.

Sztylet. Krew. Suknia kobieca dla ogrodnika. Okrwawione szpady. Flet. Trumna. Więzienie z okratowaniem. Sztuczna ręka do robienia figlów. Damska koszula. Osiem koszul z czepkami. Osiem latarń kartonowych z ogniem. Sznurowa drabina. Ośla maska. Wieża. Delfin. Cztery żółte jarmułki żydowskie.

ludzie komedii i na niej się bawią... Będzie on grał rękami, będzie błaznował rozmawiając ze swym panem, naśladował zwierzęta, odpowiadał bez ładu i składu, mówił sam do siebie, będzie prowadził ze sobą dialog. Bez powodu ogarnia go paniczny strach; nie rozumie łacińskich słów albo tłumaczy je opacznie... Może mieć również przygotowane jakieś komiczne opowiadanie o sporze z oberżystą, z celnikiem, z dziećmi, z lekarzami, ze studentami itd.,

i gdy opowiada o tym swemu panu. wywołuje śmiech. W tych wypadkach może on wykorzystać własny dowcip i fantazję, albo zapożyczać się u poety, pisarza, choć, prawdę mówiąc, trudno znaleźć coś nowego, zabawnego i żywego.

Od niedawna wyprowadza się pochodzenie nazwy Arlekina od postaci diabolicznych, które stworzyła mitologia skandynawska i które działały na wyobraźnię ludzi średniowiecza. Mimo to typ Arlekina, ten który się wykrystalizował w XVI wieku w komedii dell'arte, nie zachował żadnej cechy diabolicznej, chyba tylko tradycyjny guz na czole, w którym chcą się dopatrywać szczątkowego rogu Włoski Arlekin z XVI i XVII wieku różni się od innych zanni tylko kostiumem, zresztą wielobarwny strój nie był wyłącznym monopolem tej postaci. Pierwszym znanym Arlekinem był Alberto Ganassa z Bergamo, który począwszy od roku 1572 grywał ze swoją trupą w różnych miastach Europy. W pięćdziesięciu scenariuszach zbioru Scali spotykamy postać Arlekina czterdzieści dwa razy... Mimo to postać ta nie była nigdy we Włoszech bardziej popularna od

Z żartów arlekińskich

O starości

Prócz zwyczajnych pięciu zmysłów starcy mają jeszcze trzy: zmysł kaszlu, zmysł dyskutowania i zmysł zręczenia.

Na pytanie o twój wiek

Mam czterdzieści siedem lat, sześć miesięcy, dwa tygodnie, cztery dni, sześć godzin, i dwadzieścia pięć minut.

innych zanni: na przykład w stu scenariuszach zbioru Corsini Arlekin występuje tylko raz, a w scenariuszach zbiorów Locatelli i Bartoli ani razu. Perruci nie wymienia go wcale. To dowodzi że właśnie w tym czasie, kiedy we Francji postać Arlekina zyskała największe powodzenie, popularność jego we Włoszech właściwie już upadła. Nie należy zapominać, że włoski Arlekin to nie kto inny, jak drugi zanni. a więc naiwny prostak, ociężały i ordynarny. Aktor Domenico Biancolelli, bardzo popularny w Paryżu

PAŃSTWOWE TEATRY DRAMATYCZNE WE WROCŁAWIU
ODZNACZONE ORDEREM „SZTANDAR PRACY” II KLASY

FRANCISZEK ZABŁOCKI

ARLEKIN-MAHOMET

albo

TARADAJKA LATAJĄCA

Drama śmieszno — płacziwo — filozofa — sowizdrzalskie
w trzech aktach

Tekst według rękopisu opracowała Janina Pawłowiczowa,
kuplety napisał Andrzej Waligórski.

Muzyka	— Zdzisław Maklakiewicz
Choreografia	— Kazimiera Patkowska
Scenografia	— Jadwiga Przeradzka
Reżyseria	— Zygmunt Hübner

Premiera w Teatrze Polskim dnia 23. XII. 62 r.

Dyrektor Teatru:
Zygmund Hübner

Zastępca Dyrektora:
Władysław Ziemiański

Kierownik Literacki:
Roman Wołoszyński

AKTORZY

Arlekin – IGOR PRZEGRODZKI
 Pierro – ZYGMUNT HOBOT
 Pantalón – ANDRZEJ POLKOWSKI
 Ciarlatan – JERZY RACINA
 Heblon – MIECZYSLAW ŁOZA
 Bahaman Król – WŁADYSŁAW DEWOYNO
 Hussein Król – MAREK DĄBROWSKI
 Ibrahim – ALBERT NARKIEWICZ

Królewna { – LUCJA BURZYŃSKA
 – JADWIGA ZIEMIAŃSKA ✓
 Fatima { – TERESA IŻEWSKA ✓
 – IRENA SZYMKIEWICZ
 Rycerz – MARIAN WIŚNIEWSKI
 Kredytorowie { – MARIAN WIŚNIEWSKI
 – ALBERT NARKIEWICZ
 – MAREK KĘPIŃSKI

Postać prologu – MAREK KĘPIŃSKI
 Postać epilogu – MIECZYSLAW ŁOZA

BALET

Krystyna Przyłudzka, Dangia Jankowska, Krystyna Purwińska, Kamilla Plan, Mira Przegalińska, Beata Starczewska,
 Irena Borowska, Jadwiga Stańczyk

ORKIESTRA

Józef Balcer, Jan Kozłowski, Marian Maciejewski, Henryk Prochota, Marian Likus

Kierownictwo muzyczne
 JANUSZ KOZIOROWSKI

Układ pojedynku
 Marian Wiśniowski

Przedstawienie prowadzi:

JANUSZ ŁOZA

Sufler:

KAZIMIERZ CHORAŻAK

Kierownik techniczny:

MIROŚLAW DZIKI

Główny elektryk:

KAZIMIERZ PIĄTEK

Brygadier sceny:

LEON STACHOWIAK

Kierownicy Pracowni:

Krawieckiej męskiej:

Józef Preckało

Krawieckiej damskiej:

Wanda Preckało

Perukarskiej:

Mieczysław Wojczyński

Szewskiej:

Mikołaj Bratasz

Stolarskiej:

Michał Praisner

Malarskiej:

Tadeusz Chądzyński

Modelarskiej:

Tadeusz Żakiewicz

Tapicerskiej:

Ryszard Tkaczyk

Ślusarskiej:

Stanisław Tapek



Marcello Moretti (Piccolo Teatro) jako Arlekin

jako „Dominique” w drugiej połowie XVII wieku tworzył nowy typ Arlekina, zmieniając dawny jego charakter. Ten Włoch, który w końcu zupełnie sfrancuział, zdał sobie sprawę, grając rolę Arlekina, że paryżanom będzie się więcej podobał Ariekin wykwintny, inteligentny, z eleganckimi manierami i ciętym językiem. I ten charakter nadał Biancolelli swemu Arlekinowi, co zyskało mu wielkie powodzenie, a także dało nowy kierunek kształtowaniu się tej postaci. T. Visentini, który później grał tę rolę w Paryżu, wprowadził do swojej interpretacji Arlekina patetyczne momenty i udawało mu się nawet pobudzić widzów do łez. Niewiele więc już trzeba było, aby dojść do Arlekina,

Z żartów arlekińskich

O takim, co utrzymuje kobietę

Ma w swoim mieszkaniu grządkę z warzywami, aby nie chodzić na targ po sałatę.

eleganckiego amanta, nieco mefistofelicznego, trochę czarodzieja, dokonującego na scenie różnych przeobrażeń i sztuczek magicznych tą samą pałeczką (*batocchio*), która w XVII wieku służyła mu przeważnie do bicia kolegi, pierwszego zanni — do tego Arlekina, który ustalił tak dobrze znany nam charakter pantomimy francuskiej.

Obawiam się rozczarowania czytelnika, który biorąc się do czytania opisu postaci Arlekina, może spodziewał się dotrzeć do samego sedna komedii włoskiej. Uważam więc za konieczne podkreślić, że o Arlekinie można napisać cały bardzo interesujący tom.

Kostium Arlekina różnił się od kostiumu innych zanni tym, że był nie tak obszerny i zszyty z kawałków. Ten strój, podobny do stroju rzymskiego *mimus centunculus*, podkreślać miał ubóstwo Arlekina albo skąpstwo jego pana; później kostium ten był stylizowany i skomponowany z małych regularnych, wielobarwnych trójkątów. Arlekin nosił kapelusz z wąskimi krezami, ozdobiony ogonem królika. maskę miał czarną, owłosioną; niekiedy maska składała się z dwóch części: twarzy i brody. Poza tym strój jego był podobny do kostiumu innych zanni.

(Cytat z książki C. Mica *Komedia dell'arte*, Wrocław 1961. str. 43, 44, 48)

Co to są „Lazzi“?

Lazzi miały wielkie znaczenie w komedii włoskiej. Były to epizody o wielkim nasileniu komizmu, wstawiane do akcji, z której przebiegiem nie miały one zresztą nic wspólnego.

Pierwotnie mówiono *azzo*, co oznaczało „akcję”, a nieco później *azzo* zmieniło się na *lazzo*, a następnie *lazzo*. Tym terminem nazywano gesty, grę (w ścisłym znaczeniu tego słowa), a także dowcipy i zręczne powiedzonka (*bons mots*). W rezultacie *lazzi* to *ricae* rzymskich mimów albo triki naszych aktorów. Jeżeli zauważono, że publiczność zaczyna się nudzić, jeżeli zdażyło się, że któryś aktor zapomniał, co ma robić, albo nie wyszedł w porę na scenę, a także jeżeli trzeba było ożywić uwagę pod koniec aktu, wtedy

Rekwizyty komedii dell'arte. Zbiór Scali.

Kije. Latarnie w ilości wystarczającej. Duże lustro stojące. Trąba sądu ostatecznego. Dwa kostiumy dla upiórów. Ubranie dla wariata. Nocnik z winem białym. Osiem beczek na wodę. Żywy kogut. Żywy kot. Bardzo piękna łódź. Głowa na podobieństwo księcia Maroko. Wschodzący księżyc. Ładna ławeczka w guście genueńskim. Srebrna waza z ogniem. Ubrania w stylu perskim dla wszystkich postaci. Trzęsienie ziemi.

aktorzy korzystali z *lazzi* albo trików. Byli specjaliści od tego rodzaju intermediiów, nazywano ich lazistami. Ale do *lazzi* uciekano się nie tylko w razie konieczności. Wniosły one wiele urozmaicenia do przedstawień i dawały aktorom możliwość popisania się fantazją i umiejętnościami scenicznymi. Scenariusze zawierają często zapowiedzi *lazzi*, a nawet szczegółowy ich opis.

W scenariuszu *Gli avvenimenti comici* wiąże się dwóch zanni plecami do siebie i stawia się przed nimi półmiski z makaronem; każdy z nich próbuje nachylić się do swego półmiska, a tym samym podnosi kolegę. Niekiedy *lazzo* polegała na powtarzaniu tego samego zdania; albo w czasie poważnej rozmowy zjawia się służący i mówi: „nie rozmawiajcie tak głośno, dopóki kura nie zniesie jajka”. Innym razem służący przed podaniem panu talerza wyciera go o swoje spodnie, kiedy indziej przebiera guziki kostiumu

jeden za drugim i mówi: „kocha nie kocha”. Jeżeli poziom publiczności i aktorów nie był wysoki, nie krępowano się w przedstawianiu bardzo ordynarnych *lazzi*, np. łapano i zjadano pchły albo urządzano pokaz obrzezania Żyda. W zbiorze scenariuszy Scali każde *lazzo* podane jest z objaśnieniem, ale później niektóre *lazzi* miały takie powodzenie i były tak często powtarzane, że publiczność znała je tak samo, jak i aktorzy. Np. podaje się często tylko ich nazwę: a więc mówi się *lazzi* kufra, mąki, konnej jazdy, *lazzo* „zostaw to, a weź tamto”, *lazzo* Pulcinelli, który urodził się wcześniej niż jego ojciec, itd...

(Z książki C. Mica, *Komedia dell'arte*, Wrocław 1961 str. 76—78)



Na czym polega użyteczność maski?

Gra aktora zakrywającego twarz maską, polegała nie na ruchliwości jego fizjonomii, ale na ruchach całego ciała. Z teatralnego punktu widzenia jest to bardzo celowe: w teatrze mimika twarzy daje mniej więcej taki efekt, jak kamea powieszona na ścianie. Można podziwiać z bliska szczegóły, ale pokoju ona nie ozdobi. W najbardziej racjonalnie zbudowanym teatrze większa część publiczności ogląda bardzo zmniejszoną twarz aktora z dużej odległości, zacierając

Z żartów arlekińskich

Żonaty z małą kobietą

Ona jest mała, ale przynajmniej dla innych nic nie zostanie.

Nieślubne dziecko

Zakazana książka, wydana bez upoważnienia cenzorów

jące szczegóły mimiki. Dawniej gdy świece i lampy oliwne dawały niedostateczne światło, niedogodności te musiały być jeszcze dotkliwsze.

Mimika twarzy ma jeszcze jedną niedogodność: jeżeli aktor staje przodem do publiczności, gra jego twarzy może być względnie dobrze widoczna dla wszystkich widzów, ale aktor musi działać, musi grać, chodzić, zwracać się do partnerów itd. Otoż twarz jego może być dobrze widoczna w najlepszym razie dla połowy publiczności, a jeżeli sobie uprzytomnimy, że często dla wyrażenia pasji, pogardy lub gniewu czy też bólu fizycznego wystarczy nieznaczny grymas lub częściowy skurcz twarzy, jasne jest, że tego nie mogą wszyscy równie dobrze widzieć.

Zrezygnowawszy z maski, a skierowując całe zainteresowanie na własną twarz, aktor dzisiejszy zlekceważył swoje ciało jako instrument gry. Maski sama przez się wzmacnia siłę ekspresji ciała, zgodnie z dobrze znanym prawem o substytucji organów i funkcji: jeżeli człowiek nie ma rąk, wtedy rozwijają się silniej jego nogi; dotyk zastępuje ślepy wzrok; żeby nauczyć kawalerzystę trzymać się dobrze

na koniu, każe mu się jeździć bez strzemion, a nawet bez siodła.

Ale maska ma nie tylko wychowawcze znaczenie: widz, patrząc na aktora w masce, skupia swoją uwagę na postaci aktora i dużo silniej odczuwa wymowę jego ciała. Gra ciała w swojej istocie jest teatralna, jest ona widoczna dla całej widowni i dzięki temu, że ma poniekąd charakter rzeźbiarski, nie ztraca ekspresji, skądkolwiek się ją ogląda; podczas gdy mimika twarzy jest ateatralna, widoczna tylko z miejsc najbliższych, najdroższych, i oddziaływanie jej jest ograniczone wyłącznie do miejsc specjalnie korzystnych.

(Z książki C. Mica, *Komedia dell'arte*, Wrocław 1961 str. 111—112)

Z żartów arlekińskich

Jak żartem powiedzieć subretce, że jest bękartem

Proszę wyjść prędko za mąż, żeby się wacpannie nie przytrafiło to samo, co jej mamie, która biedula, umarła nie mając nigdy męża



Arlekinerie w Warszawie Stanisławowskiej
(wypisy z „Gazety Warszawskiej“)

... Kompania Sztukmistrzów, Powrozobiegunów, Kortyzantów, Posturą na drucie Taneczników, Ekwilibrystów a włoskich Maryonetek z Policenellą, będzie miała honor pokazywać codziennie swe sztuki coraz z nowymi odmianami, gdy pogoda posłuży w Ogrodzie Pana Kwiatkowskiego na Nowym Mieście na ulicy Zakroczymskiej o godzinie 7 wraz z małymi fajerwerkami Pana Fabra, którymi obiecuje Publico wielkie ukontentowanie.

[„Gazeta Warszawska” 1784 nr 48 Suplement.]

... Dnia 2 Marca na Teatrum tutejszym, Arlekin będzie reprezentował komedią pod tytułem: *Arlekin rodzący się z jajka*. W pierwszym Akcie pokaże się wschód słońca za którego przyczyną Arlekin z jajka wychodzi i poleci na powietrze. W drugim Akcie nastąpią siedmiorakie przebierania Arlekina, nieustanne, w których będzie śpiewał piosneczki śmieszne i arie z muzyką, będzie wywijał chragiewkę, będzie tańczył taniec angielski. W trzecim akcie będzie wielka transformacja w której pokaże się Teatr cały iluminowany nowym i dziwnym sposobem.

[„Gazeta Warszawska” z 28 II 1784 nr 17 Supl.]

... We wtorek przyszły dnia 23 Marca, Aktorowie Włoscy będą mieli honor dać reprezentacją Komedii nowej we trzech aktach pod tytułem: *Reduta z Arlekinem kolegą wróżki Alczyny*, która to komedia ozdobiona będzie różnymi machinami, apparencjami, przebieraniami i transformacjami nowymi, jeszcze tu nie widzianymi.

[„Gazeta Warszawska” z 20 Marca 1784 nr 23 Supl.]

We wtorek przyszły, dnia 30 Marca, Aktorowie włoscy dadzą reprezentacją komedii we trzech Aktach pod tytułem: *Trzech książąt z Salerny czyli Nowy Kayn z Arlekinem Błażnem u dworu, potem grzebaczem umarłych z biedy. nakoniec w nagrodę zasług katem uczyniony*. Po tej sztuce nastąpi inna Komadya we dwóch Aktach z różnymi dekoracjami i przebraniami pod tytułem: *Książka Czarodziej-ska*.

[„Gazeta Warszawska” z 27 Marca 1784 nr 25, Supl.]



Arlekin Mahomet w Warszawie Stanisławowskiej

14 (stycznia 1787). Niedziela. Drama śmieszno-płaczliwie-filozofio-sowizdrzalska w 5 aktach *Arlekin Mahomet albo taradajka latająca*. Ta sztuka, dotąd na wszystkie już prawie przełożona języki, w Paryżu 1772 r. na teatrze włoskim grana, z całego Paryża approbacją przyjęta, miała wciąż ośmdziesiątkilka reprezentacji. Sztuka sama z siebie wesoła i szczególna, tę jeszcze ma zaletę, że zawiera wielorakie odmiany, jako poruszenia machin, muzykę, śpiewanie, tańce, marsze, wojenne ataki, i okazały popis dwóch wojsk, na scenie okazujących się. Co wszystko czyni nadzieję, że od publicum łaskawie będzie przyjęta. Kończy [balet] *Zabawa turecka* Kurtza.

[*Arlekin — Mahomet* Zabłockiego jest przeróbką komedii Jean François de Cailhava (1731—1818) pt. *Arlequin Mahomet ou le cabriolet volant*.

12 (luty 1792). Niedziela. Dawno niewidziane śmieszno-płaczliwi-filozoficzno-sowizdrzalskie drama w 4 aktach *Arlekin Mahomet albo taradajka latająca*, od 4 lat tu nie reprezentowane. Są tu: odmiany, muzyka, tańce, marsz wojsk, batalia, dobywanie fortecy na scenie, nadto orszak seraju tureckiego. Antreprzyza nie oszczędziła niczego. Operetka w jednym akcie *Nie każdy ten śpi co chrapi*.

*

17 (września 1792). Poniedziałek. Komedya w 4 aktach *Arlekin Mahomet albo taradajka latająca*, z atakiem fortecy, tańcami i muzyką oraz przyzwolitą sobie paradą.

*

9 (stycznia 1793). Środa. Drama w 4 aktach *Arlekin Mahomet*. Balet Kurtza Kowal.



**W Bigosie Hultajskim (1801) Jana Drozdowskiego znajdujemy
wzmiankę o Arlekinie Mahomecie:**

Frontyn

Wieśniaki na oznakę, że są gościom rady,
Mają miód, bo jest pieniądz, a my — bufonady
Bo stolicy zabawne mają przywileje:
Często w nich człek nie doje, ale się uśmieje.

Brandys (śmiejąc się)

Prawda, Ja raz w teatrze z śmiechu rwałem boki,
Gdy dłużnik taradajką zmykał pod obłoki.
Myślałem, że kędy brak miary, ładu, sprawy,
Właśnie kolasa taka służy do Warszawy.

Z żartów arlekińskich

Miłości nie można zataić

Nie można zataić miłości, podobna jest do dziury na
czarnej pończosze.

Dobre prowianty

Wczorajszy chleb, dziśjsze jajko, mięso roczniaka,
dwuletnie wino, trzyletnia ryba, kobieta poniżej dwu-
dziestki.

**Materiał ilustracyjny z książki Pierre-Louis Duchartre
La Commedia dell'arte et ses enfants. Paris 1955.**

**Redaktor programu
Roman Wołoszyński**

**sekretarz techniczny
Alina Surowiec**

Nr 4

Cena 3 zł —