

Jolanta Dygul
Uniwersytet Warszawski

KŁOPOTY Z PAMIĘCIĄ? – O TECHNICIE *PREMEDITATO* W OSIEMNASTOWIECZNYM TEATRZE WŁOSKIM

Termin *premeditato* dotyczy zarówno tekstu dramatycznego, jak i techniki gry aktorskiej. W odniesieniu do komedii oznacza tekst całkowicie napisany, a w odniesieniu do techniki gry aktorskiej oznacza interpretację tekstu wyuczonego przez aktora na pamięć. W obu przypadkach *premeditato* stoi w opozycji do *all'improvviso*, zarówno jeśli chodzi o tekst scenariusza, który stanowi jedynie schemat akcji, jak i do techniki aktorskiej improwizacji. Odrzucenie tekstu dramatycznego jest tylko pozorne, gdyż scenariusz jest tekstem, choć niepełnym, na podstawie którego powstaje widowisko teatralne na zasadzie montażu scen. Improwizowany był dialog lub monolog, lecz i one miały swoją funkcję sceniczną mocno określoną przez typ postaci, schemat ról, przez scenariusz, w którym zarejestrowane były wejścia i wyjścia postaci ze sceny, ich interakcje (scena kłótni, scena kochanków, itp.), a także przez liczne repertuary postaci scenicznych. Technika *all'improvviso* nie wykluczała użycia *premeditato*, tym bardziej, że termin ten należy zastosować nie tylko do sfery werbalnej, lecz także tej mimiczno-gestykularnej. Technika improwizacji była podstawą systemu produkcji przedstawienia teatralnego, dzięki której można było urozmaicać repertuar, pozostając dłuższy czas w tym samym miejscu, a także dostosowywać go do zmieniającej się publiczności¹. Obie te techniki współistniały zarówno w teatrze zawodowym, jak i amatorskim, co potwierdzają siedemnastowieczne traktaty teatralne².

¹ O praktyce teatralnej dell'arte zob. F. Marotti, G. Romei, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991; R. Tessari, *La Commedia dell'arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981; P. Bosisio, „Tecniche recitative dei comici dell'arte”, in: *La Commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, red. E. Mosele, Schena Ed., Fasano 1997, s. 111-118.

² P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie e avvisi a chi le recita*, Padua 1628; A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli 1699.

Należy pamiętać, iż już od połowy XVI wieku dominuje we Włoszech podział na teatr amatorski (*teatro per diletto*) oraz teatr profesjonalny (*teatro mercenario*). Teatr amatorski oceniany jest jako szlachetna forma rozrywki, a zarazem edukacji, profesjonalny zaś jako niegodny sposób zarobkowania. Aktorzy zawodowi, z przyczyn czysto ekonomicznych i praktycznych, sami dostarczają sobie repertuar zarówno w formie scenariuszy, jak i komedii *premeditato*. Ten podział nie przestaje istnieć w wieku XVIII, choć stulecie to przynosi kilka prób zreformowania teatru. Główne oskarżenia o upadek teatru włoskiego płyną pod adresem aktorów zawodowych za ignorancję oraz schlebianie gustom publiczności, czym mieli doprowadzić do kryzysu. Krytyka aktorów płynie zarówno ze strony ich kolegów po fachu, takich jak np. Luigi Riccoboni³:

Po roku 1600 zaczęło stopniowo brakować dobrych komedianów, którzy dzięki swej wiedzy i swemu bogatemu doświadczeniu potrafili tchnąć duszę w scenariusze, na które my dziś patrzymy jak na trupy bez oznak życia [...] Brak doświadczenia wykonawców, co tak wielką krzywdę wyrządził teatrowi włoskiemu, nie tylko szkodę przyniósł tym aktorom, na których cała hańba i wszelkie skargi spaść powinny, lecz okazał się też trucizną, co zatrała również i widzów⁴,

jak i intelektualistów z Arkadii, którzy nie szczędzą słów krytycznych, obwiniając ich o wyeliminowanie wiersza z teatru, wulgarność i niski komizm:

Nie da się powiedzieć, aby Histrioni publiczni [...] utrzymywali honor naszych teatrów. Tysiące wad pośród nich znaleźć można; a podstawową wśród nich jest nieuczciwość ich wypowiedzi, gdyż z powodu swej ignorancji nie potrafią śmiechu wzbudzić w normalny sposób jak tylko nieprzyzwoitościami. Pomyłki, uwagi i żarty niestosowne, niegodne docierają do uszu zwykłych ludzi, a śmieszą często tylko prostaków. Zwłaszcza komedie, które wystawiają, to mieszanina nieprawdopodobnych scen, samych błazeń bez ładu i składu, byle tylko rozśmieszyć słuchaczy. Nawet tragedie grane przez tych aktorów tracą swoją powagę, gdyż nie potrafią oni lub nie chcą wystawiać ich bez dodawania postaci zabawnych i komicznych⁵.

Pierwsze próby reformy teatru włoskiego z początku XVIII wieku, zarówno ze strony aktorów, jak i Arkadii, skupiają się na repertuarze⁶. Reforma musi

³ Luigi Riccoboni, za przykładem swego nauczyciela Pietra Cotta, aktora komedii dell'arte, kładł nacisk na zmianę repertuaru, postulując powrót do tekstu literackiego. Wielkim sukcesem Riccoboniego jest wystawienie w roku 1713 tragedii *Merope* Scipiona Maffeiego. Niestety w roku 1715 wystawienie komedii *Scolastica* Ariosta kończy się fiaskiem i zniechęcony Riccoboni porzuca Wenecję i jedzie do Paryża, gdzie pracuje dla Comédie Italienne. W 1728 r. wycofuje się ze sceny i publikuje m.in. *Histoire du théâtre italien* oraz *Dell'arte rappresentativa*. O tym niezwykle ważnym dla historii teatru włoskiego aktorze zob. X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Droz, Paris 1943.

⁴ L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Arnoldo Forni Editore, Bologna 1979, s. 5.

⁵ L. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Stamperia Coleti, Venezia 1770 (I wyd. 1706), t. 2, s. 586-587.

⁶ O próbach reformy teatru włoskiego na początku XVIII w. zob. R. Turchi, *La Commedia italiana del Settecento*, Sansoni Editore, Firenze 1985, s. 7-110; P. Bosisio, "La scena teatrale nel

zacząć się od tekstu napisanego zgodnie z regułami estetycznymi, jak i moralnymi⁷. Potrzebny jest więc autor: „Nadużyciem jest – przekonuje Muratori – zezwalanie, aby histrioni, ignoranci zwykle, grali to, co im się podoba, i wystawiali na scenie *scenariusz*, tak go zwać, czyli szkielet komedii, wypełniając go potem w improwizacji słowami. Z tego rodzą się tysiące głupstw, tysiące nieprzyzwoitości, niemądre żarty i wiele innych wad”⁸. Wśród krytyków komedii dell’arte dostrzec można pewien paradoks, otóż pomimo niemal jednomyślnej krytyki teatru improwizowanego, wszyscy podkreślali jego specyficzny, typowo włoski charakter, przeciwstawiając ten swobodny i nader wirtuozerski sposób tworzenia widowiska sztywności teatru francuskiego.

Arkadyjczycy dostrzegali potrzebę zreformowania teatru poprzez wprowadzenie nadrzędnej funkcji autora dramatycznego, który zagwarantuje jakość tekstu, a co za tym idzie – przedstawienia teatralnego. Trzeba jednak dodać, iż twórczość dramatyczna pierwszej połowy XVIII wieku w nieznacznym zakresie brała pod uwagę praktykę sceniczną, gdyż w przeważającej części dramaturgia Arkadyjczyków wystawiana była w teatrach akademickich. Tak więc nadal utrzymywał się podział między akademikami, piszącymi i wystawiającymi swe teksty dla wąskiej grupy odbiorców w teatrach amatorskich, a zespołami aktorskimi, które zmuszone do zarabiania pieniędzy, musiały schlebiać gustom szerokiej publiczności.

Założenia wypracowane na początku stulecia zostały zrealizowane w teatrach zawodowych dopiero w drugiej połowie XVIII wieku. Do teatru wprowadzony zostaje poeta komediowy, czyli autor, który ma wspomóc zespół aktorski w zmianie repertuaru, dostosowując stare scenariusze, ale także pisząc nowe teksty z uwzględnieniem zmieniających się gustów publiczności. Głównym problemem autora jest wprowadzenie techniki *premeditato* niezbędnej dla reformy teatru idącej w kierunku potwierdzenia nadrzędnej roli autora, i co za tym idzie – redukcji roli aktora do roli odtwórcy tekstu. Za szybkimi zmianami w repertuarze nie idą jednak zmiany w organizacji i produkcji przedstawienia teatralnego. Jak więc zobaczymy, autorzy będą przekonywać aktorów do nauczania się tekstu na pamięć, a proces będzie szedł opornie. Większość dramaturgów drugiej połowy XVIII wieku będzie uskarżać się na aktorów, a rola suflera w zespole teatralnym wzrośnie.

Goldoni przejmuje od Arkadyjczyków ich założenia teoretyczne: autor ma rolę nadrzędną, to on odpowiada za tekst dramatyczny, którego główną zasadą,

primo Settecento italiano”, in: *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, s. 137-145.

⁷ O debacie w Arkadii na temat dramaturgii świadczą liczne traktaty, m.in.: L. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, op. cit.; V. Gravina, *Della tragedia*, Napoli 1715; P. J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, Roma 1715; S. Maffei, *De’ teatri antichi e moderni*, Verona 1753.

⁸ L. Muratori, op. cit., s. 588.

zgodnie z nauką Muratoriego, jest zasada prawdopodobieństwa⁹. W *Teatro comico* z 1750 roku, który stanowi rodzaj manifestu reformy Goldoniego, autor duży nacisk kładzie na technikę *premeditato* jako sposób na ograniczenie przyzwyczaję aktorów do używania ozdobników, rymowanek czy innych gier słownych w starym stylu:

- ORAZIO: A oto i dowód na to, że trzeba przekonać aktorów do uczenia się tekstu na pamięć, aby nie wpadali w stare nawyki i nie łamali zasady prawdopodobieństwa.
- EUGENIO: A może trzeba całkowicie pozbyć się komedii improwizowanej?
- ORAZIO: Całkowicie nie, wręcz przeciwnie – dobrze, aby Włosi nadal potrafili improwizować w teatrze, czego inne narody nigdy nie ośmieliły się robić. Francuzi zwykli mawiać, że komedianci włoscy są aroganccy, podejmując się ryzyka improwizowania na scenie; lecz to, co arogancją zwać można w przypadku komedianów-nieuków, wspaniałą umiejętnością zwać należy w przypadku tych zdolnych. Nadal są znakomitości, które ku chwale Italii i naszej sztuki, zbierają oklaski i pochwały za swą niezwykłą umiejętność improwizowania, czyniąc to z nie mniejszą elegancją niż poeta komponujący swój tekst.
- EUGENIO: Maskom jednak trudno zmienić sposób grania.
- ORAZIO: Kiedy tekst napisany jest z polotem i ze smakiem, a także gdy dobrze dopasowuje się do postaci, która go wypowiada, każda dobra maska chętnie się go nauczy¹⁰.

Goldoni, tak samo zresztą jak i Arkadyjczycy, podkreśla walor improwizacji jako typowo włoski sposób gry aktorskiej, zwłaszcza – jak widzimy w tym fragmencie – w odniesieniu do teatru francuskiego. Z tekstu Goldoniego możemy jedynie domyślać się oporu aktorów przed wprowadzeniem nowej techniki gry. Autor starał się dostosowywać role komediowe do *emploi* konkretnego aktora, aby przemóc jego niechęć do uczenia się tekstu na pamięć. Stopniowo pozostawiał coraz mniej miejsca na improwizację oraz eliminował maski ze swoich dramatów¹¹. Warto też zwrócić uwagę na ważną rolę suflera w tej komedii metateatralnej, który to występuje aż w czterech scenach utworu (II, 4, 7, 12; III, 10). Aktorzy, którzy nie pamiętają tekstu, polecają się jego uwadze. W scenie czwartej aktu I dramaturg prezentuje widowni weneckiej nowego aktora, który dołączył do zespołu aktorskiego w zastępstwie słynnego Pantalona D'Arbesa. Jest nim Collalto, nowy aktor z wędrownego zespołu, przygotowujący

⁹ O reformie Goldoniego zob. P. Bosisio, „Goldoni e il teatro comico”, in: *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, op. cit., s. 145-173; S. Romagnoli, „Nel laboratorio teatrale di Carlo Goldoni (*Il Teatro comico*)”, in: *La Buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Angeli, Milano 1983, s. 129-157.

¹⁰ C. Goldoni, *Teatro comico*, Archivio Guido Izzi, Roma 1992, s. 50.

¹¹ O procesie przekształcania typów komicznych dell'arte w charaktery zob. A. Momo, *La Carriera delle maschere nel teatro di Goldoni*, Chiari, Gozzi, Marsilio, Venezia 1992, s. 15-163.

wany do sezonu weneckiego przez samego autora podczas letniego tournée¹². Collalto, co Goldoni uwypukla mocno w sztuce, przed przyłączeniem się do zespołu Medebacha grał w wędrownych trupach aktorskich Pantalona w tradycyjnej technice *all'improvviso*:

- ORAZIO: Co się stało? Zdajecie się poruszeni?
- TONINO: Sam nie wiem. Mam dreszcze i chyba trawi mnie gorączka. [...]
- ORAZIO: Nie macie gorączki, ale puls jest przyspieszony; coś was niepokoi?
- TONINO: Strach, błąd strach na mnie padł.
- ORAZIO: Strach? A czego to się boicie?
- TONINO: Drogi panie Orazio, żarty na bok, porozmawiajmy szczerze. Komедie charakterów przewróciły nasz świat do góry nogami. Biedny aktor, który wyuczył się swej profesji zgodnie z zasadami rzemiosła i przywykł improwizować, lepiej lub gorzej – jak wyszło, teraz musi uczyć się roli na pamięć i grać, respektując tekst. A jeśli leży mu na sercu dobra reputacja, musi myśleć, ciągle się uczyć, a i tak przy każdej nowej komedii będzie pełen strachu i wątpliwości, czy dobrze opanował tekst i czy oddaje charakter postaci jak należy.
- ORAZIO: Macie rację, ten sposób grania wymaga większego skupienia i wysiłku, ale czyż nie przynosi też aktorom większej sławy? Sami powiedzcie, czy dzięki komedii dell'arte udałooby się wam odnieść sukces równy temu, jaki wam przyniósł *Ostrożny człowiek*, *Adwokat*, *Bliźniacy* i wiele innych komedii, które nasz poeta stworzył specjalnie dla Pantalona?
- TONINO: To prawda, bardzo jestem z tego rad, ale i tak się boję. Ciągłe mi się wydaje, że to zbyt duże wyzwanie¹³.

Pietro Chiari, główny rywal Goldoniego na scenach weneckich tego okresu, oprotestował *Teatro comico*, gdyż, jego zdaniem, wyśmiewana w sztuce postać poety komediowego podważa nadrzędną rolę autora w teatrze. W odpowiedzi napisał więc komedię *Il Poeta Comico* (1754)¹⁴. We wstępie Chiari nawiązuje do niezwykle ostrej w owych czasach rywalizacji teatrów weneckich, która objęła całe miasto, podzielone na zwolenników Goldoniego i Chiariego¹⁵, określając cel komedii: „Celem, który dla niej wyznaczyłem, było usprawiedliwienie i ogólnie obrona wszystkich autorów komedii, a przede wszystkim nowego gustu poetyckiego, wprowadzonego do teatrów, który przez bardziej oświecone umysły nazwany został Reformą”¹⁶. Cały spór tak naprawdę toczył się bardziej o przy-

¹² C. Goldoni, *Pamiętniki*, tł. M. Rzepińska, PIW, Warszawa 1958, s. 235-236.

¹³ C. Goldoni, *Teatro comico*, *op. cit.*, s. 17-18.

¹⁴ Opublikowana w trzecim tomie zbioru *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari Bresciano Poeta di S.A. Serenissima Il Sig. Duca di Modana* w roku 1774 u wydawcy Giuseppe Bettinello. Premiera odbyła się w Modenie wiosną 1754 roku, a jesienią tego samego roku wystawiona została na deskach teatru weneckiego, gdzie, jak twierdzi autor, odniosła sukces.

¹⁵ *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari Bresciano Poeta di S.A. Serenissima Il Sig. Duca di Modana*, Bettinelli, Venezia 1774, t. 3, „Osservazioni critiche sopra *Il Poeta Comico*”.

¹⁶ *Ibid.*, s. 7-8.

ciągnięcie widza do teatru niż o rolę autora w teatrze, gdyż obu dramaturgom chodziło o to samo, czyli o potwierdzenie nadrzędnej roli autora, uważanego za przewodnika aktorów, a co za tym idzie – obu uznać należy za zwolenników techniki *premeditato*. Rozczarowany współpracą z zespołami aktorskimi Chiari poświęca się pisaniu powieści, które przyniosą mu rozgłos. W jednej z nich, zatytułowanej *La Commediante in fortuna*, oddaje bardzo gorzki obraz aktorów:

Sztuka aktorska [...] jest teraz w powszechnym poniżeniu. Wielu wędrownym histrionom zda się, że posiadają ogromny kapitał i skoro mogą zarobić na chleb, mają czelność zabierać publicznie głos, choć nie rozumieją nawet, co mówią, co tak wielki uszczerbek na honorze uczyniło tej godnej pochwały antycznej profesji, że nikt porządny jej się nie chwytą, obawiając się, iż straci honor¹⁷.

W dalszej części powieści czytamy:

Italia pełna była wędrownych trup, które bogate były w kapitał głodu, ubogie zaś w talent i wiedzę, wykorzystywały głupotę plebsu, aby żyć wesoło na koszt innych. [...] Dawno temu powiedział mi ktoś, kto się na tym znał, iż niegdyś sztuka aktorska zarezerwowana była dla ludzi z talentem, którym natura w każdej epoce niewielu obdarza. W naszym stuleciu [...] byle wieśniak, co z błota wyłazi, ino mówić umie jak papuga, a już przypisuje sobie szacowne imię komedianta, profanując sceny swymi brakami¹⁸.

W *Commedia da camera* Chiari krytykuje całą organizację teatru, poczynając od skąpych impresariów, szczodrych protektorów, co opłacają klakierów, po aktorów ignorantów, co każdy dobry tekst potrafią zepsuć. Autor, który spędził wiele godzin pisząc sztukę, skarży się na nieprzygotowanych aktorów: „Jak do diabła mają tak bez przygotowania dialog prowadzić mężczyźni i kobiety bez krzty wykształcenia, bez szkoły, bez talentu, bez poczucia humoru, co posiadają jedyni wielki kapitał arogancji i głupoty?”¹⁹ Wielu z nich nie umie ani pisać, ani czytać, źle grają:

Gdzie można znaleźć pośród komediantów włoskich choćby jednego, co rozumie to, co mówi i mówi zawsze to, co ma powiedzieć? [...] Tysiące wad, prawie we wszystkim, w głosie, w geście, w krokach, w mimice twarzy, w wyrażaniu uczuć, a przede wszystkim dziury w pamięci, stoją przyklejeni do suflera, i jak echo sprawiają, że każde słowo słychać dwa razy²⁰.

Podobne oskarżenia znaleźć można w powieściach Antonia Piazzy, który jako dramaturg współpracował z różnymi zespołami aktorskim w latach 1773-1777. Tak jak Chiari dramaturg rozczarowany współpracą z teatrem poświęca

¹⁷ P. Chiari, *La Commediante in fortuna o sia memorie di madama N.N. scritte da lei medesima*, Filippo Carmignani, Parma 1763, s. 77.

¹⁸ *Ibid.*, s. 117.

¹⁹ P. Chiari, *Commedie da camera*, op. cit., cz. VI, s. 5-6.

²⁰ *Ibid.*, s. 8.

się karierze powieściopisarskiej, gdzie daje upust swej goryczy wobec świata teatru²¹.

Zarówno Goldoni, Chiari, jak i Piazza związani są z zespołami aktorskimi kontraktem, co czyni ich relacje partnerskimi. Jako dramaturdzy aspirują do wyższej pozycji społecznej, ale ich dzieła na zamówienie opłacane są przez zespół z wpływów do kasy teatralnej. To sprawia, iż muszą uwzględniać gusta publiczności oraz wymagania zespołu, co mogło doprowadzać do konfliktów między zespołem a autorem. Goldoni proponuje reformę teatru, zarówno tekstu, jak i struktury ról w zespole teatralnym, wprowadza zmiany do techniki aktorskiej²², wspomina o podniesieniu rangi zawodu aktorskiego, ale nie poświęca temu problemowi zbyt wiele miejsca, najwyraźniej za bardzo zajęty wypracowywaniem własnej pozycji autora teatralnego²³.

Hrabia Carlo Gozzi natomiast był zagorzałym zwolennikiem techniki improwizacji. Współpracuje z zespołem Antonia Sacchiego, słynnego Truffaldina, który doceniany był zarówno przez Goldoniego, jak i Chiariego. Trupa Sacchiego kultywowała tradycyjną metodę dell'arte, grając głównie sztuki improwizowane. Gozzi jako arystokrata wenecki sprawuje patronat nad zespołem aktorskim, któremu za darmo użycza tekstów. Swych rywali, Goldoniego i Chiariego, oskarża o to, że dla własnej korzyści finansowej narzucili aktorom technikę *premeditato*, wyeliminowali maski z teatru, położyli kres komedii improwizowanej. Aktorzy, ucząc się tekstu na pamięć, nie ćwiczyli się w improwizacji, zatracili tę cenną umiejętność. Gozzi usprawiedliwia złą pamięć aktorów złym stylem i językiem współczesnych utworów, co sprawia, iż, jego zdaniem, nie potrafią się oni nauczyć roli na pamięć:

Widzę komediantów i komediantki, jak próbują wbić sobie do głowy role napisane przez śmiałych reformatorów języka, robią się czerwoni, czerwoni ze złości, przeklinają tych reformatorów mowy, te pisarzyny, rzucają kartkami o ścianę, a wszystko przez trudność, a wręcz niemożliwość wyrycia sobie w pamięci tych tekstów, jakby były napisane po chińsku. Któż rozsądny nie wyciągnąłby z tego ewidentnego wniosku, że dzieła reformatów są dziwacznymi tworem, pozbawionymi stylu, prawdy i naturalności? Rozpacz tych biednych komediantów, zgryzota, ich mimika i gesty pełne gniewu rozbawiają mnie²⁴.

²¹ O aluzjach do świata teatru w powieściach weneckich XVIII w. zob. V. G. A. Tavazzi, *Il Romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Bulzoni, Roma 2010.

²² Jego wspomnienia o tym, jak pracował z aktorami nad rolą, można znaleźć w *Pamiętnikach*, ale jego uwagi o sztuce gry aktorskiej (głos, gest, ruch sceniczny) w *Teatro comico* są bardzo szczątkowe i ukazują, iż w tym czasie problem tekstu był dla Goldoniego najistotniejszy.

²³ Po opuszczeniu teatru Sant'Angelo Goldoni procesuje się z dyrektorem zespołu Medebachem o prawa do komedii, które napisał w ramach kontraktu 1748-1753. Sąd przyznaje prawo do wydawania tych komedii aktorowi. O procesie zob. I. Mattozzi, "Carlo Goldoni e la professione di scrittore", in: *Studi e problemi di critica testuale*, nr 4, 1972, s. 95-153.

²⁴ C. Gozzi, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, in: *Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi*, Stamperia di Giacomo Zanardi, Venezia 1802, t. 14, s. 20-21.

Jednak ten sam Gozzi w swoich *Memorie inutili* opisuje ignorancję aktorów, którzy często nie potrafią ani pisać, ani czytać i polegają na suflerze, który podaje im tekst podczas prób oraz przedstawień:

W wykonywanej profesji jedyną wiedzą i umiejętnością, jaką posiadają, jest umiejętność czytania i pisania, mniej lub bardziej płynna. Poznałem jednak i takich, co nawet tego nie umieli, lecz to nie przeszkadzało im w uczciwym wykonywaniu zawodu. Kazali przyjacielowi lub znajomemu czytać przyznaną im rolę tyle razy, ile trzeba było, by jej zarys wyrył im się w pamięci. Słuch wytężony na głos suflera wystarczał, aby grać Herosów i Heroiny bez cienia prawdy, za to z mnóstwem nieścisłości, opóźnień, pomyłek, głupszych jeszcze bardziej niż grający ich komedianci²⁵.

W swoich rozważaniach idzie jednak dalej, dostrzega bowiem brak systemu edukacji w tym zawodzie, przekazywanym głównie z pokolenia na pokolenie. Proponuje więc rozwiązanie problemu: dofinansowanie teatrów przez mecenasów i protektorów. Uważa bowiem, że tylko zagwarantowanie godnej pozycji społecznej oraz ekonomicznej aktorom może zagwarantować wyższy poziom ich sztuki.

Do podobnych wniosków dochodzi Vittorio Alfieri, autor tragedii i reformator tego gatunku. W swej awersji do aktorów zawodowych zakazał wystawiania swoich tragedii w teatrach płatnych, sam inscenizując je z grupą swoich przyjaciół w ramach prywatnego teatru amatorskiego²⁶. Alfieri zgadza się z podstawowym założeniem Arkadii, czyli, że reformę teatru należy zacząć od tekstu dramatycznego. W swoim traktacie *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia* stawia nacisk na potrzebę stworzenia dobrych tekstów, co w następnej kolejności pozwoli edukować aktorów i widzów:

Aby odrodził się teatr we Włoszech, musimy mieć wpierw autorów tragedii i komedii, potem aktorów, a potem widzów. [...] Gdy będziemy już mieć mądrych autorów [...], aktorzy, gdy nie będą musieli już zmagać się z głodem i grać dziś Brighelli, a jutro Aleksandra, sami z łatwością będą się pomału edukować, z musu; kierując się w swej sztuce jedynie zasadą, aby się dobrze nauczyć swej roli na pamięć i nawet na próbach nie używać suflera; aby mówić powoli, tak by rozumieć samych siebie i by mieć czas na refleksję nad tym, co mówią (skuteczny sposób, aby i widz usłyszał i zrozumiał tekst); oraz ostatnia rzecz, aby znali mowę i poprawną wymowę tokańską, bez czego każde przedstawienie będzie śmieszne²⁷.

Po raz kolejny, jak widzimy, warunkiem odnowy teatru są dobre teksty. Jeśli teksty będą dobrej jakości, to aktorzy będą zarabiać godziwie, a wtedy i lepiej wykształceni ludzie będą trafiać do tej profesji i będzie ona bardziej szanowana.

²⁵ C. Gozzi, *Memorie inutili*, red. P. Bosisio, LED, Milano 2006, t. 2, s. 424.

²⁶ O doświadczeniu teatralnym Alfieriego zob. A. Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Bulzoni, Roma 2001, s. 15-70.

²⁷ V. Alfieri, "Parere dell'autore sull'arte comica in Italia", in: *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Niccolo Capurro, Pisa 1819, t. I, s. 90.

Zapamiętanie tekstu jest więc dla autorów, zmagających się z tym problemem, najbardziej oczywistym znakiem ignorancji aktorów. To jednak tylko jeden z symptomów zjawiska dużo bardziej złożonego, który ukazuje bardzo poważny spór kompetencyjny: aktor, którego rola twórcy zostaje zredukowana do odtwórcy, walczy o uznanie swego dotychczasowego doświadczenia scenicznego, autor zaś walczy o rolę mistrza, czego znakiem ma być respektowanie tekstu przez aktorów. Biorąc pod uwagę skalę zmian, jakie dokonały się w teatrze włoskim, to nie można mówić o złej woli aktorów, lecz przede wszystkim o złej organizacji teatru oraz niskim statusie społecznym tego zawodu. Zmiana repertuaru pociągnęła za sobą zmiany w tradycyjnym, bardzo schematycznym systemie ról – wyeliminowanie typów komicznych *dell'arte* na rzecz charakterów wymagało od aktora zmiany techniki gry aktorskiej. Improwizacja zastępowana była techniką *premeditato*, pojawił się problem odtwarzania charakterów, lecz nie zmienił się system teatralny – tworzenia spektaklu. Teatr komediowy, czyli teatr prozy, był teatrem tanim dla widza, aktorzy żeby się utrzymać musieli często zmieniać repertuar. Nie było więc czasu na długie próby, uczenie się tekstu na pamięć. Obecność autora w teatrze rzeczywiście pomagała, co pokazuje przykład Goldoniego i Gozziego. Obaj dramaturdzy weneccy uczestniczyli w próbach, tłumaczyli tekst aktorom, wprowadzali niezbędne poprawki do tekstu, pracowali indywidualnie z niektórymi wykonawcami. Obaj także, dobrze rozumiejąc wenecką praktykę sceniczną oraz potrzeby aktorów, dostosowywali swoje teksty do możliwości wykonawców, pisząc im role jak „krojone na miarę”, co niewątpliwie pomagało w transformacji systemu teatralnego, ale nie stało się powszechną praktyką teatralną we Włoszech.

Jolanta Dygul

**PROBLEMI DI MEMORIA? SULLA TECNICA PREMEDITATO
NEL TEATRO ITALIANO DEL SETTECENTO**

L'articolo analizza la diffusione della tecnica del *premeditato* nel teatro italiano del Settecento. L'esempio dei più grandi drammaturghi italiani, soprattutto del secondo Settecento, come Carlo Goldoni, Pietro Chiari, Antonio Piazza, Carlo Gozzi e Vittorio Alfieri, dimostra un'opposizione da parte degli attori ad accettare la riforma del teatro, che valorizzava il ruolo dell'autore del testo, riducendo la funzione dell'attore al semplice interprete del testo interamente scritto. Il repertorio modificato sconvolge la tradizionale struttura dei ruoli della commedia dell'arte, ma l'organizzazione teatrale non cambia, per questo il teatro italiano rimane a metà strada tra la riforma e il vecchio sistema teatrale.