

Marta Sterna*

WOKÓŁ DRAMATU EDUARDA DE FILIPPO *NAPOLI MILIONARIA!*

Przedmiotem niniejszego rozdziału jest omówienie wybranych, dostępnych para- i metatekstów, odnoszących się do dzieła *Napoli Milionaria!* autorstwa neapolitańskiego dramaturga Eduarda De Filippo. Ze względu na mnogość terminologii klasyfikującej tego rodzaju teksty zdecydowałam się posługiwać pojęciami metatekstu i paratekstu zgodnie z definicją zaproponowaną przez I. Loewe:

Wedle przyjętego rozróżnienia gatunkami **metatekstowymi** w ramach wydane- go dzieła literackiego, także naukowego, są tytuły, przedmowy, wstępy, inwokacje, posłowania, epilogi, motta, dedykacje, przypisy, spisy treści, bibliografia, indeksy. Tymczasem gatunkami **paratekstowymi** są noty wydawcy, aprobacje cenzorskie, streszczenia/omówienia, pisma przewodnie, lidy, zjawki, zapowiedzi prasowe, radiowe, telewizyjne, zwiastuny filmów kinowych¹.

Rozróżnienie między metatekstami a paratekstami opiera się zatem głównie na następującym rozgraniczeniu: metateksty rozumiane są jako teksty oautorskie, natomiast parateksty – jako pochodzące od wydawcy, krytyków itd. Za materiał badawczy posłużą mi przede wszystkim: tytuł dzieła, polskie wydanie dramatu (jedyne istniejące)², a w nim przypisy oraz *Uwagi inscenizacyjne* zamieszczone na końcu utworu, ponadto recenzje spektaklu wystawionego przez Państwowy Teatr „Ateneum” im. Stefana Jaracza w Warszawie, przy założeniu, że wykorzystane zostaną przeze mnie tylko fragmenty dotyczące tekstu sztuki, a nie jej inscenizacji. Uznałam za zasadne, ze względu na specyfikę omawianego przeze mnie dzieła, przedstawić pokrótce sylwetkę jego autora, Eduarda De Filippo, oraz przybliżyć w kilku słowach treść utworu.

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Romanistyki, e-mail: sterna.marta@gmail.com.

¹ I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 78.

² E. De Filippo, *Neapol – miasto milionerów*, Czytelnik, Warszawa 1956.

Eduardo De Filippo

Eduardo De Filippo (1900–1984) to postać niezwykle ważna nie tylko dla teatru neapolitańskiego, lecz także dla całej włoskiej sceny narodowej. To dramaturg, ale również wybitny aktor teatralny i filmowy oraz reżyser³, nierzadko pełniący jednocześnie wszystkie te funkcje w realizacji własnych sztuk. Od dziecka nasiąkał teatrem – jego ojcem był Edoardo Scarpetta, również znakomity aktor i dramaturg, który uczył go teatralnego rzemiosła i za sprawą którego trafił na scenę już w wieku czterech lat, odgrywając rolę małego japońskiego chłopczyka w sztuce *La Geisha* w reżyserii Scarpetty. Dziesięć lat później wstąpił do zespołu teatralnego swojego przyrodniego brata Vincenza Scarpetty i tam pracował przez następne osiem lat. W latach 20. XX wieku rozpoczęła się jego kariera dramatyczna. Za oficjalny debiut uznawana jest napisana przez niego jednoaktówka o tytule *Farmacia di turno* (1920), która – jak zauważa M. Gurgul – ze względu na uproszczoną psychologię postaci i silnie podkreślaną za sprawą dialektu lokalność przywoływała na myśl tzw. *macchiette*⁴. Jednak „posiadała też cechy, które charakteryzowały całą późniejszą twórczość Eduarda; z bolesną ironią ukazywała człowieka, z którego zakpił okrutnie los”⁵. Ponadto, był to moment, w którym Eduardo stał się jednocześnie reżyserem napisanych przez siebie sztuk.

W roku 1931 wraz z rodzeństwem, siostrą Titiną i bratem Peppinem – którzy, podobnie jak on, odziedziczyli pasję aktorską po ojcu – stworzył grupę teatralną zwaną Teatro Umoristico I De Filippo. Działała ona prężnie przez ponad 20 lat, odnosząc we Włoszech duże sukcesy. W tym okresie Eduardo pracował nad technikami gry aktorskiej, poszukując nowych środków wyrazu i niepowtarzalnego stylu gry. Szczególną uwagę przywiązywał do języka. Jak podkreśla Andrzej Zieliński, tłumacz i krytyk teatralny, we wstępie do swojego tłumaczenia *Trzech komedii*:

Zasługą Eduarda De Filippo jest wypracowanie szczególnego języka postaci scenicznych, funkcjonującego w pół drogi między dialektem neapolitańskim a językiem włoskim. Języka, który postaciom i sytuacjom nadaje większą plastyczność i prawdopodobieństwo, który nie organizuje się nigdy w określony system „gramatyczny” – zbliża raczej dialekt i język na zasadzie pewnego rytmu intonacyjnego, który Eduardo, czyniąc zeń styl recytacji, doprowadza do perfekcji⁶.

³ Pomijam w tym opracowaniu działalność E. De Filippo związaną z filmem.

⁴ M. Gurgul, *Historia dramatu i teatru włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 234. Jak tłumaczy M. Gurgul, terminem *macchietta* określane były parodystyczne scenki o tematyce dotyczącej życia codziennego, oparte na typach charakterów, częściowo recytowane, częściowo śpiewane, tworzone przede wszystkim po to, by wzbudzać śmiech, ale zawierające niekiedy również elementy satyry.

⁵ Ibidem.

⁶ A. Zieliński, *Słowo wstępne*, [w:] E. De Filippo, *Trzy komedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 10.

Bohaterowie jego dramatów to zwykli ludzie – prostolinijni, nieco prymitywni mieszkańcy Neapolu, nękani wszechobecną biedą, bezrobociem i szerzącym się chuligaństwem. Problematykę utworów stanowią przede wszystkim zagadnienia dotyczące codzienności, problemów, z jakimi zmagają się typowa neapolitańska rodzina, przynależąca do klasy mieszczańskiej, w obliczu przemian, jakie dokonywały się w jej obrębie wobec zmieniających się stosunków społeczno-politycznych Włoch. De Filippo w sposób bardzo wyraźny krytykuje wojnę, pokazując, że oprócz ruiny materialnej doprowadza ona do rozkładu moralnego społeczeństwa, wyzwala okrucieństwo i nikczemność. Z uporem zwalcza także wszelkie przejawy hipokryzji, obnażając w swoich sztukach „obłudę własną i innych”⁷ oraz buntując się przeciwko niesprawiedliwości.

Do najlepszych sztuk De Filippo należą m.in.: *Uomo e galantuomo* (1922), *Natale in casa Cupiello* (1931), *Napoli Milionaria!* (1945), *Filumena Marturano* (1946), *Le bugie con le gambe lunghe* (1947), *Sabato, domenica e lunedì* (1959), *Gli esami non finiscono mai* (1973) i wiele, wiele innych.

Kilka słów o utworze

Mimo niezwyklej popularności we Włoszech i na świecie, Eduardo De Filippo nie jest postacią dobrze znaną w Polsce, choć jego sztuki były kilkakrotnie wystawiane również na scenach teatru polskiego, m.in. w Warszawie, Krakowie czy Bydgoszczy⁸. Po raz pierwszy sztukę tego neapolitańskiego dramaturga można było obejrzeć w roku 1955 w warszawskim Teatrze „Ateneum” im. Stefana Jaracza, w którym zostało zainscenizowane dzieło *Napoli Milionaria!* w reżyserii Janusza Warmińskiego, pod polskim tytułem: *Neapol – miasto milionerów*, w tłumaczeniu Jadwigi Pasenkiewicz. Utwór ten, napisany w 1945 r. w języku neapolitańskim, jak podaje Z. Tobiasz, otwiera okres tzw. wielkiej komedii w twórczości De Filippo, wypełniony sztukami, których akcja dzieje się w Neapolu, ale dotyczy swoją problematyką całych Włoch⁹, mierzących się z trudami powojennej rzeczywistości – spustoszeniami, jakich wojna dokonała nie tylko w zniszczonych miastach, ale przede wszystkim w mentalności ich mieszkańców.

I tak, mamy w dramacie przykład rodziny, której członkami są Amalia i Genaro Jovine oraz ich dzieci: Maria Rosaria i Amedeo. Głównym tematem, wokół którego obraca się sztuka, jest zachwianie postaw moralnych, utrata świadomości

⁷ E. De Filippo, *Il teatro e il mio lavoro* (1972), [w:] idem, *I capolavori di Eduardo*, Einaudi, Turyn 1973, t. I, s. 8 (cytat i jego przekład podaje A. Zieliński, *op. cit.*, s. 8).

⁸ Krótkiego przeglądu dotyczącego inscenizacji sztuk Eduarda De Filippo w Polsce dokonał C. Bronowski, *Il successo teatrale defilippiano in Polonia*, „Toruńskie Studia Polsko-Włoskie. Studi Polacco-Italiani di Toruń” 2015, vol. XI, s. 159–168.

⁹ Z. Tobiasz, *Uwagi inscenizacyjne*, [w:] E. De Filippo, *Neapol – miasto...*, s. 102.

prawdziwych wartości życia spowodowana zachłannością i pogonią za łatwym zarobkiem, który przynosi handel na czarnym rynku. Ofiarą tej pogoni staje się główna bohaterka – Amalia, która w ukryciu przed mężem prowadzi nieuczciwy handel trudno dostępnymi w owych czasach podstawowymi artykułami żywnościowymi. Łatwy zarobek szybko staje się celem jej życia i sprawia, że zaniedbuje swoje dzieci, które, podobnie jak ona, schodzą na złą drogę. Cóрка, Maria Rosaria, zachodzi w ciążę z amerykańskim żołnierzem, który ją zostawia, a syn, Amedeo, do spółki z kolegą rozkręca biznes oparty na kradzieży opon samochodowych. Jedyną postacią, która nie ztraca poczucia moralności i od początku do końca pozostaje wierna swoim zasadom jest Gennaro. Początkowo pomijany, uważany za dziwaka i nierzadko wyśmiewany przez członków własnej rodziny, w końcowej części dramatu objawia się jako wzór i podpora moralna dla wszystkich domowników, symbol prawości, ładu i porządku moralnego. Jest on zarazem wyrazicielem poglądów autora sztuki.

Punktem zwrotnym dramatu jest poważna choroba malutkiej córeczki Jovinów – Ritucci, która zbiega się z powrotem Gennara do domu z tułaczki wojennej (podczas której trafia on do niewoli niemieckiej). Dziewczynkę może uchronić przed śmiercią tylko lekarstwo, którego jednak nikt nie chce Amalii sprzedać. Na ratunek przychodzi Riccardo Spasiano, człowiek, którego kobieta bezwzględnie wykorzystała, pozbawiając ostatniego grosza. Nie chce on nic w zamian za lekarstwo; chodzi mu jedynie o to, by Amalia zapamiętała tę życiową lekcję i zmieniła swoje postępowanie. Dramat ma szczęśliwe zakończenie: rodzina Gennaro wydaje się pouczona i skruszona, a córeczka państwa Jovinów, dzięki lekarstwu, zgodnie z zapewnieniami lekarza odzyska zdrowie – „musi tylko minąć noc”¹⁰.

Tymi słowami (w oryg. „Ha da passà ‘a nuttata”) kończy się sztuka *Napoli Milionaria!* Jest to niezwykle ważny moment, „jedna z najbardziej sugestywnych scen w teatrze De Filippa” – jak zauważa M. Gurgul¹¹ – zawierająca przekaz dotyczący sytuacji w Neapolu i całych Włoszech. D. Fischer interpretuje go następująco:

Dziewczynka musi przetrwać noc, aby być bezpieczna, ale słowa lekarza mają dużo głębsze znaczenie metaforyczne [...]. Musi minąć noc, aby rodzina Jovine odnalazła równowagę, a w szerszym znaczeniu, aby miasto mogło powstać z horroru, w którym jest pogrążone¹².

¹⁰ Są to ostatnie słowa omawianego dramatu *Neapol – miasto milionerów* E. De Filippa (przekład M. Sterna).

¹¹ M. Gurgul, *op. cit.*, s. 237.

¹² D. Fisher, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, MHRA, Oxford 2007, s. 59 (przekład M. Sterna).

Chore dziecko staje się zatem symbolem Italii zmagającej się z koszmarem wojny, nieszczęściami, jakie za sobą niesie i okrucieństwem, które wyzwała w ludziach. Cały dramat stanowi napomnienie moralne, ukazuje bezsens i okropieństwo wojny, której autor był bardzo przeciwny – wojny, która zmienia człowieka¹³. Trzeba mieć się na baczności i czekać, bo zło minie wraz z odejściem nocy i nastaną dla kraju nowe, lepsze czasy.

Nie bez powodu zatrzymałam się dłużej przy zacytowanych ostatnich słowach dramatu. Są one niezwykle interesującym i bardzo specyficznym przykładem metatekstu, który zaskakująco szybko i na dużą skalę zaczął „żyć własnym życiem”, wchodząc w języku włoskim do użytku powszechnego. Po dziś dzień używany jest w Neapolu (ale czytelny i rozpoznawalny również w pozostałych częściach Włoch) dla określenia momentów trudnych, „które z pewnością miną, wystarczy być cierpliwym”¹⁴, ponieważ „Noc, jak ciemna by nie była, nie trwa wiecznie, a po niej zawsze wschodzi słońce i rodzi się nowy dzień”¹⁵.

Kolejnym bardzo istotnym metatekstem do tego utworu jest jego tytuł: *Napoli Milionaria!* Pewne jest, że wywoływał dużo emocji. Jego illokucyjną funkcję podkreśla we włoskojęzycznej wersji wykrzyknik, który dodatkowo przyciąga uwagę. Sam De Filippo wspomina w jednym z wywiadów dla popularnej włoskiej „La Stampa”, jakie były nastroje związane z premierą sztuki: „Zobaczycie, że nas zniesławi – myśleli co niektórzy, zaniepokojeni tytułem [...]”¹⁶.

Po włosku *Napoli* – Neapol jest rodzaju żeńskiego, gdyż jak wiadomo pochodzi od greckiego słowa *néα πόλις* (nowe miasto). Podobnie słowo *milionaria* jest żeńskim odpowiednikiem milionera. W dosłownym tłumaczeniu tytuł musiałby zatem brzmieć: „Neapol milionerka”. Na język polski został przez J. Pasenkiewicz przetłumaczony jako *Neapol – miasto milionerów*. Zatem, po pierwsze, zniknął z niego wykrzyknik, a po drugie – pojawiło się nowe słowo, które mogłoby widnieć również we włoskim oryginale: *Napoli – città dei milionari*, gdyby taka była wola autora. Problematyczność translatorska tytułu nie umknęła uwadze recenzentów. Z. Sieradzka pisze:

Wydaje się, że sztuka Eduarda De Filippo jest szczególnie trudna do przetłumaczenia i że w tłumaczeniu dużo traci. Niepokoi już sam tytuł, który widocznie i tłumacze

¹³ M. Gurgul, *op. cit.*, s. 237.

¹⁴ <http://www.quicampania.it/eduardo/adda-passa-a-nuttata.html> [dostęp: 14.03.2016].

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ E. Biagi, *La dinastia dei fratelli De Filippo*, „La Stampa”, 5.04.1959; artykuł dostępny na stronie internetowej: <https://eduardodefilippo.wordpress.com/2008/11/03/3-enzo-biagi-la-dinastia-dei-fratelli-de-filippo-in-%C2%ABla-stampa%C2%BB-torino-5-aprile-1959-articolo-integrale> [dostęp: 15.03.2016] (przekład M. Sterna).

sprawa kłopoty, skoro podawano go raz jako „Neapol – miasto milioner”, a raz „Neapol – miasto milionerów”¹⁷.

Takie połączenie, tzn. słów Neapol i milioner, było zaskoczeniem – Neapol zawsze kojarzony był przecież z miastem biedaków. Ta przewrotność intrygowiała, wzbudzała powszechne zainteresowanie nie tylko we Włoszech, ale również w Polsce. Czytamy bowiem następujące wypowiedzi: „Tytuł sztuki *Neapol – miasto milionerów* jest o tyle zaskakujący, że Neapol znany był zawsze jako miasto biedaków i oszustów [...]”¹⁸. Następnie:

[Sztuka De Filippo] sięgnęła po swych bohaterów do środowiska włoskiego proletariatu [...]. Jak to proletariatu? – zdziwi się czytelnik, który tej sztuki nie widział – przecież tytuł mówi o mieście milionerów, a nie nędzarzy. I tu trzeba od razu powiedzieć, że chodzi o milionerów bardzo świeżej daty, ściśle mówiąc o spekulantów, którzy dorabiają się w oczach widza majątku podczas wojny kosztem nędzy i głodu wyzyskiwanych przez nich ofiar¹⁹.

Pojawia się zatem interpretacja tytułu: chodzi o milionerów – dorobkiewiczów, bezlitośnie wyzyskujących innych ludzi w celu osiągnięcia bogactwa. W tym kontekście ciekawym zabiegiem mogłoby być zastosowanie dosłownego tłumaczenia tytułu: „Neapol milionerka”. Mógłby on wówczas stanowić pewne nawiązanie do głównej bohaterki dramatu – Amalii, która jest niejako reprezentantką tych właśnie neapolitańskich dorobkiewiczów.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że tytuł realizuje funkcje: informacyjną i identyfikującą; pozostaje w związku treściowym z samym utworem, jest jego integralną częścią i wpływa na kierunek jego interpretacji. Pełni także funkcję illokucyjną, a dzięki temu intryguje, zastanawia, skłania do obejrzenia sztuki bądź sięgnięcia po jej tekst.

Parateksty

Jedynie polskie książkowe wydanie sztuki zostało opublikowane w 1956 r. i opatrzone niewielką liczbą przypisów, sugestiami dotyczącymi wymowy nazwisk bohaterów dramatu, *Uwagami inscenizacyjnymi* Zdzisława Tobiasza oraz zdjęciami z przedstawienia w Państwowym Teatrze „Ateneum” w Warszawie.

¹⁷ Z. Sieradzka, *Neapol – miasto milionerów*, „Głos Pracy”, 3.11.1955; artykuł dostępny na stronie internetowej: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204094.html> [dostęp: 10.05.2016].

¹⁸ Z. Tobiasz, *op. cit.*, s. 103.

¹⁹ K. Beylin, *Powrót taty*, „Express Wieczorny”, 29.10.1955; artykuł dostępny na stronie internetowej: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204127,druk.html> [dostęp: 19.05.2016].

Zamieszczony pod wykazem *dramatis personae* utworu *Sposób wymawiania nazwisk*, prawdopodobnie autorstwa tłumaczki, to przykład tym razem paratektu. Zawiera on imiona i nazwiska włoskie, obok których podany jest uproszczony zapis ich wymowy, w większości dość poprawny, poza nazwiskiem głównego bohatera. Znajdujemy bowiem informację, że Gennaro Jovine należy wymawiać jako „dżennaro dżowine”, natomiast zgodnie z zasadami wymowy włoskiej należałoby je czytać jako „dżennaro jovine”. Podobnych „wskazówek”, już w formie przypisów, jest w wydaniu jeszcze piętnaście – kolejne dwie dotyczą imion, a pozostałe nazw miejscowości. Są to jednocześnie jedyne przypisy do tekstu dramatu.

Uwagi inscenizacyjne

Przed omówieniem wspomnianych *Uwag inscenizacyjnych*, zamieszczonych w polskim wydaniu sztuki, warto może podać kilka interesujących faktów. Podkreślić należy przede wszystkim, że inscenizacja sztuki *Napoli Milionaria!* w Polsce miała miejsce 1955 r., a zatem rok przed publikacją tekstu dramatu w języku polskim. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że autorem owych *Uwag inscenizacyjnych* jest jeden z aktorów Teatru „Ateneum”, odtwórca roli Riccarda – urzędnika wyzyskiwanego przez Amalię. Jak można sądzić po tytule, *Uwagi...* nie są „standardowym” omówieniem idei dramatu, lecz w założeniu mają być raczej instrukcją, zbiorem wskazówek dla ewentualnych przyszłych realizatorów sztuki. Rozpoczynają się biogramem autora, krótkim i esencjonalnym, w którym Z. Tobiasz prezentuje najważniejsze informacje dotyczące twórczości De Filippo, zwracając szczególną uwagę na problematykę jego utworów, co jest istotne i użyteczne z punktu widzenia tego typu publikacji. Warte podkreślenia jest również to, iż biogram ten napisany został za życia autora i spełnia swoje role inegracyjne, czytamy w nim bowiem:

Ten pisarz, reżyser, dyrektor teatru nie zarzucił aktorstwa: szczególnie ważne role kreuje sam, **wkładając w nie cały swój kunszt aktorski i siłę wewnętrznego przekonania**. Do najciekawszych jego kreacji należy Gennaro ze sztuki *Neapol – miasto milionerów*²⁰.

Interesującą kwestią jest do złudzenia podobny opis tłumaczki J. Pasenkiewicz, który pochodzi z oryginalnego programu przedstawienia w Teatrze „Ateneum” w Warszawie (został zatem opublikowany rok wcześniej niż tekst Zdzisława Tobiasza):

²⁰ Z. Tobiasz, *op. cit.*, s. 102.

Problem ten dobitnie, jednoznacznie, przekonywująco postawił De Filippo w *Neapolu*... **Aby podkreślić szczególną jego wagę, sam zagrał rolę Gennara, wkładając w nią cały swój kunszt aktorski, całą swą pasję twórczą i całą siłę wewnętrznego przekonania**²¹.

Sądzę, iż zaistniała tutaj sytuacja nie wymaga komentarza.

W następnej części Z. Tobiasz omawia ideę sztuki, po czym następuje kolejny podrozdział – *Analiza poszczególnych scen*. Sam podział na sceny nie występuje w oryginale ani w tłumaczeniu tekstu dramatu, jest zatem pewną propozycją i zarazem interpretacją Zbigniewa Tobiasza. Sceny te zostają omówione dosyć szczegółowo, zwracają jednak uwagę pewne nieścisłości w stosunku do tekstu sztuki. Ich ilość jest zaskakująca. Posłużę się kilkoma przykładami, by pokazać, jakiego rodzaju są to nieścisłości:

Wchodzi z głębi Federico, robotnik z gazowni, przyjaciel Amedea. Trzyma pod pachą paczkę ze śniadaniem.

FEDERICO: Dzień dobry! No, Amedeo, idziemy?

AMEDEO: Zaczekaj, napiję się trochę kawy.

FEDERICO: Ja już piłem. (patrzac znacząco na Amalię) U Vicenzy... Pani Amalia zarobi o pół lira mniej...

AMALIA (chłodno): Niech pan sobie pije u Vicenzy.

FEDERICO: Ale wasza kawa to zupełnie co innego. Nawet to już powiedziałem. (wyczuwając oziębłość wokół siebie, zwraca się do Gennara, chcąc nawiązać rozmowę) Co to, pan się goli, panie Gennaro?²²

Oto jak przedstawia powyższą sytuację Z. Tobiasz w swoim omówieniu sztuki:

Po Amedea wstępuje Federico [...]. Amalia przypuszcza, że napije się kawy, ale on stwierdza, że już dzisiaj pił u... Vicenzy – konkurentki Amalii, **i to o pół lira taniej**. Zorientowawszy się, że niepotrzebnie się wygadał (**gdyż Amalia z miejsca na to zareagowała i trzasnąwszy drzwiami wyszła do kuchni**) Federico stara się naprawić gafę i nawiązuje rozmowę z Gennaro. **Tymczasem Amalia przechodzi z kuchni do pokoju, by zmienić fartuch, zaraz bowiem zaczną się schodzić goście na kawę**²³.

Jak widać, wytluszczone w podanym fragmencie informacje w ogóle nie występują w tekście ani w didaskaliach dramatu. Kolejnym przykładem, który pozwolił sobie omówić nieco szczerzej, może być scena, *nota bene* najlepsza w całym

²¹ Uwagę tę czytamy u J. Pasenkiewicz w wypowiedzi, która znalazła się w programie (s. 7) poprzedzającym premierę omawianej sztuki De Filippo w Teatrze „Ateneum” w 1955 r.

²² E. De Filippo, *Neapol – miasto...*, s. 15.

²³ Ibidem, s. 106.

dramacie, w której Gennaro udaje martwego, by udaremnić przeszukanie domu i odkrycie przez policjanta Ciappę artykułów spożywczych, pochodzących z czarnego rynku i ukrywanych przez Amalię w tapczanie. Jest to scena o niezwykle sile komicznej, wywołująca podczas spektaklu salwy śmiechu u publiczności. Uprzedzona o mającej się odbyć kontroli policyjnej rodzina Jovine przygotowuje się do odegrania swoistej „scenki”. Gennaro leży na łóżku, ubrany i ucharakteryzowany tak, żeby przypominał niedawno zmarłego, tymczasem członkowie jego rodziny oraz sąsiedzi klęczą wokół niego, odmawiając modlitwy i zanosząc się szlochem. Wchodzi mundurowy Ciappa i usiłuje zmusić Gennara do „wyjścia z roli”; trwanie w niej jest dla Gennara dodatkowo utrudnione rozpoczynającymi się właśnie bombardowaniami, podczas których zwykle znajdował się on w schronie, nawiedzany wywołanymi strachem dolegliwościami żołądkowymi. Tak opisuje omawianą scenę Z. Tobiasz:

[Gennaro] cierpi na taką dolegliwość, że w czasie nalotu dostaje skurczu żołądka i musi natychmiast lecieć do ubikacji. **Teraz właśnie dostał ataku. Domownicy powstrzymują go jak mogą, żeby tylko przetrzymał alarm. Całe szczęście, że usiłowania zejścia z łóżka nie widzi Ciappa, schowany ze strachu za przepięrzeniem**²⁴.

A tak wygląda to w tekście sztuki:

Bombardowanie przybiera na sile [...]. Policjant siedzi spokojny i obojętny, obserwując nieustannie Gennara. „Umarły” jest jednak jeszcze bardziej spokojny i obojętny od niego. Następnie działanie artylerii przeciwlotniczej słabnie. Wybuchy są coraz rzadsze i dalsze. Na koniec cisza.

CIAPPA [...] Ponieważ ty jesteś naprawdę umarły, więc na tobie bomby nie robią wrażenia...

Gennaro ani drgnie.

Jesteś uparty nieboszczyk [...]. Wstawaj. Posłuchaj mnie, tak będzie dla ciebie lepiej [...]. Zrozumiałeś? Wstawaj!

Gennaro nie reaguje, jest jeszcze bardziej umarły niż kiedykolwiek [...]²⁵.

Jak widzimy, omówienie Z. Tobiasza ponownie całkowicie rozmija się z tym, co możemy wyczytać w tekście. Owa nierzetelność w stosunku do tekstu sztuki objawia się w sposób bardzo wyraźny w całym opracowaniu Z. Tobiasza. Jaka jest jej przyczyna? Tak jak wspomniałam wcześniej, Z. Tobiasz należał do ekipy teatralnej „Ateneum”, grał jedną z ról w inscenizacji *Neapolu*..., a omówienie to pisał przez pryzmat doświadczenia w pracy nad spektaklem. Jest zatem wielce

²⁴ Ibidem, s. 112.

²⁵ Ibidem, s. 39.

prawdopodobne, że zawarł w nim wrażenia, interpretacje, a także szczegóły oparte raczej na wspomnieniach z realizacji sztuki, niż na wnikliwej analizie tekstu dramatycznego. Potwierdzają to fragmenty takie jak poniższy:

Przerwa w zabawie [...] trwa bardzo krótko i kończy się słowami Amalii, skierowanymi do Amedea: Nastaw jakąś płytę [...]. Jedna Adelaide próbuje wycofać się z zabawy, ale i ona rezygnuje, porwana w wir tańca przez Amedea. Tańczy również Assunta z Federikiem, a pozostali... jedzą, piją, rozmawiają o interesach, przyśpiewując w rytm fokstrota, którego dźwięki płyną z patefonu²⁶.

Jest to najwyraźniej wizja zespołu teatralnego Teatru „Ateneum”, wykorzystana w inscenizacji sztuki. Nigdzie w tekście Amalia nie wypowiada słów: „Nastaw płytę”; wypowiedź Adelajdy nie sugeruje, że chciałaby ona opuścić zabawę, nie ma także żadnej informacji o rzekomych tańcach ani o płynącej z patefonu muzyce.

W następnym podrozdziale, zatytułowanym *Omówienie zadań i działań, stosunków między postaciami, sytuacji*, jest już natomiast wyraźnie napisane, że opracowanie będzie dotyczyło tej konkretnej wizji: „Chcielibyśmy tu podać dla orientacji główne zadania i działanie bohaterów sztuki, tak jak je pojęli w swej pracy nad rolą aktorzy Państwowego Teatru im. Stefana Jaracza »Ateneum« w Warszawie”²⁷.

Dalej pojawiają się już typowe wskazówki inscenizacyjne, dotyczące dekoracji, kostiumów i rekwizytów, ponownie z zaznaczeniem: „według przedstawienia w teatrze »Ateneum« w Warszawie”.

* * *

Przeanalizowany powyżej materiał świadczy o tym, że zwłaszcza parateksty do utworu *Napoli Milionaria!*, których przykładami były przypisy i *Uwagi inscenizacyjne* Zdzisława Tobiasza, daleko odbiegają od tekstu dramatycznego. Samo jego tłumaczenie wykonane było dla potrzeb teatru, ale jego publikacja, i to w dość znaczącym nakładzie (2205 egz.), sprawiła, że zaczął on funkcjonować jako dzieło literackie, choć parateksty zamieszczone w polskim wydaniu sztuki nie do końca się dla czytelnika nadają. I nie są to nawet wskazówki *stricte* dla potencjalnych, przyszłych realizatorów sztuki. Są to raczej opracowania dla kogoś, kto chce mieć wyobrażenie na temat odbytego spektaklu – podany jest tutaj opis konkretnej inscenizacji, czyli tego, jak grupa teatralna „Ateneum” przedstawiła ten tekst na scenie, a nie analiza treści dramatu. Podkreślają to, zamieszczone obok tekstu sztuki, zdjęcia z inscenizacji w teatrze w Warszawie. Może warto byłoby zatem zaznaczyć to na okładce sztuki?

²⁶ Ibidem, s. 123.

²⁷ Ibidem, s. 113.

Bibliografia

- Beylin K., *Powrót taty*, „Express Wieczorny”, 29.10.1955; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204127,druk.html> [dostęp: 19.05.2016]
- Biagi E., *La dinastia dei fratelli De Filippo*, „La Stampa”, 5.04.1959; <https://eduardodefilippo.wordpress.com/2008/11/03/3-enzo-biagi-la-dinastia-dei-fratelli-de-filippo-in-%C2%ABla-stampa%C2%BB-torino-5-aprile-1959-articolo-integrale> [dostęp: 15.03.2016].
- Bronowski C., *Il successo teatrale defilippiano in Polonia*, „Toruńskie Studia Polsko-Włoskie. Studi Polacco-Italiani di Toruń” 2015, vol. XI, s. 159–168.
- De Filippo E., *Il teatro e il mio lavoro* (1972), [w:] idem, *I capolavori di Eduardo*, Einaudi, Turyn 1973, t. I, s. 7–9.
- De Filippo E., *Napoli Milionaria!*, Einaudi, Torino 1964.
- De Filippo E., *Neapol – miasto milionerów*, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Fisher D., *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, MHRA, Oxford 2007.
- Gurgul M., *Historia dramatu i teatru włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.
- Loewe I., *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Sieradzka Z., *Neapol – miasto milionerów*, „Głos Pracy”, 3.11.1955; <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204094.html> [dostęp: 10.05.2016].
- Zieliński A., *Słowo wstępne*, [w:] E. De Filippo, *Trzy komedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.

Marta Sterna

REVOLVING AROUND NAPOLI MILIONARIA! – THE PLAY BY EDUARDO DE FILIPPO

Abstract. The subject of the present paper is to discuss selected, available paratexts and metatexts referring to the play by Neapolitan playwright Eduardo De Filippo, entitled *Napoli Milionaria!* In order to make this analysis more workable, the author of the play as well as its main problem are discussed in the first place, prior to analyzing particular paratexts and metatexts. The research material embraces: the title of the play, footnotes and critical remarks by Z. Tobiasz, entitled *Uwagi inscenizacyjne* as well as reviews of the play performed on the basis of this comedy in Poland (only the parts which refer directly to its textual layer).

Słowa kluczowe: metatekst, paratekst, Eduardo De Filippo, teatr neapolitański, sztuka *Napoli Milionaria!*

Key words: metatext, paratext, Eduardo De Filippo, Neapolitan theatre, the play *Napoli Milionaria!*