

Monika Gurgul



**HISTORIA TEATRU
I DRAMATU WŁOSKIEGO
OD XIX DO XXI WIEKU**

UNIVERSITAS

**HISTORIA TEATRU
I DRAMATU WŁOSKIEGO**

Monika Gurgul

**HISTORIA TEATRU
I DRAMATU WŁOSKIEGO**

tom
II

OD XIX DO XXI WIEKU

Kraków

© Copyright by Monika Gurgul, Jadwiga Miszańska, Monika Surma-Gawłowska
and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS,
Kraków 2008

ISBN 97883-242-1025-1
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent
Prof. dr hab. Jacek Popiel

Redakcja
Wanda Lohman

Projekt okładki i stron tytułowych
Tomasz Gawłowski

TREŚĆ

SŁOWO WSTĘPNE	11
UWAGI TECHNICZNE	13
I. POWIEW ROMANTYZMU. KU ODNOWIE DRAMATU	15
1. Shakespeare i polemiki romantyków z klasykami	15
2. Refleksje na temat włoskiej sceny. Widz idealny	20
3. Dramat i historia	22
II. ZŁOTE LATA DRAMATU HISTORYCZNEGO	25
1. Między neoklasycyzmem a romantyzmem: Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, Giovanni i Ippolito Pindemonte	25
2. Ku romantyzmowi: Giambattista Niccolini, Silvio Pellico, Alessandro Manzoni	31
3. Inni autorzy tragedii doby romantyzmu: Edoardo Fabbri, Francesco Benedetti, Paolo Giacometti, Carlo i Leopoldo Marenco, Giacomo Leopardi	37
III. DRAMAT POLITYCZNY I MIESZCZAŃSKA KOMEDIA OBYCZAJOWA	40
1. Risorgimento na scenie: Melchiorre Gioia, Francesco Dall'Ongaro, Vincenzo Bellagambi, Luigi Suñer, Vincenzo Padula i inni	40
2. W cieniu Goldoniego: Francesco Augusto Bon, Giovanni Giraud, Alberto Nota, Tommaso Gherardi Del Testa, Sim(e)one Antonio Sografi i inni	45
IV. OPERA WŁOSKIEGO ROMANTYZMU	52
1. Opera poważna	52
2. Opera komiczna	56
V. TEATR WŁOSKI PO ZJEDNOCZENIU	59
1. Projekt stworzenia dramatu narodowego	59
2. Komedia z tezę: Paolo Giacometti, Paolo Ferrari, Achille Torelli, wczesny Verga	62
VI. TEATR WERYSTYCZNY PRZEŁOMU WIEKÓW	67
1. Początki weryzmu, refleksja teoretyczna	67
2. Weryzm sycylijski i neapolitański: Giovanni Verga, Luigi Capuana, Federico De Roberto, Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco ..	71

3. Weryzm w północnych Włoszech	82
Wczesne werystyczne tony w teatrze dialektalnym: Vittorio Bersezio, Giacinto Gallina, Riccardo Selvatico	83
Na pograniczu języka i dialektu: Carlo Bertolazzi	86
Weryzm po włosku. Rozkład rodziny i los kobiety w twórczości Giuseppe Giacosa i Marca Pragi	89
4. Inni autorzy doby weryzmu: Camillo i Giannino Antona Traversi, Girolamo Rovetta, Pietro Cossa	95
5. Weryzm w operze	98
VII. TEATR DIALEKTALNY	102
1. Neapolitański teatr dialektalny między tradycją a innowacją	103
Teatry Neapolu	103
Ulubieńcy publiczności: Pulcinella i jego interpretatorzy	105
Eduardo Scarpetta	107
2. Odnowa w mediolańskim teatrze dialektalnym po odzyskaniu niepodległości	109
Teatry Mediolanu	109
Nowe oblicze dramatu dialektalnego	109
VIII. ŻYCIE TEATRALNE W XIX WIEKU I W I POŁOWIE XX WIEKU	113
1. Teatry i aktorzy. Organizacja i estetyka widowiska	113
Zespół, aktor i system ról	113
Pierwsze stałe zespoły aktorskie	118
Gwiazdy	121
Repertuar. Autorzy	124
Scenografia	126
Reżyseria	133
2. Teatr na łamach. Prasa i krytyka teatralna	137
IX. REAKCJA PRZECIWKO TEATROWI NATURALISTYCZNEMU	146
1. Gabriele D'Annunzio: odnowa tragedii i języka sceny	147
2. Między teatrem poezji a teatrem intymistycznym	154
3. Futuryści	161
Marinetti, wieczór futurystyczny, <i>variétés</i> i wojna	161
Teatr syntetyczny	165
4. Maski, marionetki i szczęśliwe wyspy, czyli teatr groteski	169
5. Teatr Luigiiego Pirandella	176
Trudna droga do teatralnej sławy. Humoryzm	176
Gorące lata 1917–1921	179
Supremacja autora i prawda teatru	182
Mity	185

Dramaty Pirandella w Polsce. Wystawienia i przekłady	187
6. Namiętni i samotni. Teatr Piera Marii Rossa Di San Seconda . . .	188
X. MIĘDZY TRADYCJĄ I AWANGARDĄ	196
1. Dario Niccodemi i inni autorzy włoskich i zagranicznych sukcesów kasowych I połowy XX wieku	196
2. Anton Giulio Bragaglia i sceniczne debiuty w jego teatrze: Massimo Bontempelli, Achille Campanile, Italo Svevo, Alberto Savinio . .	203
3. Od <i>café-chantant</i> po <i>avanspettacolo</i> i rewię, czyli Teatr <i>Variétés</i> i jego gwiazdy	212
XI. TEATR I FASZYZM	219
1. Teatr i dramat w służbie faszystowskiej ideologii	220
Teatr politycznej propagandy	220
Faszystowskie widowiska plenerowe i teatr poezji	223
Losy teatru dialektalnego	226
2. Teatr eskapistyczny: Aldo De Benedetti, Vincenzo Tieri, Guido Cantini, Gherardo Gherardi, Alessandro De Stefani, Cesare Meano, Sergio Pugliese	226
XII. TEATR NEAPOLITAŃSKI	231
1. Raffaele Viviani	231
2. Eduardo De Filippo	234
Dramaturg	234
Aktor	241
Reżyser	241
Sztuki Eduarda De Filippa w Polsce	242
XIII. TEATR MORALNEGO NIEPOKOJU	243
1. Ugo Betti	243
2. Diego Fabbri	247
XIV. TEATR W LATACH POWOJENNYCH	
PRZEWARTOŚCIOWAŃ (1945–1967)	252
1. Okres powojenny (1945–1950)	252
2. Mieszczański teatr lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych	256
Życie teatralne. Walka o widza	256
Repertuar. Tendencje w dramaturgii	258
Kabaret i teatr satyryczny	261
Carlo Terron	262
Ezio D'Errico	263
Giuseppe Patroni Griffi	266
Franco Brusati	269
Awangarda 63: demaskatorzy alienacji	270

Pier Paolo Pasolini	273
Natalia Ginzburg	280
3. Reżyserzy: Luchino Visconti, Giorgio Strehler i jego uczniowie, Luca Ronconi	281
XV. PRZEŁOM ESTETYCZNY KOŃCA LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH	
I LATA SIEDEMDZIESIĄTE	285
1. Tendencje eksperymentatorskie w Europie i USA w latach sześćdziesiątych.	285
2. Spotkanie w Ivrei (1967). Zielone światło dla włoskiej neoawangardy. Początki teatru politycznego	288
3. Eugenio Barba. Teatr trzeci i antropologia teatru	290
4. Drogi neoawangardy	294
Początki poszukiwań teatralnych we Włoszech	294
Carmelo Bene	295
Leo De Berardinis	298
Claudio Remondi i Riccardo Caporossi	299
Inni twórcy awangardy rzymskiej: Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Memè Perlini	301
Pierwsze grupy teatralne: Carozzone – Magazzini (criminali), Gaia Scienza	304
5. Teatr polityczny i zaangażowany	306
Dramat o tematyce polityczno-społecznej. Teatry publiczne ...	306
Teatr wychodzi na ulicę. Giuliano Scabia i Carlo Quartucci ...	309
Decentralizacja działań teatralnych. Rola ośrodków kulturalnych związanych z lewicą	313
Mistrzowie teatru politycznego: Dario Fo i Franca Rame	314
Niekomunistyczny teatr zaangażowany	321
6. Dramaturgia Giovanniego Testoriego	321
XVI. WSPÓŁCZESNA DRAMATURGIA (1980–2007)	
1. Wstęp	328
2. Obszary zła – nowy dramat neapolitański: Enzo Moscato, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli	330
3. Dramat i mity współczesności: Stefano Benni, Eduardo Erba ...	337
4. Dramat o braku nadziei: Spiro Scimone, Rocco D'Onghia, Cesare Lievi	343
5. Dramat o agresji: Giuseppe Manfredi, Fausto Paravidino	346
6. Dramat i historia: Roberto Cavosi, Antonio Tarantino, Ugo Chiti	348
7. Dramat inspirowany realnymi postaciami i tradycją literacką ...	353

XVII. NOWY TEATR (1980–2007)	356
1. Teatr eksperymentujący (<i>teatro di ricerca</i>): Societas Raffaello Sanzio, Valdoca, Laboratorio Teatro Settimo, Albe, Motus i inne	356
2. Teatr społeczny (<i>teatro sociale</i>)	363
Idea teatru społecznego i jego początki we Włoszech	363
Teatr „opowiadany” (<i>teatro di narrazione</i>)	364
Teatr w szkole (<i>teatro scuola</i>)	366
Teatr i obszary odmienności	367
XVIII. FESTIWALE. CZASOPISMA O TEMATYCE TEATRALNEJ. O TEATRZE W INTERNECIE	371
PODSTAWOWA BIBLIOGRAFIA	375
INDEKS NAZWISK I NAZW GRUP TEATRALNYCH	381
INDEKS OMAWIANYCH WŁOSKICH DRAMATÓW, OPER I SPEKTAKLI	395

Słowo wstępne

Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX wieku do roku 2007 jest pierwszą tego typu publikacją w naszym kraju i dlatego została przeznaczona nie tylko dla miłośników włoskiego teatru i studentów italianistyki, ale także dla szerokiego grona odbiorców. Dobór i układ zagadnień miały na celu umożliwienie czytelnikowi łatwe wejście w zjawiska charakterystyczne dla włoskiego dramatu i wypracowanych praktyk scenicznych na przestrzeni dwóch zamkniętych już stuleci i pierwszych lat nowego wieku. Istotne wydało mi się także zwrócenie uwagi Czytelnika na sprawę recepcji włoskiego teatru i dramatu w Polsce. Do analizy okresu 1800–1945 wykorzystałam istniejące już historie teatru i dramatu włoskiego opublikowane we Włoszech, jak również liczne opracowania monograficzne i artykuły krytyczne. Począwszy od rozdz. XIV układ książki jest autorską propozycją, gdyż ani nowy dramat, ani zjawiska teatralne nie zostały jeszcze we Włoszech ujęte całościowo, choć pojawiły się już pierwsze próby podsumowania tego okresu. Są one jednak wybiórcze, gdyż lata te charakteryzuje wyjątkowa mnogość zjawisk. W pracy, obok materiałów książkowych, prasowych i internetowych, wykorzystałam także swoje wieloletnie doświadczenia teatralnego widza, śledzącego zarówno dokonania teatru tradycyjnego, jak i teatru poszukującego.

Jako że celem niniejszej książki było nakreślenie głównych linii rozwoju teatru i dramatu włoskiego na przestrzeni wieków, zarysowanych na tle społeczno-politycznym i kulturalnym, oraz omówienie twórczości najważniejszych artystów i ich dzieł, umieszczony w niej materiał został poddany selekcji. Dlatego też nie znalazło się w nim wiele nazwisk autorów, aktorów, reżyserów czy operatorów teatralnych, którzy także zasłużyli się dla włoskiej sceny.

W wypadku omawianych autorów parających się także poezją i formami prozatorskimi, pominęłam niedramatyczną część ich twórczości, chyba że tekst wymagał przytoczenia pewnych informacji z tego zakresu. Zainteresowanych tymi zagadnieniami odsyłam do książek: J. Ugniewska, H. Kralowa, *Historia literatury włoskiej*, t. II, Warszawa 1997 oraz *Historia literatury włoskiej XX wieku*, red. J. Ugniewska, Warszawa 2001.

Monika Gurgul

Uwagi techniczne

Tytuły sztuk: W wypadku, gdy istnieją różne wersje tytułu, przyjmowałam wersję najbardziej rozpowszechnioną w dzisiejszych publikacjach teatrologicznych.

Sztuki tłumaczone i wystawione lub wydane drukiem podają w polskiej wersji, a w nawiasie umieszczam ich tytuł oryginalny. Sztuki nietłumaczone lub tłumaczone, ale nie wystawione i nie wydane drukiem pojawiają się w wersji włoskiej, a przekład tytułu towarzyszy im w nawiasie.

W wypadku sztuk i tekstów teoretycznych przywoływanych częściej niż raz, tłumaczenie tytułu pojawia się tylko raz, tam, gdzie poświęca się im najwięcej miejsca.

Tytuły złożone wyłącznie z włoskich nazw własnych (imion, nazwisk, nazw geograficznych) pozostają w wersji oryginalnej.

W *Indeksie omawianych włoskich dramatów, oper i spektakli*, zamieszczonym na końcu książki w porządku alfabetycznym, rodzajnik został przeniesiony na koniec tytułu, jeśli towarzyszy mu rzeczownik, przymiotnik lub liczebnik, co powinno ułatwić poszukiwanieżądanego tytułu.

Daty: Zdarzają się rozbieżności w datowaniu sztuk. Dlatego w wypadku dramatów z lat 1800–1955 za nadrzędne źródło danych uznałam *Enciclopedia dello Spettacolo*, chyba że wykryłam w nim błędy. W wypadku nowszych utworów i spektakli wybierałam datę najczęściej pojawiającą się w publikacjach, a w wypadku najnowszego teatru i dramatu punktem odniesienia były dla mnie strony internetowe autorów i grup teatralnych, o których jest mowa.

Jeśli sztuce towarzyszy jedynie data, oznacza ona datę napisania tekstu, chyba że z kontekstu zdania wynika inaczej.

Towarzyszący dacie skrót „wyst.” oznacza datę wystawienia tekstu.

Towarzyszący dacie skrót „wyd.” oznacza datę wydania tekstu.

W wypadku spektaklu data umieszczona w nawiasie oznacza jego wystawienie.

Przekłady: Większość przekładów wykonałam na potrzeby tej publikacji. Wykorzystane w tekście nieliczne przekłady innych tłumaczy są oznaczone (nazwisko tłumacza pojawia się przy cytacie).

Bibliografia: Chociaż w pracy wykorzystałam bogaty zbiór monografii i artykułów, w bibliografii zebrałam jedynie najważniejsze pozycje książkowe o charakterze ogólnym. Posiadają one bogate bibliografie szczegółowe.

Kraków, wrzesień 2007

Monika Gurgul

I. POWIEW ROMANTYZMU. KU ODNOWIE DRAMATU

Echa poetyki romantycznej dotarły do Włoch w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, zmuszając ukształtowanych w klasycznym duchu poetów i teoretyków do refleksji nad nową wrażliwością estetyczną i nad przyszłością włoskiego dramatu. Refleksja ta ujawniła sprzeczności w łonie klasycznego systemu i kazała zweryfikować stosunek do wielowiekowego autorytetu Arystotelesa, a co za tym idzie, do wielu technicznych zagadnień związanych z budową tekstu teatralnego. Jednocześnie dopuściła do głosu uczucie, a więc i wzruszenie publiczności, zachęcając tym samym do zastanowienia się nad kwestią jego recepcji. Istotnym punktem polemik stała się treść tragedii: dyskutowano nad tym, czy ma ona czerpać z mitów, czy też sięgać do historii, a jeśli tak, to czy ma to być historia starożytna, czy bliższa współczesnym czasom. To ostatnie rozwiązanie zyskiwało zwolenników, gdyż pozwalało wyraźniej zbliżyć się do rzeczywistości, poszukać z nią wspólnych punktów i rozbudzić w widzach poczucie narodowej tożsamości i obywatelskiej odpowiedzialności, tak istotne w obliczu coraz wyraźniejszych wolnościowych i zjednoczeniowych aspiracji intelektualnych elit półwyspu. Mówienie wprost o politycznej kondycji ziem Italii uniemożliwiała cenzura zaborców, spod których dominacji udało się Włochom uwolnić dopiero w roku 1861.

1. SHAKESPEARE I POLEMIKI ROMANTYKÓW Z KLASYKAMI

Bunt przeciw ograny konwencjom zrodził się w teatrze jeszcze w XVIII wieku. Budząca się wśród poetów potrzeba zwrotu ku rzeczywistości natrafiała na zdecydowany opór dramaturgicznego tworzywa: jedności miejsca i czasu, konieczność osadzania akcji w starożytności i zamknięcie postaci w ciasnym gorsecie klasycznego *decorum* coraz wyraźniej

kłóciły się z duchem epoki, która niosła wielkie przemiany społeczno-polityczne, kulturowe i mentalnościowe. Walka o artystyczną swobodę wydawała się tym bardziej uzasadniona, iż nie tak odległe doświadczenia Shakespeare'a w Anglii i poetów „złotego wieku” w Hiszpanii uświadamiały, do czego zdolny jest twórca wolny od nieuzasadnionych ograniczeń i wrażliwy na ludzką prawdę.

Właśnie refleksja nad utworami Anglika stała się ważnym argumentem na rzecz nowego teatru. Pisali o nim ojcowie antyklasycznego buntu: Edward Young, Johann G. Herder, Gotthold E. Lessing, Friedrich W. J. Schelling, August W. Schlegel, a także liczni zapomniani już dziś teoretycy i literaci, choć nie wszyscy jednakowo oceniali jego artystyczne wybory. Ci, którzy najpełniej doceniali złożoność budowanych przez niego charakterów, w których dobro i zło współistnieją bez względu na miejsce bohatera w społecznej hierarchii, a także odwagę, z jaką wplatał on świat nadprzyrodzony w ludzką rzeczywistość, rozumieli, że zrodzona w ten sposób sceniczna i ludzka prawda, nigdy nie doszłaby do głosu, gdyby nie swoboda twórcza artysty, wolna od norm i nakazów. Jednak te same cechy, które uznano za zalety Stradfordczyka, stały się argumentem przemawiającym na niekorzyść jego sztuki w opinii wszystkich tych, którzy za wszelką cenę postanowili bronić klasycystycznej estetyki. Debata nad twórczością Shakespeare'a odbiła się echem zwłaszcza w kręgach mediolańskiego „Conciliatore” (1818–1819), pisma skupiającego najbardziej otwarte umysły Lombardii, którym nieobce było przekonanie, że włoski teatr domaga się odnowy. Głos zabrali w niej m.in. Ermes Visconti, Lodovico Di Breme, Giovanni Berchet, Giandomenico Romagnosi i Pietro Borsieri.

Z Shakespeare'm zapoznał Włochów w 1706 roku autor librett, poeta i historyk Apostolo Zeno, wystawiając w Wenecji muzyczną przeróbkę *Hamleta* (pierwszy „prawdziwy” *Hamlet* został wystawiony w 1793 roku we Florencji przez zespół Antonia Morrocchesiego). Orędownikiem sztuk Anglika stał się padewski opat Antonio Conti, który walczył o to, by na jego dokonaniach oprzeć reformę włoskiego dramatu. W 1726 napisał (jak niegdyś Shakespeare), tragedię *Giulio Cesare* (*Juliusz Cezar*) dołączając do niej wstęp, w którym podkreślał, że niezwykłość tragedii angielskiego poety zrodziła się nie z wierności kanonom, ale ze zderzenia wielkich idei i zwykłych ludzkich uczuć. Koniec wieku przyniósł kilka nowych przekładów dokonanych jednakże z języka francuskiego. Alessandro Verri zaczerpnął swoje wersje *Hamleta* (1769) i *Otella* (1777) z Pierre'a Le Tournera, natomiast do Jean-François Ducisa sięgnęli Ranieri di Calzabigi, by oddać fragmenty *Romea i Julii* i *Ryszarda III*, i Giustina Renier Michel, by w latach 1798–1800 zmierzyć się z *Otellem*, *Makbetem* i *Koriolanem*. Począwszy od 1814 r. przekładu większości dzieł dokonał Michele Leoni, lecz jego wysi-

lek doczekał się krytycznych ocen. Pojawiły się także ślady refleksji teoretycznej, a jednym z pierwszych był napisany po francusku przez Giuseppe Barettiego *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777, wyd. wł. 1820, *Rozprawa o Szekspirze i Wolterze*). Wkrótce wielu innych poetów i ludzi kultury sięgnęło po pióra, by zabrać głos w polemice. Po stronie Anglika opowiedzieli się wspomniani już Calzabigi, Berchet i Visconti, a także Ugo Foscolo i Silvio Pellico. Zastrzeżenia do jego poetyki zgłosili natomiast Giovanni Gherardini, Ippolito Pindemonte i Giambattista Niccolini, a ich niechęć wynikała często z przekonania o narodowej odmienności narodów Południa i Północy i o konieczności obrony własnej tradycji. Oto co w odpowiedzi baronowej Anne Louise De Staël, na jej próby otwarcia Włoch na nową estetykę, napisał na łamach „Corriere delle Dame” w 1818 roku autor ukryty pod inicjałami A.C., którego argumenty doskonale odzwierciedlają charakter wielu podobnych prób obrony romańskiego ducha przed wpływami innych kultur:

Co do Shakespeare’a, pozwoli Pani, że nie wszyscy całkowicie i ślepo podzielimy jej zdanie; bo choć przyznajemy, że dramaty tego autora kryją wiele piękna, i dla swoich czasów i swoich odbiorców pozostanie on dobrym pisarzem, nie możemy jednak zgodzić się z tymi, którzy pragną chwalić go ponad miarę, gdy widzimy tak wielkie okropności (*enormi mostruosità*) obecne w jego sztukach: poważne błędy dotyczące chronologii, niektóre kwestie brzmiące zbyt z angielska w ustach postaci, które nie są Anglikami, pewne zachowania i dialogi nazbyt sprośne, ogromne przeskoky z kraju do kraju, ze sceny na scenę, rozciągający się na wiele lat czas akcji, poniechanie lub nieznanomość wszystkich lub prawie wszystkich reguł dramatycznych, liczne przykłady barbarzyństwa i okrucieństwa, które, jeśli nawet podobają się Anglikom i Pani, w naszych wrażliwych sercach mogą wywołać jedynie oburzenie.

Ważnym głosem w sprawie był także tekst Gherardiniego *Due note al „Corso di letteratura drammatica” di A. W. Schlegel – Dwie uwagi odnośnie „Wykładów z literatury dramatycznej” Schlegla*. Włoski autor przekładu wykładów Schlegla na temat współczesnej dramaturgii (1817, wyd. niem. 1809), stanowiących rodzaj manifestu nowego teatru, polemizował z niektórymi ich tezami, a zwłaszcza z kultem Shakespeare’a. Skłaniał się natomiast do odświeżenia pamięci o dokonaniach starożytnych Greków i Rzymian, bowiem proponowany przez nich umiar, powściągliwość, ład i prostota były, jego zdaniem, na tyle cennymi cechami, że również romantycy powinni przyjąć je za podstawę swego estetycznego *credo*. Tym bardziej, że trzy jedności wydawały się na tyle elastyczne, że nic nie tłumaczyło konieczności ich zarzucenia.

Nieco bardziej wysublimowany atak na Shakespeare'a przypuścił Niccolini, który zestawiał starożytne trylogie i tetralogie z historycznymi cyklami Anglika, wnosząc na tej podstawie o ich większej wartości. Twierdził mianowicie, że są one bardziej zwarte pod względem jedności akcji, a prezentowane na scenie wydarzenia wpisują się w „pewien system” poetycko-filozoficzno-teologiczny, podczas gdy u angielskiego dramaturga poszczególne ludzkie sprawy pozostają faktami jednostkowymi. W *Discorso sull'Agamemnone d'Eschilo* (1816, *Rozprawa o Agamemnonie Ajschylosa*) Niccolini dogłębnie przestudiował racje obu stron estetycznego sporu, wykazując przy tym wiele zrozumienia dla romantycznych postulatów. Postawił jednak romantikom poważny zarzut natury etycznej: wbrew antykowi zestawili oni zło i dobro, brzydotę i piękno twierdząc, że współistnieją one w każdej ludzkiej istocie. W efekcie znaleźli miejsce dla fizycznych i moralnych deformacji i z groteski uczynili obowiązujący środek wyrazu. To z kolei doprowadziło ich do utraty poczucia dobra i piękna i do „uszczerbku moralnego”, oddalając ich tym samym od prawdy.

Również Alessandro Manzoni starał się unikać skrajności w wydawanych sądach. Swe rozważania opierał na analizie szeroko rozumianego romantyzmu, a nie tylko szekspirowskich propozycji. Pomiął aspekt oniryczności i fantastyki obecny w tym teatrze, zgłaszając pewne uwagi co do przemieszania tragizmu i komizmu. Chwalił nowatorstwo romantycznego teatru wynikające z obserwacji rzeczywistości, podkreślając, że to wierność prawdzie prowadzi do zerwania z jednościami i z fuzją groteski i tragizmu w sztuce, podobnie jak ma to miejsce w życiu. Sam poszukiwał konsekwentnie prawdy w obszarze historii, czemu dał wyraz w swojej twórczości dramaturgicznej, teoretycznej i w powieści historycznej *Narzeczeni* (1822, *Promessi Sposi*).

Swoisty eklektyzm fazy przejściowej można dostrzec także w wypowiedziach Vincenza Montiego czy I. Pindemontego. Monti odczuwał potrzebę czerpania z obu poetyk: akcentował eksponowaną przez romantyków rolę wzruszenia, lecz krytykował romantyczną „deformację”, mającą na celu zadziwienie widza i pozostawiał wierny klasycznej prostocie:

Nie rozumiem, cóż wspólnego może mieć zadziwienie widza (*meraviglia*) z litością (*compassione*) i trwogą (*terrore*), dwoma zasadniczymi elementami greckiej tragedii. Uważam, że można przerazić i wzruszyć nie zadziwiając; i nie mogą się nadziwić patrząc, jak piękna, boska prostota, która była zawsze dotąd zaletą i charakteryzowała największe dzieła starożytnych, obecnie ustępuje miejsca deformacji w dramacie współczesnych (*Tragedie, drammi e cantate*, 1865).

Także I. Pindemonde, krytyk wyważony i ostrożny w sądach, odrzucał romantyczne skrajności. Opowiadał się przy tym za utrzymaniem tradycyjnej funkcji chóru, gdyż stanowił on istotny element teatralności i ważny motyw dekoracyjny. Pozostał również wierny kategoriom użyteczności jako celu sztuki i przyjemności jako środka służącego realizacji tego celu. Jego zdaniem sztuka (jako bardziej uniwersalna od historii) nie miała przedstawiać tego, co jest, lecz to, co powinno być, gdyż tylko w ten sposób pozwalała widzowi bawić się i niepostrzeżenie uczyła go, na przykład zasad moralności.

Zdecydowanym obrońcą romantyzmu był natomiast Silvio Pellico, który jednoznacznie uznał konieczność odejścia od twardych reguł poetyckich i przeciwstawił się dokonywaniu oceny wartości tekstu teatralnego jedynie na podstawie jego wierności klasycznej normie. Nie ona bowiem decyduje o wielkości utworu, lecz skuteczność użytych w nim środków wyrazu, indywidualność twórcy i efekt, jaki dzieło wywołuje w sercach i umysłach widzów.

Podobny stosunek do jedności reprezentował wielki zwolennik Shakespeare'a, Ugo Foscolo. Jego główny tekst krytyczny *Della nuova scuola drammatica in Italia* (1825, wyd. 1850, *O nowej szkole dramatu we Włoszech*) zwracał także uwagę na kolejny punkt sporny, dzielący środowisko twórcze: poeta podjął temat tragedii historycznej i miejsca jej akcji. Będąc autorem sztuk osadzonych zarówno w starożytności, jak i w średniowieczu, upomniął się o akceptację obu tych rozwiązań. Wystąpił tym samym przeciw Manzoniemu i Schległowi, którzy uznawali jedynie średniowieczne tło dramatu. Dla poparcia swych poglądów przypomniał opinię Alfieriego, że nowość nie ogranicza się do wprowadzania nowych tematów, ale polega na czynieniu nowym tego, co już znane.

Kwestii jedności poświęcił wiele uwagi wspomniany już Manzoni, który uzasadnił swe estetyczne wybory w jednym z najważniejszych włoskich teoretycznych tekstów teatralnych tamtej doby, *Prefazione (Wstęp)* do sztuki *Il conte di Carmagnola* (1820). Autor podkreślał, że w greckiej tragedii jedności miejsca i czasu nie obowiązywały jako nienaruszalne zasady i nie znał ich teatr ludowy, nie stosowali ich najwięksi dramaturdzy angielscy (Shakespeare) i hiszpańscy (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca), świadomie zarzucili je poeci niemieccy (Goethe, Schiller). We Włoszech reguły, wprowadzone przez Gian Giorgia Trissina w opublikowanej w 1524 r. sztuce *Sofonisba*, weszły w życie bez dyskusji, a więc także bez refleksji. Tymczasem jedność miejsca często uniemożliwia przeprowadzenie najprostszej nawet akcji i tworzenie tego, co piękne, dlatego, w imię poezji, należy opowiedzieć się za nowym dramatem angielskim i niemieckim.

Tekst Manzonię kończą wyjaśnienia na temat chóru. W Grecji chór miał niwelować nadmiar mocnych emocji, które zbliżały akcję do rzeczywistości, „odbijać” uczucia widza i „odsylać” mu je w łagodniejszej, lirycznej i mniej bezpośredniej postaci. Taki chór, w opinii autora, nie współbrzmiał z nowoczesnym rozumieniem tragiczności, lecz – potraktowany jako uosobienie refleksji natury moralnej, inspirowanej przez akcję dramatu i jako wyraz uczuć autora przemawiającego w imieniu ludzkości – może spełnić niezwykle ważną rolę. Fakt, że traci on bezpośredni związek z akcją i z bohaterami sztuki, odbiera mu zapewne dramaturgiczną nośność, ale jednocześnie pozwala autorowi wyrazić myśli w sposób „bardziej liryczny, różnorodny i fantastyczny”. Przykład tak skonstruowanego chóru dał zresztą Manzoni w obu swoich tragediach.

Temat jedności nie został jednak wyczerpany i autor powrócił do niego w *Liście do pana C... o jedności czasu i miejsca w tragedii* (1823, *Lettre à Monsieur C... sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*). Jego adresatem był J. Victor Chauvet, klasycystyczny francuski krytyk i dramaturg, który zaatakował wspomnianą powyżej sztukę włoskiego autora. W swoim liście Manzoni pisał o jedności akcji: „Trzeba [...], by akcja była jedna. Ale czy rzeczywiście jedność leży w naturze faktów historycznych?” Otóż nie do końca, gdyż wzajemne oddziaływanie na siebie bytów czyni taką jedność niemożliwą. Poeta może jednak spróbować zbliżyć się do jedności, dokonując spośród wszystkich znanych mu wydarzeń wyboru jedynie tych „interesujących i dramatycznych”, ściśle powiązanych między sobą i stanowiących pewną całość. „Starając się żarliwie uchwycić rozmiary i głębię więzi łączącej te wydarzenia, usiłuje wyraziście ukazać rządzące nimi prawa, przyczyny i skutki. Jedność ta jest jeszcze bardziej oczywista i łatwiejsza do uchwycenia, gdy między wieloma powiązanymi faktami znajduje się wydarzenie główne, dokoła którego grupują się inne jako środki lub przeszkody” (tł. J. Arnold). Ponieważ jedno wydarzenie pełni rolę kulminacji, to ono zapewnia jedność akcji, a to z kolei powoduje, że nadmierne rygory w stosowaniu jedności miejsca i czasu są zbyteczne, a nawet szkodliwe, jak to wykazał już Schlegel. Manzoni dał wyraz swoim przekonaniom w praktyce dramaturgicznej. Jego *Il conte di Carmagnola* ukazujący prawdziwe losy uwikłanego w historię hrabiego, narusza wyraźnie jedności miejsca i czasu.

2. REFLEKSJE NA TEMAT WŁOSKIEJ SCENY. WIDZ IDEALNY

Teatr operowy, który stanowił potęgę pośród sztuk widowiskowych, nie był dobrym wzorem dla teatru dramatycznego. Stawiając na pierwszym miejscu wokalne popisy artystów, sprowadzał akcję do drugorzędnej roli.

OD XIX WIEKU DO ROKU 2007

Pod jego wpływem również w teatrze dramatycznym akcja zaczęła ustępować miejsca opisowości i liryzmowi. A to, że akcja ma za zadanie poruszać widza, podkreślał już w latach osiemdziesiątych poprzedniego wieku Vittorio Alfieri.

Alfieri miał sporo zastrzeżeń do stanu włoskiej sceny, lecz nie zaproponował sposobu jej uzdrowienia. Uczynił to natomiast I. Pindemonte i wskazał na przyczynę zła. W *Discorso sul teatro italiano* (1805, *Rozprawa o teatrze włoskim*) przyznał on, że to opera pozbawiła publiczność niezbędnego krytycyzmu i sprowadziła myślenie o teatrze do kategorii łatwej rozrywki. Pozwoliło to aktorom z jednej strony na permanentne niedouczenie (dlatego też nie znali dobrze swoich ról, nierzadko nie rozumieli nawet sensu wypowiadanych kwestii), a z drugiej – na ekshibicjonizm i gwiazdorstwo bez pokrycia.

Głos w sprawie zabierali także dramaturdzy-aktorzy. Toskańczyk Antonio Morrocchesi (1768–1838), znany odtwórca ról alfieriańskich bohaterów, marzył o świadomych interpretatorach postaci tragicznych i temu celowi podporządkował swą pracę dydaktyczną prowadzoną od 1811 roku we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych. Pisał o tym również w *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832, *Lekcje recytacji i sztuki teatru*). Także inny aktor o utrwalonej sławie, Piemontczyk Giovanni Angelo Canova (1781–1854), akcentował konieczność odpowiedniego kształcenia aktorów, czemu dał wyraz w *Lettere sopra l'arte d'imitazione* (1839, *Listy na temat sztuki naśladowania*).

Krytyka pod adresem aktorów i sugestie, jak zaradzić niepokojącemu stanowi rzeczy, powracały jeszcze wielokrotnie w teatralnych refleksjach. Pojawił się jednak i drugi temat rozważań – widzowie. G. Berchet w swoim *Lettera pólserio Chryzostoma do syna* (1816, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figlio*) podjął się próby określenia cech idealnej publiczności. Stanowiło ją według niego mieszczaństwo, któremu autor przeciwstawiał zarówno zmanierowaną arystokrację, jak i zbyt ograniczony lud, obie grupy niezdolne pojąć wartość sztuki. To do mieszczańskiej widowni miał więc zwracać się poeta, to jej wymaganiom miał sprostać. A by tak się stało, musiał mówić o tym, co było jej naprawdę bliskie.

Nowa widownia pragnęła wzruszeń, a jej pragnienie znalazło zrozumienie u V. Montiego. Jego zdaniem, teatr, wbrew nakazom Arystotelesa, powinien być nośnikiem emocji i, co istotne, powinien posiadać publiczność zdolną do wzruszenia. To dlatego poeta cenił sobie widza o skromnym pochodzeniu, gdyż ten ze szczerością poddaje się uczuciom, zaś z nieukrywany dystansem odnosił się do widza chłodnego, zbyt racjonalnego lub nieuwważnego.

Inaczej idealnego widza postrzegał I. Pindemonte. Nie szukał w nim emocjonalnej gotowości, chodzącej na ogół na parze z brakiem wyrobienia

intelektualnego, ale pragnął publiczności „świadomej”. Jego poglądy podzielał Manzoni. We wprowadzeniu do pierwszej ze swoich sztuk wyraźnie podkreślał, że widz stanowi „zewnątrzny umysł”, który akcję sztuki „kontempluje”, a więc poddaje krytycznej analizie. Jeszcze więcej wymagań postawił przed widzami, ale i dramaturgami, ideolog Risorgimenta Giuseppe Mazzini, orędownik „życia dla idei”. W rozprawie *Del dramma storico* (1830, *O dramacie historycznym*) upominał się o teatr, który wsparłby taki moralny wzorzec, lecz – jak utrzymywał – potrzeba do tego prawdziwej poezji, której brakuje rodzimej scenie. Niezbędny liryzm odnalazł jedynie w chórach manzonianских tragedii, lecz nawet te utwory nie znalazły jego pełnego uznania. Krytyka Mazziniego nie stanowiła jednak pomocnego narzędzia w walce o nowy teatr, gdyż sformułowania takie, jak poszukiwanie „równowagi między klasyczną idealizacją rzeczywistości i romantycznym zmierzaniem ku prawdzie” czy nakazy takie, jak ten, by przykuwać uwagę widza „na wzór starożytnych oratorów”, brzmiały z pewnością zbyt ogólnikowo. Mazzini miał jednak rację twierdząc, że pokazywanie przebrzmiałych wydarzeń bez klucza pozwalającego na ich interpretację i bez filozoficznego zaplecza, nie odpowiadało potrzebom czasu i uniemożliwiałoby widom ich krytyczny odbiór.

Wszystkie te głosy, choć zrodzone z refleksji różnej natury, uświadamiały, jak ważne jest pozyskanie szerokiego grona odbiorców żywo reagujących na przesłanie prezentowanych sztuk i gotowych przekuć artystyczne emocje w patriotyczny czyn.

3. DRAMAT I HISTORIA

Przed nadejściem epoki romantycznej świat był pojmowany jako twór statyczny i niezmienny w swej istocie. Niezmienne były w powszechnym mniemaniu natura człowieka i forma społecznej organizacji, prawa moralne i idea prawdy. Dopiero romantyzm wskazał, że dzieje ludzkości są procesem skazanym na przemijanie. Dlatego, by mówić o człowieku, należało mówić o zmieniającej się rzeczywistości, co zmuszało do nieprzerwanego poszukiwania adekwatnych form jej wyrazu. Od tej pory kulturę postrzegano przez pryzmat procesu historycznego. XIX wiek stał się wiekiem historyzmu, nakazującego z uwagą przyglądać się narodowym dziejom, rozważać przyczyny ich przebiegu i wyciągać wnioski na przyszłość, które pozwoliłyby narodom rozwijać się zgodnie z ich przeznaczeniem. To przekonanie o zmienności form spowodowało uznanie obowiązujących w teatrze konwencji za nieadekwatne, a więc zakłamujące rzeczywistość. To bieg historii – twierdzono wówczas – wyznacza każdorazowo

odmienne normy i teraz domaga się odrzucenia jedności miejsca i czasu zdarzeń.

Nie bez znaczenia dla tak wielkiej roli historii w XIX-wiecznym myśleniu o świecie miały niemieckie teorie, m.in. J.G. Herdera. Według tego filozofa historii, dramat wyrasta z „pieśni rodzinnej”, czyli z poezji zrodzonej z odwiecznych, niepowtarzalnych tradycji narodu, stąd też prawo każdego poety do budowania własnej, subiektywnej wizji świata. Rozważania Herdera otwierały nowy okres w europejskiej estetyce, usuwały w cień reguły i podkreślały rolę artystycznej kreatywności. Poeta miał za zadanie wnieść do świata dramatu własną wewnętrzną prawdę i uczucie, i to one stawały się nową i najwyższą wartością sztuki. Takie teorie uświadamiały jednak nie tylko znaczenie wolności w wymiarze estetycznym, ale również zmuszały do spojrzenia wstecz, przypomnienia dawnych okresów narodowej świetności, a tym samym pozwalały marzyć o przywróceniu narodowi jego dawnej, często – jak sądzono – mitycznej siły i, jak w wypadku ziem półwyspu włoskiego, rozbudzały pragnienie politycznej niezależności.

O historii w dramacie dyskutowano w rozmaitych kontekstach. Uwagi na temat prawdy historycznej w teatrze pojawiły się na przykład u G.E. Lessinga w *Dramaturgii Hamburskiej* (1767–69). Autor zastanawiał się w niej nad relacją między tym, co „prawdziwe” i „prawdopodobne” w dramacie historycznym i akcentował problem spójności postaci, traktując drugorzędnie wierność prawdzie historycznej. Natomiast u Schlegla w *Wykładach o sztuce dramatycznej i literaturze* (1809–11) poezja, będąca wyrazem tego, co w nas najintymniejsze, musiała nadążać za przemianami, jakie zachodzą w człowieku i w świecie; forma jest przecież wyrazem ducha, a ten rozwija się bezustannie. Na gruncie włoskim Alessandro Manzoni uczynił z historii jeden z najważniejszych obszarów swojej refleksji. Podjął ten temat w kontekście wolności i obowiązku poety, który powinien określić granice między faktami i własną inwencją twórczą. Pisał o tym w znanej nam już *Lettre à Monsieur C...*:

...jedną z najważniejszych umiejętności umysłu ludzkiego jest zdolność chwytania stosunku przyczyny i skutku, uprzedniości i następstwa, który spaja wydarzenia, oraz – intuicyjne sprowadzanie do wspólnej perspektywy wielu faktów rozdzielonych czasem i przestrzenią, przy równoczesnym eliminowaniu innych faktów, których obecność jest przypadkowym zbiegiem okoliczności. Oto właśnie praca historyka. (...) Historykowi zależy, by przedstawić nieograniczony ciąg wydarzeń; poeta zaś pragnie pokazać wydarzenia wybrane i to zgodnie z zasadami swej sztuki. Interesuje go fragment historii, pewna grupa wydarzeń, które następują w czasie mniej więcej określonym (tł. J. Arnold).

Tak więc pisarz, posługując się wyobraźnią, ma prawo wypełniać interpretacyjne luki pozostawione przez historię, lecz jako że to ona stanowi realny wymiar ludzkiego istnienia, opisywane wydarzenia muszą opierać się na historycznych faktach. Taki realizm historyczny wiąże się z celem dydaktycznym w sensie moralnym i edukacyjnym, co uświadamia, jak istotny staje się sposób percepcji dramatu przez publiczność: nie powinna ona pozwolić, by zawładnęły nią zbyt silne uczucia, lecz poddać oglądane wydarzenia krytycznemu oglądowi i wyciągać z nich wnioski, bowiem historia ma za zadanie odsłaniać mechanizmy rządzące współczesnością, a zadaniem widza jest uczynić z tej wiedzy odpowiedni użytek.

Rozważania Manzonię zdawały się zmierzać ku optymistycznej wierze w postęp, bowiem linearny bieg historii zakładał rozwój i ogólną poprawę ludzkiego losu. Manzoni pozostawał jednak pod zbyt mocnym wpływem chrześcijańskiej ideologii, by zawierzyć historii wolnej od boskiej opatrności. Ta z kolei poprowadziła go ku wymiarowi pozaziemskiemu, który okazał się w jego poetyce schronieniem przed historią. Choć to ona inspirowała poczynania jego bohaterów, ostatecznie przywodziła ich go zguby. Wówczas ostateczny sens ich działaniom nadawała siła wyższa, przed którą w chwili śmierci skłaniali głowy.

Na temat roli historii w dramacie polemizował z Manzoniem U. Foscolo. We wspomnianym już tekście *Della nuova scuola drammatica* odrzucił on dramat historyczny jako ograniczający rolę artysty. Jednak to manzoniana wizja dramatu historycznego – fuzji historii i poezji – wyznaczyła drogę ówczesnej włoskiej tragedii, którą podążano odtąd przez wiele dziesięcioleci.

II. ZŁOTE LATA DRAMATU HISTORYCZNEGO

1. MIĘDZY NEOKLASYCYZMEM A ROMANTYZMEM: UGO FOSCOLO, VINCENZO MONTI, GIOVANNI I IPPOLITO PINDEMONTE

Już w pismach teoretycznych można dostrzec charakterystyczne dla Włoch przemieszczenie poetyk neoklasycznej i romantycznej, lecz jeszcze bardziej uwidacznia się ono na poziomie twórczości artystycznej ówczesnych dramaturgów. Jeśli bowiem uznać za romantyczne następujące kryteria:

- zwrot ku rzeczywistości, czyli zainteresowanie dla tego, co jest (*vero*), a nie tego, co być powinno (*ideale*), tego, co zmienne (historia, np. średniowiecze), a nie tego, co niezmiennie (antykwizm, rozumiany jako obszar funkcjonujący poza czasem, ponadczasowe idealne „zawsze”)
- pragnienie oddania złożonego obrazu rzeczywistości, w którym obok piękna pojawia się brzydota, a obok dobra zło
- zwrot ku konfliktom wewnętrznym postaci
- sięganie do opisowości, upodobanie do niezwykłych przygód
- akceptacja dla *meraviglioso* i *pittoresco*, kosztem tradycyjnych arystotelesowskich litości i trwogi
- na poziomie wyborów stylistycznych wprowadzenie elementów fantastycznych, groteski, deformacji, kontrastu
- rezygnacja z uroczystego, napuszonego języka, grandilokwencji monologów, archaizmów i latynizującej składni
- potrzeba emocjonalnego kontaktu dzieła z szeroką publicznością

a jako neoklasyczne:

- opowiedzenie się za sztuką wyrażającą to, co idealne; dystansowanie się od rzeczywistości poprzez osadzanie akcji w antyku
- tworzenie hieratycznych bohaterów o jednowymiarowej psychologii

- zachowanie jedności przynajmniej na poziomie akcji (jedności miejsca i czasu są coraz trudniejsze do obronienia nawet dla klasyków); wprowadzanie na scenę niewielkiej ilości postaci
- zachowanie chórów
- redukcja uczuć do tradycyjnego patosu (litość i trwoga)
- akcentowanie potrzeby ładu, miary i równowagi pod względem stylistycznym
- wierność uroczystemu językowi, obfitującemu w krasomówcze uniesienia i archaizmy i ściśle poddanemu wymogom wersyfikacyjnym (a tym samym trudnemu w odbiorze i dlatego ograniczającemu grono potencjalnych odbiorców i eliminującemu możliwość bezpośredniego przeżycia, np. wzruszenia)

to okazuje się, że dramaturgia pierwszych dziesięcioleci XIX wieku stanowi romantyczno-klasyczny amalgamat, w którym od czasu do czasu udaje się wyodrębnić bardziej autonomiczne części. Doskonałym tego przykładem są sztuki preromantyka **Uga Foscola** (1778–1827) i klasyków: **Vincenza Montiego** (1754–1828), **Giovanniego Pindemonte** (1751–1812) i jego brata **Ippolita** (1753–1828).

Dwaj pierwsi autorzy pozostawili po sobie po trzy dramaty. Sztuki Montiego to: *Aristodemo* (wyst. 1786, *Arystodemus*), *Galeotto Manfredi* (wyst. 1788) i *Caio Gracco* (wyst. 1802, *Gajusz Grakchus*). Foscolo jest autorem *Tieste* (wyst. 1797, *Tiestes*), *Aiace* (wyst. 1811, *Ajaks*) i *Ricciarda* (wyst. 1813). Giovanni Pindemonte stworzył kilkanaście tytułów, a z dorobku jego brata zapamiętano tylko jedną (1797, *Arminio*). Co ciekawe, ich estetyczne wybory nie poddawały się ani kryterium czasowemu (pierwsza sztuka Montiego nosi w sobie więcej romantyczności niż ostatnia), ani ideologicznemu (broniący romantycznej swobody artystycznej Foscolo bronił jednocześnie starożytności jako miejsca akcji i dwukrotnie w niej osadził swoje sztuki), ani też estetycznemu (Ippolito Pindemonte, choć jego sztuce nie brak szczerego liryzmu, nie potrafił oprzeć się pokusie wprowadzenia chóru). Wybór miejsca akcji uzależniano wyłącznie od pomysłu, np. G. Pindemonte wybierał dla swych tragedii tło średniowieczne (1795, *Ginevra di Scozia* – *Ginevra ze Szkocji*; 1797, *Donna Caritea Regina di Spagna* – *Donna Caritea Królowa Hiszpanii*), jak i starożytne (1800, *Agrippina* – *Agrypina*; 1804, *Cinцинato*). Za to wszyscy autorzy trzymali się pewnych klasycznych kryteriów formalnych, takich jak pięcioaktowa struktura, jedność akcji, ograniczona liczba postaci, tradycyjna wersyfikacja: nierymowany jedenastozgłoskowiec (*endecasillabo sciolto*), styl i język hołdujące zasadzie ładu i harmonii. Wspólna pozostała także oś konfliktów, którą wyznaczały miłość i polityka.

Właśnie polityka stanowiła jeden z elementów, który w naturalny sposób wpisał się w romantyczną poetykę: aluzje do aktualnej sytuacji nieist-

niejącej jako państwo Italii stały się z biegiem lat kuźnią patriotycznych uczuć i jeszcze bardziej związały widownię z teatrem, który i tak od wieków stanowił najważniejszą instytucję społeczno-artystyczną półwyspu. A jednak początkowo mierzenie się z tą tematyką okazało się niezwykle trudnym zadaniem. Dobrym przykładem „patriotycznej” porażki jest tragedia Montiego *Caio Gracco*. W Rzymie Gajusza w żaden sposób nie za-brzmiały emocje, które przetaczały się przez ówczesną Italię, zamiast tego sztuka przytłaczała górnolotnym przegadaniem. Również spór tytułowego Arminia (wodza plemion germańskich, które wyzwoliły się spod zależności od Rzymu i zwolennika rządów absolutnych) z domagającym się autonomii dla poszczególnych plemion Telgastem, tylko pozornie nawiązywał do współczesności. Nie inaczej miała się sprawa w dramatach Giovanniego Pindemonte. Przedstawione tu polityczne konflikty okazały się dalekie od późniejszych tonów Risorgimenta, patronowały im raczej ogólne idee wolności, ładu i sprawiedliwości. Było tak na przykład w wypadku Marka, bohatera *Coloni di Candia* (wyd. 1801, *Koloni z Kandii*), przeżywającego wewnętrzny konflikt między pragnieniem buntu i akceptacją uzależnienia rodzinnej Krety od Wenecji, który ostatecznie odżegnuje się od autonomicznych dążeń. Podobnie rzecz ma się w sztuce *Adelina e Roberto* (wyd. 1801), gdzie autor co prawda zwraca się przeciw metodom represji stosowanym przez hiszpańską Inkwizycję, lecz w przedmowie wyjaśnia, że jego tekst jest wolny od nawiązań do aktualnej polityki kościoła.

Temat miłości do ojczyzny i alfieriański protest przeciw tyranii pojawił się także w *Ricciardzie*, pozostał jednak w drugim planie, a próby wyeksponowania go pomimo braku związku z akcją za-brzmiały nieco fałszywie. Wcześniej austriacka cenzura dopatrzyła się politycznych aluzji w *Aiace* (w postaci Agamemnona dostrzeżono Napoleona, a w Ajaksie i Ulissesie ówczesnych polityków, Jeana Victora Moreau i Josepha Fouchè, i zabroniono wystawiania sztuki), choć nic nie wskazuje na to, by takie było zamierzenie autora.

Dlatego ślady romantycznej poetyki odnajdujemy najwyraźniej tam, gdzie autorzy zrezygnowali z tradycyjnie rozumianej akcji i skoncentrowali się na ludzkich uczuciach. Tak było w wypadku stworzonej przez Montiego postaci Aristodema, starego władcy walczącego z prześladowającymi go wyrzutami sumienia. Aristodemo cierpi, gdyż poświęcił niegdyś własną córkę, by uśmierzyć gniew bóstwa i ratować swój lud przed zagładą. Nie wie, że córka żyje, a w dodatku od lat przebywa na jego dworze. Wiadomość o tym przychodzi jednak zbyt późno, by zboląły władca mógł nadrobić stracony czas niewiedzy. Umiera z poczuciem, że w jego życie wkradło się zło, którego sensu nigdy już nie pojmie. Monti, który wyraźnie opowiadał się za potrzebą wzruszenia widzów, przyznawał, że pisząc sztukę sam wylał wie-

le łez. Istotnie, skomplikowana sytuacja psychologiczna bohatera (poczucie winy, przerażenie potęgowane sennymi koszmarami, osamotnienie i potrzeba obdarzenia córki ojcowską miłością) dostarcza silnych emocji umiejętnie potęgowanych w ciągu kolejnych aktów.

W sieci złych uczuć znalazła się także bohaterka drugiego dramatu Montiego, żona tytułowego Galeotta Manfrediego. Tym razem to zazdrość jest pierwszym poruszcycielem akcji i buduje udanie napięcie dramatyczne. Narastające pod wpływem przebiegłego i mściwego Zambrina (sobowtóra szekspirowskiego Jaga) uczucie doprowadza do tragedii.

Galerię bohaterów pogrążonych w niebezpiecznych namiętnościach uzupełnia Ricciarda Foscola. Oba konflikty, na których oparto akcję utworu, zostały przeniesione do świata wewnętrznych przeżyć Guelfa, występującego w podwójnej roli władcy (rywalizującego o pozycję z przyrodnim bratem) i ojca (odczuwającego nieczystą miłość do córki). Utwór podejmuje wątki znane z twórczości Alfieriego, który ojcowskiej zaborczości dał wyraz w tragedii *Mirra*, zaś w *Saulu* skazał stojącą po stronie męża córkę na konflikt z ojcem-królem. Ricciarda przeżywa jednak emocje, na które nie pozwoliliby sobie bohaterowie Alfieriego. Bowiem Foscolo, podobnie jak Monti, był zwolennikiem większej bezpośredniości przeżycia i wzruszenia, które wykraczały poza ramy, jakie wyznaczył scenicznej namiętności Alfieri.

Romantyczność *Ricciardy* podkreśla zestawienie jej ze sztuką G. Pindemontego *Cianippo*, która podejmuje taki sam temat kazirodczej miłości ojca do córki, i, podobnie jak poprzednia, zgłębia zakamarki duszy bohatera. Tym razem jednak autor podąża tropem klasyków, bowiem nieczysta miłość rodzi się w sercu władcy w wyniku ingerencji bóstwa, żadnego zemsty Bachusa. Pindemonte spłacił jednak swój dług wobec romantyzmu pisząc *Il salto di Leucade* (wyd. 1801, *Skok z leukadyjskiej skały*) i opowiadając w niej historię nieszczęśliwej miłości. Co prawda nawiązał przy tym do klasycznego mitu (według którego ten, kto przeżyje taki skok, uwolni się od niszczącego uczucia), jednak to romantycznemu zestawieniu miłość/śmierć podporządkował akcję swojego dzieła.

Nowa wrażliwość najpóźniej znalazła odzwierciedlenie na poziomie języka dramatu. Nawet podkreślający rolę artystycznej wolności Foscolo, długo borykał się z formami wyrazu właściwymi klasycyzmowi. Wszystkie jego teksty zostały napisane wzniosłym stylem, nie stroniącym od archaizmów i udziwnień syntaktycznych. Z pewnością dobrze przysłużyła im się alfieriańska dbałość o syntetyczny dialog; niestety, przeciwny skutek odniosło upodobanie do heroicznej aury, w której wciąż jeszcze roilo się od pozostałości po dawnej teatralnej estetyce i z którą, jak się okazuje, było niezwykle trudno się rozstać. Wyniki tej słabości oddaje anegdota opowiadająca o mediolańskiej premierze *Aiace*. Sztuka bynajmniej nie chwyciła za

serce, a jednak „publiczność słuchała z uwagą i w skupieniu przez dłuższy czas. Ale cierpliwość ma swój kres (...) i tak gdzieś koło piątego aktu zabrakło jej publiczności”. Gdy ze szczytu góry rozległ się dramatyczny okrzyk „O Salamini!” [mieszkańcy Salaminy], na całej widowni rozległ się śmiech. Spowodowało go podobieństwo tego określenia do nazwy niektórych kielbas, które wyrabia się w Lombardii i również określa jako „salamini”. Taka wesołość z pewnością źle komponowała się z tematem utworu: tragicznymi losami Ajaksa, którego pozbawiono praw do zbroi po Achillesie. Nieprzychylni mediolańscy krytycy ostro rozprawili się ze sztuką, a swymi insynuacjami, że kryje ona wymowę wrogą Napoleonowi, skazali ją na sceniczny niebyt, odbierając jej nawet szansę na publikację (wydano ją dopiero w 1828 roku, po śmierci poety).

Pomimo niefortunnnych losów drugiej tragedii, Foscolo nie mógł narzekać na obojętność publiczności. Jego debiutancki *Tieste* zrobił przecież takie wrażenie na widzach, że zażyczyli sobie wymalowania portretu dziesiętnastoletniego wówczas autora na kurtynie Teatro della Fenice obok portretów innych ulubionych dramaturgów. Utwór został pomyślany jako protest przeciwko sztukom G. Pindemontego i Alessandra Pepolego, które mediolańska publiczność wyraźnie przedkładała nad dzieła Alfieriego. Dlatego Foscolo wprowadził na scenę jedynie cztery postaci, a prostotą nawiązał do starożytności. Takimi środkami opowiedział o nienawiści między władcą Argos Atreuszem i tytułowym Tiestesem, banitą z woli brata-tyrana. Źródłem konfliktu jest miłość do Eropę, niegdyś ukochanej Tiestesa i matki jego syna, a dziś nieszczęśliwej małżonki Atreusza. Tiestes powraca do miasta, by uwolnić Eropę i zabić brata, lecz zostaje pojmany przez strażę i uwięziony. Na nic zdają się błagania matki, Ippodami, by synowie uwolnili się od niszczących uczuć. Atreusz podaje bratu puchar, w którym zamiast wina znajduje się krew jego syna. Przejęty grozą Tiestes popełnia samobójstwo. Choć język tragedii pozostaje wierny klasycznym wymogom, romantyczna postać Ippodami ma wyraźnie nowy wymiar w stosunku do klasycznych bohaterów-posągów. Ich chłód zastąpiła czułość i to ona z pewnością wpłynęła w dużej mierze na emocje widowni. Poza tym Foscolo, obok alfierińskiego tematu tyranii, podkreślił inny, zdecydowanie romantyczny motyw uchodźstwa i tęsknoty za tym, co trzeba porzucić.

Podobnie z wyrozumiałością odniesiono się do niedostatków premierowego wystawienia *Ricciardy*, które co prawda zakończyło się kląpą, ale przysłużył się do niej tak autor, jak i aktorzy. Oto co pisał na ten temat Foscolo w liście do księżnej d'Albany:

Tragedię zagrano fatalnie [...]. Guelfo byłby świetny, gdyby nie był przedobrzony; Ricciarda robiła wrażenie sentymentalnej panny, podczas gdy miała być kocha-

jącą wzniosłą miłością księżniczką; i tak spodobała się publiczności, mnie natomiast nie spodobała się wcale. Averardo był zagrany rozsądnie, ale Guida zagrał tak, że ja sam, który go stworzyłem, napisałem i wielokrotnie przeczytałem jego kwestie, nie rozumiałem, co ta nieszczęsna kukła, przebrana za bohatera, ma do powiedzenia. I prawdę mówiąc mój Guido podoba mi się coraz mniej: dużo mówi, ale nic nie robi, jest przyczyną całego zła i nie potrafi, nie chce, nie stara się nawet jakoś temu zaradzić. Boję się, że ta petrarkowsko-donkichotowska postać jest po prostu śmieszna.

Publiczność i tak nagrodziła autora oklaskami, lecz gdy ten odmówił pojawienia się na scenie, wygwizdano kolejne akty. Nie brakło też nieprzewidzianych emocji: od wniesionych na scenę pochodni zapaliły się brody aktorów i fragmenty dekoracji. Fakt, że nie wywołało to wrażenia na widzach, pozwala przypuszczać, że teatr częściej oferował tego rodzaju atrakcje.

Również twórczość Montiego i G. Pindemontego spotkała się z przychylnością publiczności. *Aristodemo* i *Galeotto Manfredi* królowali na scenie przez całe pierwsze półwiecze, a do swego repertuaru włączył je sam Gustavo Modena. Natomiast Pindemontemu sukces zapewniła pozostająca w centrum akcji miłość (np. w *Ginevra della Scozia*, czy w nawiązującej do szekspirowskiego *Romea i Julii Elena e Gerardo* z 1796 r.) splatana od czasu do czasu z polityką (*Adelina e Roberto*; 1797, *Mastino I Della Scala*), a nawet sporadycznie ustępująca jej miejsca (*Coloni di Candia*). Nie bez znaczenia był jednak i fakt, że autor przykładął wielką wagę do wrażenia, jakie sztuka miała wywołać na widzach. Dlatego nie stronił od pełnej przygód akcji i dbał o dobre zakończenie, wprowadzał na scenę wiele postaci i mnożył miejsca zdarzeń. Współcześni krytycy zwrócili uwagę na umiejętnie budowany przez autora *suspense*, uzyskiwany dzięki asynchronii między rozwojem akcji, świadomości postaci i stanu wiedzy publiczności. Ta technika kryminału psychologicznego przesuwiała akcent z zakończenia na przebieg zdarzeń i drogę dochodzenia postaci do prawdy, i znakomicie potęgowała napięcie na widowni.

W Polsce teatralna twórczość wymienionych tu autorów pozostała nieznana. Nigdy nie przetłumaczono, ani też nie wystawiono żadnego z ich dramatów. Ich nazwiska pojawiały się z rzadka w popularyzatorskich artykułach literackich zamieszczanych w ówczesnej prasie, lecz w świadomości naszych odbiorców zaistniał tak naprawdę, choć już po swojej śmierci, jedynie Ugo Foscolo, jako autor powieści *Ostatnie listy Jacopa Ortis* (1802, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*) przełożonej na język polski w 1885 roku.

2. KU ROMANTYZMOWI: GIAMBATTISTA NICCOLINI, SILVIO PELLICO, ALESSANDRO MANZONI

Giambattista Niccolini (1782–1861), profesor i bibliotekarz florenckiej Akademii Sztuk Pięknych, wykładowca mitologii i autor pism teoretycznych *Dell'imitazione dell'arte drammatica* (1828, *O naśladowaniu w sztuce dramatycznej*) i *Discorso sull'Agamemnone d'Eschilo* (por. s. 18), był szczerym zwolennikiem klasycznej harmonii, ale zdobył popularność jako piewca wolności, której pragnienie budziło się we włoskich sercach na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci XIX wieku. Jego silne zaangażowanie obywatelskie odegrało istotną rolę w sztukach takich, jak *Antonio Foscari* (1823, wyst. 1827), *Giovanni da Procida* (1817, wyst. 1830), *Ludovico Sforza* (1834, wyst. 1847), w uważanej za najlepsze jego dzieło *Arnaldo da Brescia* (wyd. 1843) oraz w dramacie *Beatrice Cenci* (1844, wyst. 1847), i przyniosło autorowi uznanie i wdzięczność odbiorców. Nie uchroniło go jednak przed krytyką, której ostrze dotykało najczęściej niedostatków akcji i postaci pozbawionych spontaniczności i siły oddziaływania. Dążący do zachowania klasycznej elegancji w warstwie językowej, poeta nierzadko komplikował składnię, stosował archaizmy, obarczał dialog nadmiarem retorycznych zapytań czy wykrzyknień. Potrafił jednak także przydać tekstom lekkości, czerpiąc inspirację z tak modnego wówczas teatru operowego: klasyczny dialog ustępował wtedy pola lżejszej frazie, zaś atmosfera podniosłości – aurze specyficznej słodyczy, jaką posiadały libretta Felice Romaniego czy Francesca Marii Piave.

Z pewnością słusznie zarzucano Niccoliniemu, że jego bohaterowie, bardziej niż żywych ludzi, przypominają idee w ludzkiej postaci. Tak jest na przykład w dramacie *Giovanni da Procida*. Bohater przygotowuje zemstę na Eribercie, który odebrał mu żonę i zabił syna, jednak zamiast działać, przez cztery akty deklamuje. Nie inaczej jest w dramacie *Filippo Strozzi* (1847). Nie sposób nie porównać go z *Lorenzacciem* A. de Musseta (1834, wyst. 1896) i zestawienie to uświadamia ponownie niedociągnięcia włoskiego autora. De Musset umiejętnie nakreślił charaktery, powierzając je dramaturgii i nie uciekając się do zbędnych słów, podczas gdy Niccolini, aby uwiarygodnić postaci, zmusił je do przydługich tyrad albo ponad miarę skomplikował ich sceniczne perypetie.

Pozostając przez pół wieku aktywnym twórcą, Niccolini zaakceptował z czasem zmieniające się upodobania widowni i w jego kolejnych utworach odnajdujemy cały wachlarz ówczesnych stylistyk i dramaturgicznych tonacji. Dlatego wczesne sztuki klasyczne (jak inspirowana Eurypidesem *Medea* – 1814, wyst. 1825, czy Sofoklesem *Edipo*, wyst. 1823), jak i te utrzymane w alfieriańskim klimacie (1815, *Nabucco*) dość szybko ustąpiły

miejsca odmiennym utworom. Na przykład w *Matilde* (1815, wyst. 1825), pojawiło się romantyczne upodobanie do tego, co patetyczne i przerażające, a w *Giovanni da Procida* profesor-kłasyk nie tylko wprowadził na scenę aż dziesięć postaci, ale nawet porzucił jedność miejsca. Ustępstwa na rzecz romantycznego gustu stawały się zresztą częste. Wzorowaną na Alfierim prostotę intrygi zastąpiły skomplikowane perypetie, budowane w oparciu o zatajoną tożsamość, nagle odkrycie pokrewieństwa, sensacyjne i sentymentalne wątki, eksplozje namiętności. Przyjrzyjmy się kilku takim utworom. Akcja *Matilde* toczy się na Sycylii w czasach dominacji francuskiej. Niccolini wykorzystuje tu eksploatowany wielokrotnie temat miłości kobiety do politycznego przeciwnika ojca. Tytułowa Matilde poślubiła potajemnie Guelfa (syna rywala ojca), z którym ma syna Normanna. Ojciec pragnie oddać jej rękę wyznaczonemu przez siebie sukcesorowi Arrigowi. Jednak małżeństwo i władza marzą się Ormondowi (kolejnemu we włoskim teatrze wcieleniu szekspirowskiego Jaga). Oskarża on kobietę o romans z Normannem. Arrigo zabija Normanna i wtedy dopiero okazuje się, że był on jej synem. Z kolei w *Ino e Temisto* (1814, wyst. 1824) tytułowe bohaterki, dwie żony Atamanta, walczą o względy męża. Ino uchodzi za zmarłą, lecz w rzeczywistości ukrywa się na dworze, pełniąc służbę przy Temisto i knując intrygi, którymi w końcu zmusi rywalkę do samobójstwa.

Z czasem Niccolini uległ opisowości do tego stopnia, że swą największą tragedię zaopatrzył w aż dwa równorzędne konflikty. Tragedia, o której mowa, nosi tytuł *Arnaldo da Brescia*. Jej akcja toczy się w XII wieku, a głównym bohaterem jest mnich Arnaldo, walczący z polityką kościoła rzymskiego w osobie papieża Hadriana IV. Domaga się on restauracji republiki, w której – jak wierzy – ożyje klimat wolności i autonomii starożytnego Rzymu. Drugi konflikt dotyczy walki kościoła z Cesarstwem niemieckim, uosabianym przez Fryderyka Barbarossę, który pragnie utrzymać niezależność od władzy kościelnej. Konflikty scala tytułowa postać, przeciwnik zależności od papieża i od cesarza najeźdźcy, marzący o wolnej Italii, rządzonej przez niezależnego od kościoła świeckiego władcę.

Sława Niccoliniego dotarła do Polski i pisano o nim w naszej dziewiętnastowiecznej prasie. Szczególnie trafny obraz jego twórczości dała zasłużona popularyzatorka europejskiej literatury Waleria Marrené (1860), która z jednej strony zwracała uwagę na dramaturgiczne niedostatki (usterki w strukturze, brak akcji, nie do końca przekonująco konstruowane postaci), z drugiej jednak przyznawała, że mimo nich Niccolini potrafi oczarować publiczność, gdyż posiada niewątpliwy talent liryczny, a jego język (pisał sztuki wierszem) jest „piękny, jędrny, zwięzły”, posiada „urok ożywczy”, a co najistotniejsze, mówi o tym, o czym widzowie chcą usłyszeć, tzn. o narodowej niedoli i zemście na wrogach.

Niccolini był autorem chętnie granym w swoim kraju; jego najlepsze dramaty na długo włączył do swego repertuaru Gustavo Modena. W Polsce nigdy nie zrealizowano żadnej z jego sztuk, choć ich fragmenty pojawiły się w ówczesnej prasie. „Biblioteka Warszawska” (1860) opublikowała urywki *Antonia Foscariniego* i *Giovanniego da Procida*, zaś „Dziennik Literacki” (1860) wydrukował chór z *Arnalda z Bresci*.

Decydujący dla losów poddanego Królestwa Sardynii, **Silvia Pellica** (1789–1854), był jego przyjazd do Mediolanu w 1809 roku. To tam poznał Montiego i Foscola oraz bawiących w mieście przejazdem panią de Staël, Stendhala, Byrona czy Augusta Schlegla; tam w latach 1818–1819 pracował jako redaktor „Il Conciliatore”; tam też zaczął pisać tragedie, pozostające formalnie pod wpływem klasycyzmu, lecz bogate w romantyczne treści. Już rok 1815 przyniósł mu wielki triumf: jego *Francesca da Rimini*, wystawiona w mediolańskim Teatro Re z Carlottą Marchionni w głównej roli, spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem ze względu na nieskrywane patriotyczne akcenty, a tytułowa postać stała się symbolem romantycznej heroiny – ofiary wielkich namiętności. W 1820 r. młody patriota, członek tajnego związku karbonariuszy, został uwięziony przez Austriaków za działalność narodową i skazany na śmierć. Potem wyrok zamieniono na 15 lat twierdzy (karę tę odbywał w Spielbergu na Morawach) i ostatecznie opuścił więzienie po 10 latach. Kontynuował pisanie dramatów, jednak to nie one przyniosły mu sławę i stałe miejsce we włoskiej kulturze, lecz wspomnienia *Moje więzienia* (1832, *Le mie prigioni*), których patriotyczna rola była nie do przecenienia.

Pellico był autorem 12 tragedii, wśród których: *Ester d'Engaddi* (1830, wyst. 1832), *Iginia d'Asti* (wyd. 1838), *Gismonda da Mendrisio* (wyst. 1832), *Leoniero da Dertona* (1830, wyd. 1832), *Erodiade* (1832, *Herodiada*), *Tomaso Moro* (wyst. 1833, *Tomasz Morus*), *Boezio* (1831, *Boecjusz*), *Corradino* (1833, wyst. 1835). Wiele z nich poruszało patriotyczne struny w sercach publiczności, która żywo reagowała w obliczu deklaracji bohaterów, takich jak ta z I aktu *Francesca da Rimini*, gdy utrudzony walkami na obcej ziemi Paolo, powróciwszy do Równy oznajmiał: „To dla ciebie, dla ciebie, Italio, matko walecznych synów, będę walczył, gdy obca zawiść podniesie na ciebie rękę”; lub ta z dramatu *Eufemio da Messina* (wyd. 1820), gdy sprawca saraceńskiego ataku na ukochane miasto, dokonujący zemsty na jego władcy, który odmówił mu niegdyś ręki córki, przyznaje: „To miasto, które chciałbym nienawidzić, potajemnie wielbię” i poucza: „Nigdy nie podnoś, człowieku, ręki przeciw swej ojczyźnie”.

Pellico starał się spłacać patriotyczne tony z dramaturgiczną tkanką utworów i udało mu się to najlepiej w dramacie *Gismonda da Mendrisio*, w którym bratobójcze walki przenikają do akcji, a ich alegorią staje się wal-

ka o zachowanie władzy w rodzinnym zamku. Bohaterami są dwaj skłóceńni bracia: opowiadający się za sojuszem z Mediolanem i Fryderykiem Barbarossą Ariberto i zwolennik szwabskiej dynastii Hohenstaufów Ermanno. Ariberto opuścił niegdyś rodzinną posiadłość, lecz teraz, w obliczu klęski Mediolanu, szuka u ojca i brata schronienia dla swej rodziny. Jego przybycie burzy status quo w zamku w Lodi i o ile niepomniernie cieszy gotowego do wybaczenia ojca, o tyle wywołuje wrogość brata. Jest ona tak silna, że brat denuncjuje nowo przybyłego i naraża rodzinny zamek na atak Hohenstaufów. Gdy okazuje się, że najeźdźcy nie radzą sobie z dzielnymi obrońcami, Ermanno zdradza tajemne przejście, którym obcy rycerze dostają się do środka. Mimo to ponoszą klęskę, a zdrajca ginie w masakrze.

Pellico zawierzył swe dramaturgiczne próby jeszcze jednemu tematowi: miłości i konsekwencjom, jakie może ona wywołać, poczynając od miłości czystej i uduchowionej (*Francesca*), po miłość pełną pożądania i prowadzącą do zła (*Eufemio*), czy miłość niszczącą, ale i potrafiącą pokonać zło (*Gismonda*). To stało się okazją do wykreowania kilku ważnych dla włoskiego romantyzmu bohaterów. W kolejnych utworach autor „przesuwał” ich rolę w dramatycznym dyskursie. Pierwsza z nich, Francesca, pozostała jedynie pozornie bohaterką dramatu, w rzeczywistości stanowiła raczej bierny przedmiot pożądania męskich antagonistów (męża, ukochanego i ojca). Świadoma i przekonana o swej niemocy, od początku wybrała bierność, a swoje życie rozpatrywała w kategoriach porażki i ofiary. Dlatego jej jedynym „wybawieniem” od świata, w którym nic nie znaczyła, mógł stać się klasztor. Z kolei Lodovica (*Eufemio*) próbowała odegrać aktywną rolę w sytuacji, w której postawił ją los: chciała być legendarną Judytą, pozbawić życia tego, kto zagraża ojczyźnie. Nie była nią jednak, dlatego musiała złożyć broń, powrócić do roli obiektu pożądania ojca i ukochanego-zdrajcy ojczyzny i stać się ich ofiarą. Zupełnie inaczej sprawa miała się z Ester, która pokonała wszelkie przeszkody, ewoluując od roli przedmiotu do podmiotu zdarzeń. Determinacja doprowadziła ją do pełnego zwycięstwa i pomimo śmierci zrealizowała wszystkie cele, o które walczyła.

Tragedie Pellica włączyła do swego repertuaru Compagnia Reale Sarada. W 1832 w *Gismondzie* zagrała Carlotta Marchionni, a w 1841 rola Iginii z Asti przypadła w udziale Amelii Betting. *Gismonda*, wystawiona dla uczczenia odzyskania przez poetę wolności, wywołała szczery entuzjazm publiczności. Utwory Pellica cieszyły się jednak zmiennym powodzeniem; autor nigdy nie powtórzył sukcesu *Franceski*. Tym bardziej że w pisanych w latach 30. dramatach nie odpowiadał na oczekiwania widzów; utrzymane w elegijnym tonie teksty eksplorowały duchowość bohaterów, w której zabrakło miejsca dla patriotycznych porywów serca. *Tommaso Moro* został przyjęty źle, a *Corradina* wygwizdano. W Polsce znano głównie bestsel-

ler tamtych czasów, autobiograficzne *Moje więzienia*, przełożony na język polski już w 1837 roku, i esej społeczny *O obowiązkach ludzi* (1834, *Dei doveri degli uomini*), który doczekał się wielu tłumaczeń. Ale nieobca była również dramaturgiczna działalność autora. W 1843 roku w Warszawie zagrano *Franceskę z Rimini*, a jej fragmenty wydrukowało kilka czasopism. Natomiast w 1865 r. „Noworocznik dla Polek” zaprezentował I akt *Ester z Engadii* w przekładzie poety i wiernego włoskiej literaturze tłumacza, Felicjana Faleńskiego.

Chociaż to Silvio Pellico jest autorem słów: „Podstawowym naszym obowiązkiem jest umiłowanie prawdy. Prawda to Bóg. Kochać Boga i kochać prawdę to jedno” (*Dei doveri degli uomini*), to jednak z nazwiskiem **Alessandra Manzoni** (1785–1873) łączy się wielki projekt zawierzenia człowieka boskiej opatrności. Jego filarami są dwa dramaty mediolańczyka: *Il conte di Carmagnola* (*Hrabia Carmagnola*) i *Adelchi* (*Adelchis*).

Zarys pierwszej sztuki pojawił się w 1816 r., a jej powstawaniu w następnych latach towarzyszyło załamanie nerwowe i kryzys duchowy autora. W 1820 r. utwór wydano w Mediolanie. Tekst sztuki poprzedził wstęp podejmujący problem jedności, funkcji chóru i moralności poezji dramatycznej, której Manzoni bronił wbrew takim autorytetom jak Pierre Nicole, Jacques-Bénigne Bossuet czy Jean-Jacques Rousseau (por. s. 19). Główna postać dramatu posiada historyczny pierwowzór, dlatego Manzoni załączył do wydania wprowadzenie, w którym przedstawił sylwetkę prawdziwego kondotiera, Francesca Bussone Carmagnoli, i stan wiedzy (jak twierdził, niezadowolający, gdyż niepełny i niejednoznaczny) na jego temat. Akcja utworu toczy się w latach 1425–1432 w Wenecji i w okolicach Maclodio, a rozpoczyna się w chwili, gdy Florencja zwraca się do Wenecji z propozycją przystąpienia do ligi miast i wspierania jej w walce z Mediolanem. Hrabia Carmagnola, niegdyś najznamienitszy kondotier Viscontich, lecz wzgardzony przez nich i pozbawiony majątku, proponuje swe militarne usługi Wenecjanom. Jego przywódczy i strategiczny talent powoduje, że nie tylko przyjmują go oni w swe szeregi, ale także powierzają dowództwo swych wojsk. W akcie II (w którym wyraźnie zostają naruszone jedności miejsca i czasu) jesteśmy świadkami przygotowań obu obozów do bitwy pod Maclodio. Akt III zastaje Carmagnolę w chwili pełnego triumfu nad wrogami. Tu jednak następuje zwrot w jego losach. Odmowa pościgu za niedobitkami armii wroga i – zgodne z obyczajem – wypuszczenie jeńców, zostają odczytane jako dowód zdrady. W kolejnych aktach bohater zostaje uwięziony i skazany. Dumny, powodowany chęcią zemsty, ale i szlachetny kondotier staje spokojny w obliczu śmierci, którą zsyła boska opatrność. W świecie pełnym niesprawiedliwości najważniejszy okazuje się spokój ducha, jaki może dać wyłącznie akceptacja boskich wyroków.

Sztuka jest nierówna i z pewnością niedoskonała. Centralna postać walczy z dwoma kontrastującymi aspektami osobowości i nie potrafi osiągnąć harmonijnego kształtu. Manzoni stopniowo porusza w niej nowe tony, lecz nie brzmią one dość wiarygodnie. A jednak jest to sztuka niezmiernie ważna nie tylko dla wypracowującego swój światopogląd autora, ale i dla włoskiego teatru tamtej doby. Z jednej strony pozwala bowiem zilustrować tezę o świecie i historii zależnych od wyroków boskiej opatrności, a z drugiej jest manifestem romantycznej walki o zbliżenie teatru do rzeczywistości. Czytelnicy i widzowie z łatwością odnajdywali w niej aluzje do losów Joachima Murata, zwolennika liberalizmu, przyjaźnie spoglądającego na wolnościowe dążenia Włochów. Wyraźnie zabrzmiała również idea zjednoczenia kraju. Do współczesnych podziałów uniemożliwiających Włochom skuteczną walkę o wolność nawiązuje słynny chór kończący II akt sztuki (wojna między Frankami i Longobardami to ilustracja konfliktu francusko-austriackiego toczącego się na włoskiej ziemi). Jest to chwila, gdy żądny zemsty Carmagnola szykuje się do rozstrzygającej bitwy, która przyniesie mu zwycięstwo. Chór, zgodnie z estetycznymi pozycjami autora, pozwala mu wyrazić własne zdanie na temat prezentowanych wydarzeń. Składa się na nie głos patrioty i przekonanie o istnieniu ostatecznej ponadziemskiej sprawiedliwości. Tekst zaczyna się od opisu pierwszych chwil walki, by przejść do refleksji na temat bratobójczych wojen toczonych na półwyspie za sprawą kolejnych najeźdźców, których celem nigdy nie jest przyniesienie ulgi ciemnionej ludności. To m.in. dzięki temu fragmentowi sztuka odniosła wielki sukces w czasie, gdy coraz mocniej dochodziły do głosu idee zwiastujące przyszłe odrodzenie wolnych Włoch, a temat powrócił w chorze między III i IV aktem *Adelchiego*.

Tym samym Manzoni wpisał się w koncepcję romantyzmu propagowaną przez redaktorów „Conciliatore”, akcentując konieczność wyzwolenia spod obcej dominacji i doprowadzenia do zjednoczenia kraju. Zdaniem redaktorów, propagowanie tych haseł należało do zadań literatury, która w tym celu powinna przemawiać do narodu prostym, rzeczowym językiem i nawiązywać do włoskich realiów. Manzoni czyni to i, chociaż powołuje się na odległe średniowiecze, spogląda na historię ze współczesnej perspektywy.

Pomysł oparcia kolejnej sztuki historycznej na postaci Adelchiego pozwolił autorowi jeszcze wyraźniej niż poprzednio dać wyraz patriotycznym uczuciom oraz filozoficznym i estetycznym przekonaniom, tzn. wierze, że o ile historia stanowi realny wymiar ludzkiej egzystencji i często czyni człowieka swoją ofiarą, o tyle to ingerencja boskiej opatrności nadaje ostateczny wymiar jego życiu i śmierci. Tym razem tematem jest walka toczona między mieszkańcami włoskiej ziemi a najeźdźcą z zewnątrz. Manzoni opisuje ją w chwili, gdy zgasły rozbudzone przez Napoleona włoskie nadzie-

je na wolność i Italia ponownie stanęła w obliczu przedłużającej się niewoli. Historyczny Adelchis był synem Dezyderyusza, ostatniego króla Longobardów, pokonanego w 774 roku przez Karola Wielkiego, wezwanego na pomoc przez papieża Hadriana I. U Manzoniego jest postacią skazaną na porażkę, gdyż jest nie tylko przeciwnikiem przemocy jako takiej, ale i dostrzega bezsens tej konkretnej walki. Jedynie obowiązek każe mu rzucić się w wir historii, z którego nie ma ucieczki, a jedyny wybór dotyczy mniejszego i większego zła. Tylko Bóg może nadać sens klęsce takiego bohatera. Ratunek dla człowieka tkwi więc poza historią, odczytywaną wyłącznie w wymiarze ziemskim, co artykułuje wyraźnie sam bohater: „O Królu króla zdradzonego/ Przez jednego z Twoich Wiernych, przez innych opuszczonego/ Zdążam do twego królestwa; przyjmij umęczoną duszę”.

Adelchi to postać hamletyczna, pełna wątpliwości, widocznych zwłaszcza w otoczeniu postaci zdecydowanie stojących po stronie historii: Dezyderyusza i Karola. Bohater nie potrafi w pełni unieść ciężaru, który nałożył nań los. Podobnie jego siostra Ermengarda – żona Karola, wzgardzona przez męża i odesłana do domu ojca – została zmuszona do udziału w historii i przez tę historię odrzucona i skazana. I ona, dzięki wierze, akceptuje swój los i wybiera życie klasztorne. Tak więc i w tym wypadku oddanie Bogu rekompensuje jednostce głęboki pesymizm historyczny. Bóg jest bowiem, według Manzoniego, jedynym arbitrem historii: osiągnięcie spokoju ducha przez Ermengardę to zwycięstwo wieczności nad ulotnością i tymczasowością.

Pierwszy dramat Manzoniego wystawiono w 1828 roku, a powrócił on na scenę w Parmie w 1839 w wykonaniu zespołu Domeniconiego. *Adelchiego* pokazała Compagna Reale Sarda w 1843 w Turynie, a potem jego fragmenty w formie recytacji włączył do swych występów m.in. Gustavo Modena. W dwudziestym wieku sztuki powróciły w reżyserii Renata Simoniego (w 1940 roku), w wykonaniu Teatro Popolare Vittoria Gassmana (w 1960) i kilkakrotnie w ostatnich dziesięcioleciach. Nigdy nie wystawiane w Polsce, do dzisiaj nie znalazły również tłumacza.

3. INNI AUTORZY TRAGEDII DOBY ROMANTYZMU: EDOARDO FABBRI, FRANCESCO BENEDETTI, PAOLO GIACOMETTI, CARLO I LEOPOLDO MARENCO, GIACOMO LEOPARDI

Wśród dramaturgów I połowy XIX wieku znalazło się dwóch autorów, których życiorysy mogły śmiało konkurować z losami bohaterów romantycznego dramatu. Pierwszy z nich, **Edoardo Fabbri** (1778–1853), który doświadczył zarówno entuzjazmu walki o wolność, goryczy politycznej ba-

nicji, jak i prestiżu wysokich urzędów na dworze Piusa IX, również w swoich historycznych sztukach chętnie mówił o patriotycznych uczuciach. Zbliżyło go to do Manzonięgo, z którym zresztą połączyła go bliska znajomość. Zapamiętano go jako zdeklarowanego romantyka włoskiej sceny, choć w swoim debiutanckim okresie wiele zawdzięczał Alfieriemu i klasycyzmowi. Był zwolennikiem teatru kształtującego etyczne postawy, sam pisał dla mediolańskiego teatru patriotycznego (*teatro patriottico*). Jest autorem m.in. *Francesca da Rimini* (powstałej w 1801 roku, a więc przed słynną sztuką Pellica), *Il conte di Barbiano* (1807, *Hrabia Barbiano*), *Ifigenia in Aulide* (1814, wyd. 1820, *Ifigenia w Aulidzie*), *Ifigenia in Tauride* (1816, *Ifigenia w Taurydzie*), *Fausta imperatrice* (1827, *Łaskawa władczyni*), *I Cesenati del 1377* (1843, *Lud Cesen w 1377 roku*).

Również o siedem lat młodszy **Francesco Benedetti** (1785–1821), prawnik i autor sztuk, politycznych satyr i ostrych w tonie piosenek, oddał się patriotycznej działalności, która zmusiła go do ucieczki przed prześladowaniami. Po rozbiciu węglarstwa i aresztowaniach wśród przyjaciół popełnił samobójstwo. W 1819 roku na łamach „Il Saggiatore” opublikował ważny tekst *Discorso sulla necessità d'un teatro nazionale* (*Rozprawa o potrzebie teatru narodowego*), którego tytuł jasno syntetyzuje stanowisko autora. Jako dramaturg zadebiutował w 1803 r. nawiązując wyraźnie do Alfieriego przeróbką mitu o Edypie *Telegono* (*Telegonus*). Obok mitologicznych protagonistów w dramatach Benedettiego pojawiali się również bohaterowie historyczni, np. Cola di Rienzo i Ryszard III. Poświęcone im tragedie powstały w 1819 roku i obfitowały w czytelne aluzje polityczne.

Wielkie przywiązanie do pisanej wierszem i prozą tragedii historycznej wykazał **Paolo Giacometti** (1816–1882), autor około 80 utworów. Zawarte w nich akcenty wolnościowe uczyniły z niego postać zasłużoną dla włoskiego Risorgimenta. Wieloletnia współpraca z Compagnia Reale Sarda przyniosła mu wiele satysfakcji, a jego *Torquato Tasso* i *Judyta* (*Giuditta*), z Adelaide Ristori w roli głównej, odniosły ogromny sukces. Choć dziś krytycy bardzo surowo oceniają wartości artystyczne tych sztuk, podkreślając zwłaszcza sztuczność sytuacji i dialogów, nie sposób nie wymienić choć kilku tytułów, przyjmowanych zresztą ze szczerym zainteresowaniem przez widzów: *Godeberto re dei Longobardi* (1836, *Godeberto król Longobardów*), *Cola di Rienzo* (wyst. 1848), *Elżbieta królowa Anglii* (wyst. 1853, *Elisabetta regina d'Inghilterra*), *Bianca Visconti* (wyst. 1860), *Maria Antonietta* (wyst. 1868), *Michelangelo Buonarroti* (wyst. 1873).

Podobnie autorem nie najwyższych lotów, lecz bardzo płodnym i cieszącym się sympatią publiczności był prawnik i krytyk teatralny **Carlo Marcano** (1800–1846). Starał się on godzić wymogi gustów klasycznego i romantycznego, choć nieco bliższy był mu ten pierwszy. Unikał nadmiaru re-

toryki, akcję swoich dramatów budował bardzo oszczędnie i syntetycznie, co czyniło ją dynamiczną, chętnie osadzał ją w średniowieczu, a fundamentalną rolę odgrywał w niej problem polityczny, rozstrzygany w duchu wolnościowym. Na przykład w *Il conte Ugolino* (wyd. 1835, *Hrabia Ugolino*) osiłą toczącą się w XIII wieku w Pizie historii jest walka gwelfa Ugolina z arcybiskupem Ruggerim, a tematem *Corso Donati* (wyd. 1830) jest rywalizacja stronnictw białych i czarnych w trzynastowiecznej Florencji. Podążając śladem Manzoni, autor sięgał po tematy walk bratobójczych oraz wiary i przebaczenia, jak w *Pia de' Tolomei* (wyd. 1836), której bohaterka nosi cechy Ermengardy z *Adelchiego*. Pia to przykład ukaranej niewinności; kochana bez wzajemności przez Uga, zostaje przez niego oskarżona przed mężem Rinaldem o zdradę. Skazana na więzienie, umiera. Gdy Rinaldo przejrzy na oczy, będzie już za późno, by zadośćuczynić swej ofierze.

Sztuki Lombardczyka włączyła do swego repertuaru Compagnia Reale Sarda. W okresie 1827–1841 obok wymienionych tytułów wystawiła m.in. *La Famiglia Foscari* (*Ród Foscarich*), *Manfredi*, *Adelisa*, *Berengario Augusto*. *Pięć z Tolomei* zagrano także w Warszawie w 1865 roku, a jej tekst opublikowano w słynnej drukarni Ungera.

W latach 50. XIX wieku zadebiutował na scenie syn Carla, **Leopoldo Marengo** (1831–1899). W swoich sztukach podejmował różną tematykę, ale zwykle kojarzyć się jego twórczość z dramatami, których akcja toczy się w średniowieczu. W latach 1851–1890 zagrano ok. 50 jego utworów, a wiele znalazło się w repertuarze najznakomitszych zespołów, m.in. Reale Sarda, Bellotti-Bon, Pieri, Dondini, Sadowski, Maggi.

Na koniec wspomnijmy jeszcze o dramatycznych próbach największego twórcy włoskiego romantyzmu **Giacoma Leopardiego** (1798–1837). Przyszły poeta tak bardzo pragnął naśladować piszącego dramaty ojca, hrabiego Monalda, że już jako trzynastolatek stworzył tragedie *La virtù indiana* (*Indyjska cnota*) i *Pompeo in Egitto* (*Pompejusz w Egipcie*). Z lat 1816–19 pochodzą fragmenty tragedii *Maria Antonietta* i *Erminia* oraz szkic utrzymane w poetyce sielanki *Telesilla*. Sztuki Leopardiego, które on sam prawdopodobnie traktował jedynie jako stylistyczne wprawki, ujrzały światło dzienne długo po jego śmierci i w żaden sposób nie wzbogaciły ówczesnego życia teatralnego. Natomiast niektóre dialogi z *Dziełek moralnych* (*Opere morali*) autora wzbudziły zainteresowanie dwudziestowiecznych reżyserów (np. Paola Grassiego, który w 1941 roku wystawił *Federico Ruysch e le mummie* – *Federico Ruysch i mumie* oraz *Il dialogo di un'anima e della natura* – *Dialog duszy z naturą*). W XIX-wiecznej Polsce również doceniono ich artystyczne walory, drukując przekłady kilku z nich na łamach prasy, m.in. „Czasu” (1852), „Nowin” (1879, 1881) i „Prawdy” (1882).