

Zbigniew Raszewski

PORCELANOWA ARLEKINADA

1

Mieczysław Brahmer, molestowany od dłuższego czasu przez redakcję *Pamiętnika Teatralnego* o większą rozprawę pt. *Komedia dell'arte w Polsce*, w dwojaki sposób tłumaczy się, dlaczego jej dotychczas nie napisał. Po pierwsze: brakiem czasu, który wciąż jeszcze pochłaniają mu zajęcia słabo tylko z nauką związane. Nad tą przeszkodą redakcja może tylko ubolewać. Musi natomiast lojalnie potwierdzić poważne znaczenie drugiej przeszkody. Oto poza trudnościami, na które natrafia każdy historyk teatru polskiego, wyjątkowe trudności nastęrcza jeszcze sam temat. Historia komedii dell'arte, to już dzisiaj niemal samodzielna dyscyplina naukowa! Niezwykły rozwój badań w tej dziedzinie spowodowały chyba dwa czynniki. Jednym było rozpowszechnienie sztuki komediantów włoskich w całej właściwie Europie wieku XVI — XVIII. Nie można już dzisiaj mówić o „włoskiej” komedii dell'arte, trzeba mówić o komedii dell'arte w Europie. Na pierwszym kongresie historyków teatru w Londynie w roku 1956 nie było niemal prelegenta europejskiego, który w swoim referacie nie wspomniałby o roli komedii dell'arte w jego ojczyźnie. Napotykamy tu więc na zjawisko historyczne o znaczeniu ogólnoswiatowym, nic dziwnego też, że tak wielkie wzbudziło ostatnio zainteresowanie.

Ale nawet historyczna rola komedii włoskiej nie zapewniłaby jej takiej kariery we współczesnym piśmiennictwie, gdyby przed kilkadziesiąt laty nie odkryli jej artyści. Znaczenie komedii dell'arte ustalili historycy — piękno odkryli artyści. Miłość do sztuki improwizowanej, do sztuki gestu, ruchu, tańca, połączyła najbardziej skrajne skrzydła w obozie „reteatralizacji” teatru: pasjonował się komedią dell'arte i Craig, i Meyerhold, składa jej hołd nawet tak „literacki” teatr francuski. Odkrycie komedii dell'arte przez awangardę teatralną z przełomu stuleci z pewnością przyczyniło się do ożywienia studiów historycznych. Jedną z najpopularniejszych w dziesięciolecie książek na ten temat, studium K. Miklaszewskiego (tłumaczone obecnie dla Ossolineum), powstało w bliskim związku z eksperymentami, a właściwie nawet z inspiracji Meyerholda.

Naszą ojczyznę ominął raczej ten entuzjizm dla zrehabilitowanego Arlekina, Pulcinelli i Colombiny. Potrafiłbym wymienić tylko jedno przedstawienie dwudzie-



J. J. Kändler, Arlekin z dzbanem.
Wariant ze zbiorów Staatliche Porzellan-
sammlung w Dreźnie



J. J. Kändler, Arlekin z dzbanem.
Wariant ze zbiorów Victoria and Albert
Museum w Londynie

stolecia uzmysławiające widzom polskim całe bogactwo tej pięknej sztuki: schillerowską inscenizację *Mieszczanina szlachcicem* z kapitalnymi dekoracjami Frycza i świetną muzyką Szymanowskiego. I tylko jedną rozprawkę popularyzującą jej dzieje. Historycy literatury polskiej nigdy się nią zbytnio nie interesowali, radzi, że teatr nasz uchronił się od wpływów płaskiej, wulgarnej arlekinady z pogranicza zabawy jarmarcznej i cyrku. Taką postawę — na poły nieufną na poły lekceważącą — zachowali wobec komedii dell'arte do dzisiaj.

2

Mało — jak to z wstępu wynika — wiemy jeszcze dzisiaj o komedii dell'arte w Polsce. Możemy już jednak powiedzieć, że była u nas znana we wszystkich jej ważniejszych postaciach. Zetknęła się publiczność polska z komediami włoskimi okresu „wielkich zespołów” w końcu wieku XVI. Krzysztof Piekarski zaznajamiał ją z działalnością Andreiniego. Na przełomie wieku XVII i XVIII bawił ją jeden z najznakomitszych przedstawicieli comédie italienne — Costantini. Komedie improwizowaną, ale posługującą się już dialogami pisanymi przez Goldoniego pokazał Warszawie d'Arbes. Wreszcie wiedeńska odmiana komedii dell'arte można tu było podziwiać w teatrze Kurza-Bernardona.

Największy kłopot sprawia nam pytanie, czy i o ile wszystko to mogło wpływać na rozwój polskiej sztuki teatralnej. Wiadomości nasze rozszerzyły się ostatnio



J. J. Kändler, Arlekin z dzbanem, ok. 1738. Staatliche Porzellansammlung w Dreźnie



J. J. Kändler, Arlekin z tabakierą, 1746. Staatliche Porzellansammlung w Dreźnie



J. J. Kändler, Arlekin z tabakierką.
Wariant ze zbiorów Hon. Mrs. Ionides w Londynie

o tyle, że nie uważamy już dworu siedemnastowiecznego za jedyną publiczność komedii dell'arte w Polsce. Leszczyńską arlekinadę z połowy stulecia uprawiali — szlachta i mieszczenie — dla szlachty i mieszczan. Wciąż jednak ryzykowne pozostają rozważania na temat: czy nasza komedia sowizdrzalska była dziełem samorodnym? Czy też nie trzeba lekceważyć pochwały komediantów włoskich, zawartej w komedii Baryki i zgodzić się, że ich działalność mogła być wzorem dla polskich rybałtów?

Nieco pewniej można rozprawić na ten temat zastanawiając się dopiero nad wiekiem XVIII. Tu w każdym razie już na pierwszy rzut oka można zauważyć dwóch dramaturgów wyraźnie wychowanych w szkole komedii dell'arte i to chyba szkole warszawskiej. Mam oczywiście na myśli Bohomolca i Zabłockiego. Ale i teraz, po kilkudziesięciu latach nieprzerwanej niemal działalności Ristoriego i Bertoldich, wykorzystanie wszystkich doświadczeń tej szkoły natrafia w Polsce najwyraźniej na bardzo poważne opory. Bohomolec posługuje się nimi w swej twórczości konkwistowskiej. W komediach na teatrum publiczne rozstaje się z Arlekinem. W dziejach spolonizowanej komedii dell'arte pomiędzy *Arlekinem na świat urażonym* i *Balikiem gospodarskim* Zabłockiego pojawia się luka.

Historycy polskiego Oświecenia wytłumaczyli w sposób bardzo przekonujący, dlaczego tak jest. Dlaczego oświeceni patrioci usunęli z naszego teatru wszystko, co tylko trąciło „gminem” i bezinteresowną zabawą — na korzyść sztuki „regularnej”, ujętej w „prawidła”, sztuki uczonej i uczącej zarazem. Trzeba przyznać, że wysiłki oświeconych ocenili sprawiedliwie. Pochwalili polityczną i społeczną rolę,



J. J. Kändler, Arlekin z psem

jaką odegrał w tak trudnych czasach moralizatorski teatr *Monitora*. Nie przemilczeli jednocześnie faktu, że z tej kuźnicy idei wyszła nasza komedia — co tu ukrywać: niemrawa, szlachetna wprawdzie i wymowna, ale też blada i anemiczna. Dopiero energiczny Zabłocki potrafił poprawić jej żółkłą cerę, ożywić przygasłe spojrzenie, nauczyć bardziej ludzkiej mowy i gestu. Otóż dopóki nasi historycy mówią, czego twórcy takiego teatru chcieli i dlaczego postępowali tak, a nie inaczej, wszystko wydaje się logiczne i przekonujące. Dopiero kiedy opisują tradycje, którymi oświeceni wzgardzili, budzą w nas poważne wątpliwości.

Na liście słusznie jakoby potępionych przez grupę *Monitora* pozostałości Ciemnogrodu znajdujemy więc przede wszystkim krótką definicję: teatr „sasko-jezuicki”. Można się posprzeczać, czy nasz osiemnastowieczny teatr jezuicki był istotnie zjawiskiem tak jednorodnym, jak się nam sugeruje na podstawie kilku, do znudzenia powtarzanych wierszy i pamiętników. Nie należy to jednak do tematu tego szkicu. Za to szczerze zdumienie budzi zestawienie jezuickiego teatru z jakiejś zapadłej mieściny — powiedzmy — na Podlasiu, z teatrem królów saskich w Warszawie. Koledzy opamiętajcie się! — chciałoby się zawołać w tym miejscu. Przecież to jeden z najznakomitszych teatrów ówczesnej Europy! Przyjmijcie do wiadomości, że jego primadonnę, Faustynę Bordoni, jeździł specjalnie podziwiać do Drezn sam wielki Bach, że taką Martę Bastona — która grała u nas rolę Aurelii — wysoko cenił Goldoni, że Costantini i d'Arbes, to gwiazdy europejskiej komedii dell'arte! Pomyślcie nad tym, prosimy, i odpowiedzcie nam na takie pytanie. Czy zamiast radować się, że nasz teatr narodowy tak lekkomyślnie wzgardził jedyną



J. J. Kändler, Beltramm, ok. 1746, Staatliche Porzellansammlung w Dreźnie



J. J. Kändler, Avvocato, ok. 1748. Staatliche Porzellansammlung w Dreźnie



J. J. Kändler, Arlekin

tradycją teatralną, jaką w Polsce zastał, nie należałoby się raczej z tego smucić? Czy można było sobie wyobrazić lepszą szkołę dla niedoświadczonych i nieporadnych debiutantów, aniżeli świetny teatr Costantiniego i d'Arbesa? Przewertujcie, prosimy, raz jeszcze utwory Moliera. Czy nazwiska Lelia, Sganarela, Trufaldina nic wam nie mówią o teatralnym rodowodzie tej komedii? Nam się wydaje, że w sposób szczególnie jaskrawy oświetlają pomyłkę oświeconych patriotów. Współczesny im dramat francuski był już dostatecznie silny, by podjąć zadania pozaartystyczne, które mu wówczas narzucano. Wyrósł niegdyś nie z ideowej spekulacji, ale z teatru, z teatru — powiedzielibyśmy dzisiaj — „czystego”, jaki reprezentowała niewątpliwie komedia dell'arte. W Polsce tak nie było. Szansa „prawidłowego” rozwoju naszej komedii, zarysowująca się już w wieku XVII, przepadła ostatecznie w wieku XVIII. Nasza komedia weszła w XIX stulecie nosząc we krwi groźnego bakcyła nudziarstwa i wzniosłości. Nic dziwnego, że w ciągu długiego czasu brakło jej po prostu tchu, póki polskim obyczajem, jeden człowiek — Fredro, nie zaczął w ciągu kilkunastu lat odrabiać zaniedbań całych pokoleń. Przykład z Molierem nie jest wcale taki naciągnięty, jakby się to mogło wydać w pierwszej chwili. Jeśli kto nie dowierza bogatej literaturze naukowej, to może uwierzy Costantiniemu, temu samemu, który po zamknięciu paryskiego Théâtre Italien (1697), przystał na służbę u Augusta II, autorowi słynnej *Vie de Scaramouche*. Costantini utrzymuje nie tylko, że Molier szczerze podziwiał Scaramoucha (Tiberio Fiorilli), ale wprost — że uczył się u niego teatralnego rzemiosła. Może uwierzy rówieśni-



J. J. Kändler, Arlekin z małpą

kowi Moliera, *Le Boulanger de Chalussay*, autorowi dramatu *Elomire Hypochondre* (łatwo się domyślić, że Elomir, to anagram nazwiska Molière). I wreszcie

Ten przykład was przekona, czyli nie mam racji:
Jak się ćwiczy Elomir w sztuce rekreacji.
Do jakiej idzie szkoły i skąd czerpie wzory?
U Skaramusza spędza ranki i wieczory.
A tutaj przed największym pomiędzy bufony,
Z lustrem w rękę, w oblicze mistrza zapatrzony,
Nie ma takich grymasów, ni ciała poruszeń,
Których by po sto razy nie powtórzył uczeń.

3

Możliwe, że polemika ta jest jednostronna, a nawet fałszywa. Zanotowałem ją „na gorąco”, na marginesach doskonałego zresztą wstępu Romana Wołoszyńskiego do komedii Krasickiego. Jeśli popełniłem błąd, to mimo wszystko pozwoliłbym sobie jednak wezwać specjalistów, znawców okresu Oświecenia do rewizji ich poglądów na teatr warszawski za Sasów. Można im to zaproponować z czystym sumieniem, bo obecny stan badań nie odwołuje się już wyłącznie do wyobraźni badaczy, jak to było jeszcze w dwudziestolecu. Trzeba chyba oddać sprawiedliwość Pamiętnikowi Teatralnemu, że w ciągu dwu ostatnich lat walnie się do tego przyczynił. Dzięki ilustracjom w rozprawie Barbary Król wiemy dokładnie, jak wyglądała scena i widownia tego teatru. Dzięki scenariuszom ogłoszonym przez



J. J. Kändler, Arlekin

Bohdana Korzeniewskiego znamy treść wystawianych wówczas komedii. Brakowało nam jeszcze twarzy — a raczej masek aktorów, ich wirtuozerskiego gestu i pstrych, kolorowych kostiumów.

Otóż chciałbym właśnie zwrócić uwagę, że o to stosunkowo najłatwiej. Mam na myśli nie tylko ikonografię dotyczącą aktorów najwybitniejszych. Tak na przykład znany jest w literaturze naukowej portret Costantiniego w roli, w kostiumie postaci, którą stworzył i którą przez długie lata zachwycał Paryż — Mezzetina. Istnieje bodajże ikonografia dotycząca także aktorów Bertoldiego, w dodatku dość niezwykła. Pokazuje nam bowiem nie tylko maskę czy kostium (kolorowy!), ale i to, co w komedii dell'arte najważniejsze — pozę i gest — w sposób tak plastyczny, że bledną przy nim najlepsze obrazy i sztychy osiemnastowieczne. Owe niezwykłe portrety, to saskie figurki porcelanowe, a przede wszystkim figurki z pracowni słynnego miśnieńskiego artysty, Jana Joachima Kändlera (1706 — 1775).

Oczywiście, wartość dokumentalną tych subtelnych arcydzieł należy ocenić bardzo ostrożnie. Dawno już wykazano, że modelem znacznej części figur miśnieńskich były sztychy Joudlaine'a, ogłoszone w Riccoboniego *Histoire du Théâtre Italien* (1750). Nie zdołano jednak — o ile mi wiadomo — znaleźć takich wzorów dla wszystkich figur, zwłaszcza wcześniejszych. A warto pamiętać, że w ówczesnej porcelanie angielskiej znajdziemy bądź co bądź wierny portret Garricka, że w porcelanie sevrskiej uwieczniono nawet paryską premierę opery Glucka z r. 1779. Warto również pamiętać, że pierwsze, znakomite figury dwóch Arlekinów stworzył Kändler właśnie w okresie między rokiem 1731 i 1745, kiedy to po raz pierwszy



J. J. Kändler, Ciekawość Arlekina, ok. 1740.

zwrócił się do tematów czerpanych z życia, modelując żebraków, zakochane pary, rzemieślników etc. Był to pewnego rodzaju przełom w dziejach manufaktury.

Pogląd, że wszystkie figury teatralne Kändlera odwzorowano bezpośrednio z rzeczywistości, reprezentuje angielski krytyk Sachewerell Sitwell. Sitwell w rozprawie znakomicie ilustrowanej okazami ze zbiorów angielskich traktuje jednak sprawę chyba zbyt beztrzesko. Nie wykazuje w dodatku gruntownej znajomości materiału. Zna Niemcy, a nawet — o dziwo — Polskę, wie o nadwornym teatrze Sasów, ale — niestety — tylko o jego działalności operowej. O komedii dell'arte w Dreźnie i w Warszawie nie wie nic. Poszukując modeli dla figurek Kändlera zastanawia się, czy nie było czasem w Dreźnie miejscowego teatru jarmarcznego, o formach zbliżonych do komedii włoskiej. Z literatury naukowej nic mu o takim teatrze nie wiadomo, posługuje się więc porównaniami, czerpiąc do nich materiał aż z... Rosji i upatrując w modelach Kändlera „a phenomenon resembling the *balagani* of St. Petersburg...”

Otóż jeśli szukać modeli dla figurek Kändlera w ówczesnej Saksonii, to znajdziemy je oczywiście w nadwornym teatrze Augusta III, dla którego artysta pracował. Występy włoskich aktorów były tu przecież nie lada sensacją! Przy dzisiejszej znajomości tego teatru rozpoznawanie poszczególnych figur nie powinno nawet nastrożać większych trudności. Oto np. figurka przedstawiająca Arlekina z chustką i tabakierką. Powstała — jak i wiele innych figurek Kändlera — około roku 1748. A więc w okresie pełnego rozkwitu teatru Bertoldich w Dreźnie i Warszawie.

Z łatwością odnajdziemy w naszych materiałach nazwisko ówczesnego Arlekina trupy. Był nim Antonio Bertoldi, syn założyciela i kierownika zespołu, nie żyjącego już wówczas Andrzeja Bertoldiego (Pantalona). Słynny Arlekin, ulubieniec publiczności, faworyt królowej Marii Józefiny! Ze źródeł wiemy, że grał rolę Balotta w utworze Zanetty Casanovy *Le Contese di Mestre e Malghera per il trono*, wystawionym w Warszawie 6 XI 1748. Na pewno grał też w Warszawie Arlekina w komedii *Amor non ha guardi*, w karnawale roku 1749. A wedle wszelkiego prawdopodobieństwa występował również jako Arlekin w tylu innych komediach z lat 1748 — 1754, których scenariusze ogłosił Bohdan Korzeniewski. Był przecież filarem trupy do końca jej istnienia. (Zmarł w Dreźnie w roku 1787). Myślę, że w podobny sposób uda się odszukać porcelanowe portrety wielu innych aktorów Bertoldiego, z takim powodzeniem reprezentujących niegdyś swe komedie na teatrum królewskim w Warszawie. Możemy zatem przyjąć, że przynajmniej w stosunku do ostatniego okresu w historii teatru staropolskiego spełniliśmy od tak dawna ciężący na nas obowiązek: teatr nadworny za Sasów przestał być spisem dat i nazwisk. Możemy go zobaczyć. A warto!

PRZYPISY

¹ Mieczysław Brahmmer czterokrotnie już szkicował po wojnie zarys dziejów komedii dell'arte w Polsce, a mianowicie w artykułach: *O komedii dell'arte*, w programie do *Sprytnej wdówki* Goldoniego. (Warszawa 1950). — *La commedia dell'arte in Polonia*, *Ricerche Slavistiche*, 1954, nr 3 i odb. — *Rozdział Polonia* w haśle *Commedia dell'arte*, *Enciclopedia dello spettacolo*, t. III, Roma 1956, szp. 1220—1222. — *Su una compagnia di comici italiani a Varsavia a metà dell' settecento*. II Congresso Internazionale di studi italiani (księga referatów, w druku). Najobszerniejszy jednak z tych szkiców obejmuje zaledwie arkusz druku i sam autor traktuje te prace tylko jako przygotowanie do szerzej zakrojonego ujęcia monograficznego. Zanim się go doczekamy, możemy tylko wyliczyć podstawowe braki w dotychczasowych badaniach. Nie opublikowano u nas jeszcze wielu źródeł rękopiśmiennych (w archiwum drezdeńskim czeka na polskiego badacza repertuar zespołów włoskich występujących w Dreźnie i w Warszawie, czeka prawdziwy rarytas w postaci opery Zanetty Casanovy, z muzyką Salvatora Apollini, *Le Contese di Mestre e Malghera per il trono*, wystawionej w Warszawie 6 XI 1748). Nie wykorzystano źródeł drukowanych, jak np. tomu komedii wystawionych przez trupę Ristoriego w Petersburgu w latach 1733—1735, a wydanych przez W. Pereca, Petrograd 1917. (Są w nim niewątpliwie utwory grane poprzednio przez Ristoriego w Warszawie). Por. R. A. Mooser, *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII siècle*. Genève 1955. Nie wykorzystano nowoczesnego stanu badań, który pozwoli nam dopiero odpowiednio ułożyć i ocenić okrucy naszych własnych materiałów. Znaczenie komedii dell'arte dla rozwoju komedii europejskiej przypomniał ostatnio w podstawowej monografii G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*. Paris 1950. Ta książka właśnie oświećła na nowo znaczenie Tyberiusza Fiorilli-Scaramoucha dla twórczości Moliera i uczy szanować naszego Costantiniego jako autora *Vie de Scaramouche* z r. 1695. (Wyd. krytyczne ogłosił E. Moland, Paris 1876. Fragment komedii *Le Boulanger de Chalussay, l'Elomire hypochondre* przełożyłem z cytatu przytoczonego we wstępie Molanda, s. IX). Piękny portret Costantiniego znalazł się w obszernym haśle pióra C. Morinello, *Enciclopedia dello spettacolo*, t. III, szp. 1563—1569.

² Spośród najważniejszych zespołów niemieckiej „porcelanowej arlekinady“ osobnego szkicu doczekały się dotychczas tylko figurki Bustelliego: G. P e c h m a n n, *Franz Anton Bustelli*. Die Italienische Komödie in Porzellan, Berlin (1947). Dwa lata później ogłosił wspomnianą w tekście rozprawę Sachewerell Sitwell, *Theatrical Figures in Porcelain*. German 18 th

Century. With an Introduction by William King. London 1949. Opinia autora, według której modelami wszystkich figurek Kändlera byłyby bezpośrednio aktorzy drezdeńscy, nie da się utrzymać. E. W. Braun udowodnił już w r. 1906, w *Kunst und Kunsthandwerk*, że znaczna część figur miśnieńskich była modelowana na podstawie sztychów Joudlain'a (1728), ogłoszonych w L. Riccoboniego *Histoire du théâtre italien*. Por. W. B. Honey, *European Ceramic Art from the Middle Ages to about 1815*. London [1952], zwłaszcza artykuły *Italian-Comedy subjects* oraz *Theatre subjects*. Sprawa modeli teatralnych Kändlera jest otwarta. Artysta mógł czerpać swe wzory bądź z teatru drezdeńskiego (chyba także za pośrednictwem rysunków?), albo też z niewykrytych jeszcze sztychów, rodzimych (tzn. saskich) lub obcych. W obu wypadkach możemy natrafić na wizerunki komediantów, którzy występowali w Polsce!

