

Plaut z Dubrownika

Renesans południowo słowiański — rzecz kusząca. *) Słoneczny Dubrownik nad Adriatykiem i tamtejsze wesoly proboszczunio Marin Držić, który swe duchowne studia w italskiej Sienie zamienił na przygodę karnawałową i na wesoly teatr. Postać iście renesansowa, bujna i awanturnicza. Po powrocie do kraju, nasz teatroman mieszka się w spiski politycznej, by skończyć żywot na emigracji w Italii.

Ten słowiański pisarz teatralny naśladowuje — wedle mody swego wieku — rzymskiego Plauta i pisze cykl komedii, raczej fars, o odwiecznej tematyce rubasznego teatru ludowego: sakiewka, kobieta, kłój. Polski teatr Odrodzenia może tu przeciwstawić zaledwie jedną przełóbkę plautyńskiego „Potrójnego” pióra P. Cieklińskiego, jeśli się pominię szkolny teatr jezuicki, czy bardziej oryginalną komedię rybałtowską. Držić zachowuje konwencję antycznej komedii, ale wprowadza na scenę postacie swych rodaków. Podobnie nasz polonus Ciekliński przenosi akcję Plauta do Lwowa. Te próby przyswojenia antycznego żywiołu komicznego nie mają, niestety, w teatrze słowiańskim ewolucyjnych następstw — jak gdzieś indziej. Bowiem włoska komedia ludowa Odrodzenia przetrwała i u współczesnia antyczne wzory, by rozprzestrzenić je szeroko w świecie, i stać się bazą późniejszej komedii literackiej Moliera, Goldoniego czy Beaumarchais’go. Na niej to dopiero uczyć się będzie nasz Fredro, w oderwaniu od odległej i urwanej tradycji rodzimej komedii rybałtowskiej. Trudno! Polacy, choć ponoć nie gest, w Paryżu wydziobują owies z ryżu.

Czołowa komedia Držića — Dundo Maroje jest stałą pozycją żelaznego repertuaru teatrów jugosłowiańskich i stąd weszła też na sce-

ny europejskie. A któryż to z naszych teatrów odkrył choćby Cieklińskiego, albo rybałtowską Komedję? Powtórzmy z westchnieniem — trudno, i cieszymy się, że pokazują nam oryginalnego Plauta czy właśnie — Dundo Maroje, teatralny zabitek południowej słowiańszczyzny. Zawsze to coś bliskiego.

Ale ta uciecha nie jest znów nie zamącona. Bo jak to grać dzisiaj komedię sprzed czterech wieków? Dundo Maroje ma wszelkie znamiona zabytkowej komiki, ciągnącej się nieprzerwanie od greckiego mimu poprzez Plauta — do włoskiej komedii ludowej. Odwieczny schemat, tradycyjne typy i sytuacje: Sprężyną intrygi jest sprytny sługa (dawny niewolnik), szukający własnej korzyści w perypetiach niesfortunnego kochanka, zaplątanego w romans z kurtyzaną i w spór z ojcem, złośliwym starcem.

Otóż ten prymitywny teatr masek: Arlekina, Pierrotta, Kolombina, Pantalona ożywił włoski mistrzostwem aktorów, których samorodna twórczość wypełniła ciałem chudy szkielec akcji i nieodzownych biżuteryjskich sztuczek.

Ostatnio nastąpiła u nas moda, by ten styl commedii dell’arte odrodzić na scenie, jako teatr czysty i rdzenny. Jest tylko jedno nieporozumienie. Improwizują takie przedstawienie inscenizator i plastyk — obaj nieobecni na scenie — a nie improwizują grający aktorzy, na których patrzy widz. Bo dziś aktor nie ma w sobie ani zmysłu improwizowania, ani samorodnego żywiołu zabawy, ani odpowiedniego rzemiosła. Stąd olbrzymi wysiłek reżyserki, wrowisko pomysłów istotnie ciekawych i zabawnych. Ale ich wykonanie aktorskie staje się sztuczne, nie spontaniczne, bo obmyślone przez reżysera i wyuczone. Skrepowany tym aktor nie urzeka widza własnym żywiołem, koniecznym w tej konwencji. Na scenie kipi udana zabawa i śmiech, nie udzielający się widzowi. Taki jest skutek i nie ma na to rady. Jeśli nie ma się aktorów o żywiołowej frenezji, takich, jakich zademonstrował nam niedawno Teatro Piccolo z Mediolanu, nie

można wskrzesić żywych rumieńców commedii dell’arte.

Uwagi te stosują się także i do nowohuckiego przedstawienia. Reżyser i scenograf, obie rozwinęły niebywałą pomysłowość w „nadmuchaniu” starego tekstu nowoczesną plastyką, utanczeniem, umuzyycznieniem, upłynnieniem obrazu scenicznego. Nie zaciążył na spektaklu niedowiad inweycji reżyzerskiej, może raczej jej przerost, wysiłek, by tysiącem dowcipnych szczegółów zaskoczyć, zabawić, podtrzymać uwagę. Zrazu pomysły te zajęły widza i wciągnęły go, ale później „opatrzyły się”. Brakło równorzędności aktorstwa. Czy można winić zespół, że nie osiągnął koniecznej frenezji, skoro w aktualnych warunkach scenicznych nie dano mu swobodnie tworzyć? Ale znów — czy zdobyłby się sam na tę inwencję, improwizację? W tych okolicznościach można jedynie uznać wielką staranność i płynność wykbania, śmiałość atakowania i nakład środków. Ale nic więcej. Jeden tylko S. Michalik w roli Bokaczki zachował pełną swobodę żywej postaci smutnego wesółka i stworzył skończony typ w mówieniu, ruchu, masce i sylwetce. Szkoda, że E. Rączkowski, dysponujący środkami spontanicznej komiki, wykorzystany był zaledwie w niewielkiej, raczej mimicznej roli ce niewydarzonego amanta. Może jeszcze A. Hrydzewicz wygrał nieporadność zaplątanego we własną przeszkli synalka. Może K. Dubielówna pozowała się wdzięcznie na uwodzicielską kurtyzaną. Ale koniec na tym.

Przedstawienie Dundo Maroje jest bezsprzecznie ciekawą pozycją repertuarową a jej wykonanie niemałą próbą sił. Każda próba mieć się w sobie ryzyko. I tę śmiałość eksperymentowania należy ocenić. Jest sama w sobie — wartością, i może przyczyni się do rozjaśnienia aktualnej sprawy stylu komediowego, czy farsowego.

Przekład tekstu Dundo Maroje — żywy i szczególnie zabawny w różnorodnym ujęciu wolałpuku rzymskiej ulicy. Język przekładu jedyny i dobitny.

*) Teatr Ludowy w Nowej Hucie: Dundo Maroje (Rzymska kurtyzana) — Marina Držića, w adaptacji Marko Fotera. Przekład J. Brzechwy i Z. Słoberskiego. Reżyseria K. Skuszanki, scenografia J. Pożakowskiej, muzyka J. Boka.