

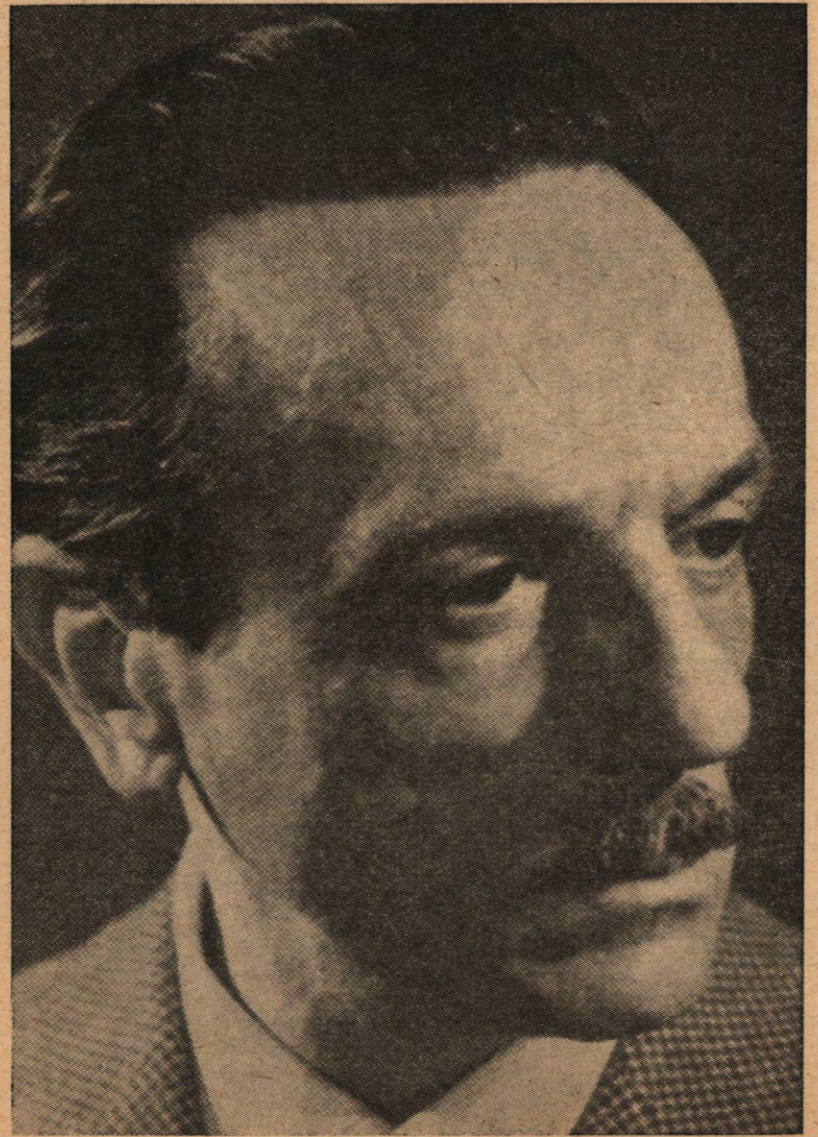


PAŃSTWOWY TEATR
IM. STEFANA JARACZA

EDUARDO DE FILIPPO

NEAPOL—
MIASTO MILIONERÓW

Premiera 22 października 1955 r.



EDUARDO DE FILIPPO

JADWIGA PASENKIEWICZ

Eduardo de Filippo jest największym współcześnie żyjącym dramaturgiem włoskim. Urodzony w Neapolu, 24 maja 1900 roku, już od dziesięciu 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 Villami, 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 anochronicznego trwania. By trafić do widowni, dla której vendetta jest jeszcze do dziś najświętszym prawem, najkonieczniejszą formą obrony honoru, trzeba było pokazać sztuki o bliskiej, zrozumiałej tematyce, z postaciami tak typowymi, że 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 zwady, typy samowładnych panków, karczmarzy i księży, odszyfrowywane z łatwością przez obecnych zmieniały nieudany wieczór w długotrwały sukces artystyczny i finansowy.

Osiągnąwszy mistrzostwo w operowaniu małą formą, Eduardo wkroczył po latach na drogę wielkiego dramatopisarstwa. Już pierwsze jego sztuki („Człowiek i dżentelmen”, 1925; „Sik-Sik”, 1928; „Boże Narodzenie w domu Cupiello, 1930; „Mówcie mu zawsze tak”, 1931) zdradzały talent nie-

przeciętnej 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 wielki ten 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 charakterystyki 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 utworów, nie tylko w okresie pisania ich, ale też w czasie realizacji scenicznej, nieustannej czynności, — by w porę zlikwidować wszystkie przeszkody i trudności oraz 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, cieszących się dużą popularnością nie tylko w samych Włoszech, ale też i zagranicą. Titina wyżywa się dodatkowo w rodzajowych rysunkach z ulic starego, ginącego już dziś Neapolu. Zarówno jednak ona jak i Peppino dali się uwieść stronnictwom pochwałam krytyki. Pod wpływem fałszywie pojętej ambicji osobistej zerwali z propagowaną przez Eduarda sztuką narodową, przechodząc do międzynarodowego szablonu i banału.

Okres powojenny należy w jego twórczości do szczególnie płodnych. Otwiera go „Neapol miasto milionerów”, (1945).

Wkrótce po tym ukazują się komedie „Ach te duchy” (1946), „Filumena Marturano” (1946), „Długonogie kłamstwa” (1947), „Głosy z wewnątrz” (1948), „Strach Nr 1” i „Wielka Magia” (1949). Wystawione jednego dnia sztuki te pozwoliły ujrzeć w całości skomplikowany proces walki o zachowanie postawy moralnej, rozmaicie przez różnych ludzi rozumianej, a będącej siłą, która zdaniem autora, pozwoli narodowi, uwikłanemu w sieć fałszywych pojęć filozoficznych, politycznych i społecznych, „przeżyć 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.

NEAPOL — MIASTO MILIONERÓW

E. D U A R D O D E F I L I P P O

tłumacz: J a d w i g a P a s e n k i e w i c z

komedia w 3-ch aktach.

W

O s o b y:

Gennaro Jovine
Amalia, jego żona
Maria Rosaria, ich córka
Amedeo, ich syn
Errico „Settebelizze”
Peppe „Lewar”
Ricardo Spasiano, urzędnik
Federico
Doktór
Przodownik policji, Ciappa
Adelaide Schiano
Assunta
Donna Peppenella
Teresa
Margherita
Miezzo Prevete

STEFAN SRÓDKA
ANTONINA GORDON-GÓRECKA
JANINA SZYDŁOWSKA
MARIAN RUŁKA
{EDWARD DZIEWOŃSKI ✓
{JÓZEF KOSTECKI
WITOLD KAŁUSKI
ZDZISŁAW TOBIASZ
{EDWARD DZIEWOŃSKI
{JÓZEF KOSTECKI ✓
STANISŁAW WYSZYŃSKI
STANISŁAW GAWLIK
GUSTAWA BŁOŃSKA
HELENA GAWLIK-DĄBROWSKA
IRENA ŁADOSIÓWNA
ALFREDA SARNAWSKA
ANNA RAKOWIECKA
MARIAN TROJAN

Miejszem akcji jest Neapol. Pierwszy akt rozgrywa się w drugim roku wojny. Następne akty po wylądowaniu Aliantów.

Reżyseria: JANUSZ WARMIŃSKI
Asystent reżysera: ESTERA WODNAROWA

Dekoracje: LECH ZAHORSKI
Kostiumy: MICHELLE ZAHORSKA

Kierownik artystyczny Teatru: JANUSZ WARMIŃSKI

kierownik techniczny:

JERZY ZIELIŃSKI

Brygadier:

ROMAN POKORSKI

Kierownicy pracowni:

stolarskiej:

JÓZEF BALCEROWSKI

krawieckiej:

HELENA DĄBROWSKA I WŁADYSŁAW HRYBEK

fryzjerskiej:

WIKTOR KELLER

tapicerskiej:

STEFAN JANOWSKI

malarskiej:

JERZY BIAŁKOWSKI

modelatorskiej:

ANTONI WIŚNIEWSKI

elektrotechnicznej:

WŁADYSŁAW GRABOŚ

sufler:

WALENTYNA MICHAJŁOW

przedstawienie prowadzi:

HALINA STASZEWSKA

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

„NEAPOL” I TEATR WŁOSKI

O sztuce Eduardo de Filippo napisał jeden z krytyków, że byłaby niemożliwa, gdyby nie rozwój tzw. „neorealizmu włoskiego” w okresie poprzedzającym II Wojnę światową, podczas jej trwania, oraz w ciągu ostatniego 10-lecia, kiedy to styl ów stał się głośny w świecie dzięki filmom włoskim, które zdobyły pierwsze miejsce na rynkach zagranicznych. Jest to zjawisko typowe dla teatru włoskiego: pojawianie się „szkół”, uprawianych, imitowanych, „rozpracowywanych” przez setki artystów, często do granicy manieryzmu, — po czym twórczość wygasa, nieraz na długi okres; dzieje sceny włoskiej nie mają tej wspaniałej ciągłości rozwojowej, jaka cechuje np. teatr francuski. Przyczyną tego zjawiska jest zapewne brak stabilizacji politycznej i ekonomicznej, którego Włochy są oddawna ofiarą. Przejściowy okres organizacji, porządku, prosperity, sprawia, że artyści gromadzą się we wspólną szkołę i eksploatują przez pewien czas jej formułę, jakby w obawie by ją gruntownie wykorzystać do końca, zanim szansa zniknie; nie zawsze zresztą okres dobrobytu bywa źródłem twórczości — nędza Włoch powojennych i zawód, wynikły z polityki Mussoliniego były bodźcem dla sukcesów neorealizmu filmowego — który wszakże — przyznać trzeba — miał pomyślną koniunkturę zaraz po wojnie, na ogołoconych z materiału filmowych rynkach światowych.

W tych pomyślnych okazjach, artyści włoscy, wykazują niemiernie talentu komercyjnego, co twórczego, i zazwyczaj potrafia wyeksploatować swą „szkołę” do końca. Tak było już z „commedia dell’arte, w 15-ym, 16-ym i jeszcze 17-ym wieku, „Commedia” nawet już jako martwa i przestarzała formuła, funkcjonowała w dalekich krajach poza Italią, zawleczona tam przez wędrownie i sprężyste zespoły, i trakto-

wana jako niebezpieczna konkurencja dla teatrów miejscowo-narodowych, zwalczana była przez zakazy administracyjne i obostrzenia rogatkowe. Formuła „commedia dell'arte” była z gruntu prosta, podobnie jak wiele innych włoskich „szkół” widowiskowych, i zawierała już w sobie elementy typowe dla sceny włoskiej w ciągu jej dalszego rozwoju: melancholijną, ironiczną, satyryczną obserwację codziennego życia obyczajowego. „Commedia dell'arte” operowała ustalonymi typami, występującymi w karykaturalnie charakterystycznych kostiumach: przemądrzały uczonek, żołnierz-samochwał, sprytny służący, piękna Kolombina i jej księżycowy kochanek — ale intryga, improwizowana przez aktorów, dziejąca się między tymi schematycznymi postaciami pełna była szczegółów zaczerpniętych z obserwacji życia, i dawała często bezwzględna moralną krytykę obyczajów.

Wszystko, co jest twórczego we włoskim teatrze lat następnych, streszcza się do tego samego źródła natchnienia: realistycznej satyry obyczajowej. Nie jest to jedyny nurt rozwojowy sceny włoskiej. W ciągu XIX wieku, włoski teatr muzyczny wyspecjalizował się w efektownych widowiskach kosmopolitycznych; mistrzowie opery, jak Bellini, Donizetti, Rossini — wielka „trójka” z okresu romantyzmu, oraz ich następcy: Verdi i Puccini, otoczeni są chmurą imitatorów i eksploatatorów tej formuły, podtrzymywanej przy życiu przez dwory, a następnie bogatą publiczność mieszczańską. Świat efekciarstwa, dętych uczuć, fałszywych tragedii; na początku XX-ego wieku postacią symbolizującą i niejako sumującą ten kierunek teatru włoskiego, jest Gabriele d'Annunzio, autor heroicznych tragedii miłosno-politycznych (Francesca di Rimini), których język pretensjonalnie nieznośny i sytuacje wymyślne budzą w dzisiejszym czytelniku niepohamowany śmiech. Wykładnikiem tego klimatu wydaje się być Mussolini, w którego osobie skompromitował się zarówno ów styl, co pretensje polityczne wielkiego mieszczaństwa, kryjące się za nim.

Jednakże już w końcu XIX wieku, właśnie na terenie opery, zjawia się kierunek, nawiązujący do najlepszych tradycji sceny włoskiej — jakkolwiek w nienajlepszej jej stylizacyjnej odmianie — „weryzm”, inspirujący się życiem codziennym, tragedią „zwykłego człowieka”, uczuciami i cierpieniami potocznymi: obciążony wszakże ciężkim gustem

swej epoki, nieoparty na gruntownych przesłankach filozoficznych, prąd ten wydaje dzieła o życiu krótkotrwałym, dziś już brzmiące jak martwe (Vega w dramacie, Leoncavallo i częściowo Puccini w operze: „Pajace”, „Cavalleria rusticana”). Rzuca on wszakże hasło powrotu do prawdy, do realizmu, i stanowi pomost między „commedia dell'arte” w jej realistycznym zacięciu, oraz najnowszą szkołą „neorealizmu”.

Tak więc trzy „epoki” sceny włoskiej, godne naszego zainteresowania dzisiaj, wydają się rozdzielone dużymi przeszczerzeniami czasu i nie widać trwałej ciągłości w ich rozwoju, — mimo, że kierujące nimi przesłanki myślowe odżywają na wspólnym terenie realizmu obyczajowego. Ten brak ciągłości odpowiada, jeśli idzie o organizację techniczną, osobliwemu zaniedbaniu w dziedzinie teatrów: Włochy były doniedawna jedynym cywilizowanym krajem, który nie posiadał stałych scen dramatycznych — jedynie objazdowe zespoły prowincjonalne na niewysokim poziomie ambicji artystycznych. Gdy jednak zjawia się „koniunktura” — po okresie marazmu przychodzi wspaniały rozkwit, i tysiące artystów eksploatuje, często z mistrzostwem, zawsze z dużą zrecznością, — bywa, że do znudzenia — formułę, która stała się modna.

Zjawiskiem wyjątkowym na scenie włoskiej, wydaje się być Pirandello. Pozornie ten pisarz, uważany, za największego dramaturga włoskiego wieku XX, nie łączy się z żadną tradycją kultury włoskiej. Filozofia ironicznego powątpiewania o świecie, prawdzie i wartości społeczeństwa — pesymistyczny obraz daremnych ludzkich wysiłków, by ustalić trwałe wartości i odpowiedzieć na pytanie, dotyczące losu ludzkiego, tonacja anarchiczna i szyderczo-romantyczna jego twórczości — zbliżają go raczej do Ibsena, niemieckich modernistów i ekspresjonistów. Staranna analiza wykrywa przecie u Pirandella — obok filozoficznej desperacji, wyrażającej sytuację myślową klasy do której należał — również rzeczową obserwację środowiska włoskiego. Intrygi w małym miasteczku dokoła rodziny, przybyłej z miasta, dotkniętego katastrofą trzęsienia ziemi w „jest, jak wam się wydaje” — gdzie Pirandello przedstawia nieludzkie wścibstwo, rujnujące szczęście rodziny, czy łajdackie stosunki w prasie burżuazyjnej, rozkład rodziny mieszczańskiej w „sześciu postaciach scenicznych w poszukiwaniu autora” — wszystkie te świetnie poczynione obserwacje satyryczne, zbliżające Piran-

della do włoskiej tradycji realistycznej, która zatriumfuje w powojennej szkole „neorealizmu”.

Tutaj obserwujemy ciekawy wypadek: sukces filmu — czy raczej twórcza atmosfera dyskusji przy narodzinach neorealizmu włoskiego — przyczynia się do odrodzenia również dramatu. Dzieło Eduardo de Filippo najwybitniejszego zapewne dramaturga włoskiego ostatniego okresu — dyskontuje wielkie doświadczenia szkoły filmowej: jej precyzję drobiazgowej obserwacji, jej liryzm, jej ironię, jej wiele mówiącą dramatyczną wstrzemięźliwość — i przede wszystkim, jej pasję dla życia potocznego oraz krytykę społeczną. W ten sposób Filippo staje się jednym z najwybitniejszych reprezentantów tradycyjnej, twórczej, najcenniejszej dla nas linii rozwojowej włoskiej sztuki teatralnej i filmowej.

BIEŻĄCY REPERTUAR TEATRU „ATENEUM”

GABRIELA ZAPOLSKA

PANNA MALICZEWSKA

— — — — —
ZDZISŁAW SKOWROŃSKI

MATURZYŚCI

Cena 1 zł.

Państwowy Teatr »ATENEUM«
Warszawa, ul. Stefana Jaracza Nr 20
(dawniej Czerwonego Krzyża)
telefony 6-33-05 i 6-36-21

Zamówienia na bilety zbiorowe

przyjmuje Sekretariat Teatru
codziennie w godzinach: 10—14
oraz 18—20

Rudolfa Gotebiowskiego

Stł. 1. Zam. 1601. Pap. ilustr. kl. V 70 g A1. Nakład 4000. B-6-84650

Ze zbiorów