

PAŃSTWOWY TEATR im. STEFANA JARACZA

LUIGI PIRANDELLO

6 POSTACI
SCENICZNYCH
W POSZUKIWANIU
AUTORA

P R O G R A M

NASZE NAJBLIŻSZE PREMIERY:

JAN DRDA

IGRASZKI Z DIABLEM



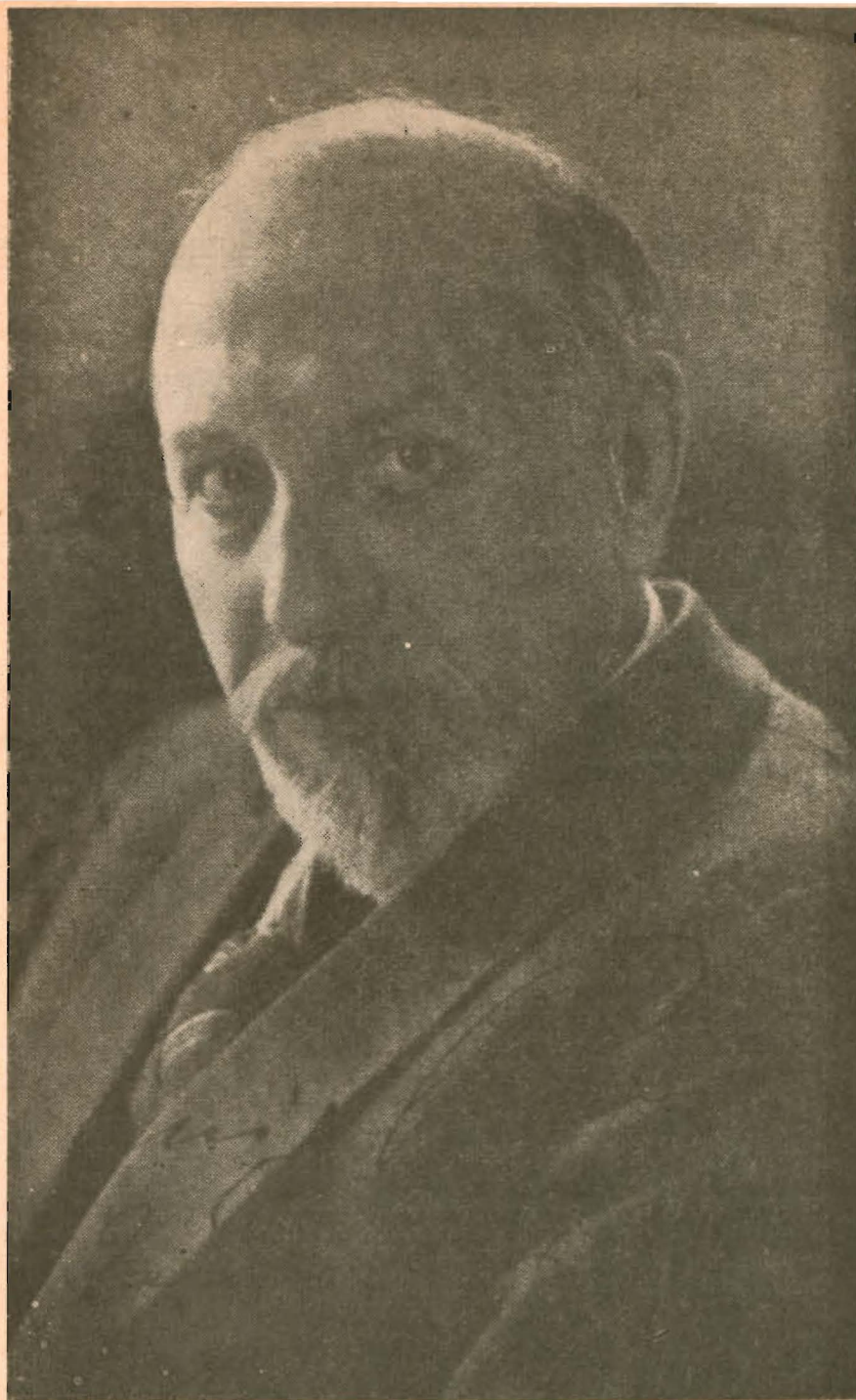
BERTOLT BRECHT

KARIERA ARTURA UI



KAROL OBIDNIAK

JAROSZ WŚRÓD LUDOŻERCÓW



LUIGI PIRANDELLO

LUIGI PIRANDELLO

Czwierć wieku, jakie nas dzieli od ostatnich sztuk Pirandella i od przyznania mu nagrody Nobla, która stała się potwierdzeniem miejsca zajętego przez pisarza w literaturze międzywojennej, to okres wystarczający, by z pobłażliwym uśmiechem czytać w kronikach ówczesnych o wrzawie wywołanej przez najbardziej drażniące premiery dzisiejszego klasyka. Zblakło całkiem wspomnienie owego wieczoru, gdy okrzykami znacznej części widowni odsyłany do szpitala wariatów, autor „Sześciu postaci“ chyłkiem, w sprowadzonej pośpiesznie dorożce uchodzić musiał z rzymskiego Teatro Valle. Od dawna Pirandello powracać zwykł na scenę nie burząc krwi nikomu, utwory jego — nie tylko we Włoszech — zebrano w pieczołowitych wydaniach zbiorowych, a do poświęconych mu studiów, wypełniających niejedną już półkę, przybywają raz po raz, jak świat szeroki, nowe próby oceny. Lecz jakkolwiek wyczerpała się polemika aktualna, dyskusja trwa dalej. Dał jej bowiem początek nie tylko wirtuoz dialogu, ale i człowiek zawzięcie wymykający się jednoznacznym definicjom.

CO TO JEST „PIRANDELLIZM“?

Mniejsza o spór, czy dramaturgowi dorównuje, a może go przewyższa — nowelista, przyćmiony przez późniejsze sukcesy teatralne, któremu zdecydowani wielbiciele przywrócić chcą zasłużone, ich zdaniem, pierwszeństwo. Porównawczą analizę ułatwić tu może zresztą fakt, że znaczna część utworów teatralnych Pirandella jest przeniesieniem na scenę wątku wcześniejszych opowieści — nie bez zmian istotnych. Sprawą jednak główną stał się budzący sprzeciw „pirandellizm“.

Nazwano „pirandellizmem“ ujmowanie w abstrakcyjne formułki tego stosunku do świata, któremu pisarz dał wyraz w swej twórczości artystycznej. On sam bez wątpliwości usprawiedliwił poniekąd te zakusy. Nie tylko bowiem w licznych dramatach do kilku motywów przewodnich powracał z uporem, bliskim chwilami obsesji; niekiedy nabierały one cech tezy, dla której tylko ilustracją stawały się dobrane rozmyślnie wydarzenia i postaci.

Nie ulega wątpliwości, że problemem naczelnym, z którym myśl jego zmaga się ustawicznie, jest problem osobowości. U Pirandella osobowość ludzka ulega rozszczepieniu i rozbiciu, jak nierozkładalny ongiś atom. Każdy z nas innym jest w różnych momentach swego życia i innym go widzi każdy z tych, którym przyszło z nim obcować. Te odbiegające od siebie obrazy nie dadzą się zespolić w całość jednolitą. W ciągłym przepływie zmiennych zjawisk nadaremnie chcemy być wysepką stałości. Zagubieni wśród gry pozorów, w zrywie buntu usiłujemy zerwać maski i obnażyć skryte za nimi oblicza, ale przekazanie prawdy o sobie, jak i poznanie bliskiego nam nawet człowieka — okazuje się jedną jeszcze mrzonką. A skoro człowiek jest tak niepochwytny w swej istocie, wąpść poczyna w konkretność swego indywidualnego bytu. Przychodzi nam popełniać czyny, które — jako wynik chwilowego zbiegu okoliczności — pozostają nam najzupełniej obce, a za które w obowiązującym systemie moralnym ponosić musimy odpowiedzialność. W nieprzyjaznym sobie społeczeństwie, uległym wobec zadawnionych nawyków myślowych i obłudnej moralności, bohaterowie Pirandella stają się ofiarą swego niepogodzenia z otaczającym ich światem.

Tak skatalogowane tezy „pirandellizmu“ nie uderzają odkrywczą nowością. Szukając źródeł i powinowactw, włożono wiele trudu w ustalenie ich filozoficznego rodowodu. Sycylijskim pochodzeniem autora uzasadniano sięganie aż do greckich sofistów. Filologiczne studia Pirandella na uniwersytecie w Bonn uprawniały zwrócenie się do romantyków niemieckich. Przypomniano, że powieść Tiecka (William Lovell) ukazywała względność prawdy, zmieniającej się zależnie od człowieka i chwili, a zarazem przeniknięta była podobną obsesją oglądania się w lustrze, konfrontacji życia z jego obrazem. W nasłuchiowaniu ech filozofów dawnych i nowszych wykazywano ciągle rosnącą zachłanność; jedna z ostatnich prac na ten temat wymienia Platona i Kartezjusza, Bruna i Spinozę, Kanta i Schopenhauera, Pascala i Hume'a, nie licząc współczesnych...

FOLKLOR I MITY

Przemawiając w roku 1923 do publiczności amerykańskiej, Pirandello dotknął „tego co — powiadał — zwykło się, niestety, nazywać moją myślą filozoficzną, jakkolwiek nigdy nie wzięłem na siebie żadnej odpowiedzialności filozoficznej, zamierzając zawsze i wyłącznie uprawiać, wedle moich możliwości, sztukę, a nie filozofię“. Zastrzeżenie słuszne. Nie szukając tedy u niego konsekwentnej struktury filozoficznej, należy skupić uwagę na indywidualności artysty, który swą wizję świata wyraża środkami właściwymi dziełu sztuki, ale od tej wizji uchylić się oczywiście nie może.

Wiadomo, że właściwą karierę teatralną rozpoczął Pirandello późno, u schyłku pierwszej wojny światowej. Dochodził wówczas pięćdziesiątki. Tym niemniej w krótkim stosunkowo czasie przekazać zdołał scenie 43 utwory dramatyczne, które — mimo powracania kilku motywów zasadniczych — wykazują znaczną różnorodność. Jakkolwiek niezwykle powodzenie poza granicami Włoch sprawiło, że wiele z tych sztuk obiegło obie półkule, a niektóre z nich nawet po raz pierwszy pojawiały się na scenach obcych — to jednak część ich nie wyszła poza węższy krąg widowńi rodzimej, pozostała jakby potrawą regionalną. Nierozzerwalnie związane z Sycylią, z której gleby wyrosły, pisane przeważnie gwarą wyspy, na inny grunt nie dadzą się przeszczepić bez utraty swego odrębnego aromatu.

Na przeciwległym krańcu w dziele pisarza znalazło się kilka utworów pochodzących głównie z lat jego ostatnich. Są to poetyckie „mity“, najwyraźniej zrodzone z ambicji odsłonięcia rozleglejszych perspektyw społecznych i dopuszczenia do głosu bardziej może pozytywnych konkluzji niż te, których dosłuchać się pozwalał autor „Nie wiadomo jak“. Nie bez wpływu pozostał tu układ stosunków we Włoszech międzywojennych. Pirandello wprawdzie nie brał udziału w czynnym życiu politycznym, a malowane na murach wielkimi literami hasła faszyzmu, nakazujące wierzyć i być posłusznym, stały w ostrej sprzeczności do relatywizmu, jaki przenika jego dzieło. Tym niemniej światowe sukcesy rodaka schlebiali oficjalnym przedstawicielom Włoch, a również sławny już pisarz nie pozostał niewrażliwy na przyznawane mu zaszczyty, jak powołanie do Akademii Włoskiej.

POSTACI SCENICZNE

Postaci Pirandella... Odmawiano mu umiejętności ich tworzenia, uważając, że w uprawianej przez niego grze intelektualnej spełniają tylko zadania figur na szachownicy. Bywa jednak różnie. Zazwyczaj, wprowadzając postać na scenę, autor „Henryka IV“ daje pełen ekspresji jej portret, który może być wielką pomocą dla aktora, a dotyczy nie tylko wyglądu i zachowania się, lecz również odbicia, jakie w nich znalazły dotychczasowe losy jednostki, tym bardziej, że dramaty Pirandella sięgają na ogół dość głęboko w przeszłość i są zamknięciem dłuższej prehistorii. Z chwilą pierwszego podniesienia kurtyny nie tylko są zajęte pozycje wyjściowe, ale każda z nich posiada swój rodowód.

Jak wynika już z podstawowego relatywizmu Pirandella, nie zmierzają one do tworzenia charakterów w sensie tradycyjnym i przedstawiania ich psychologicznego rozwoju. Idzie mu przeciw o zaskoczenie różnymi obliczami tego samego człowieka. Lecz w sztukach najbardziej

może przekonywających wymową rzeczy na wskroś ludzkich ta zmienność nie nabiera cech efektownego paradoksu, ideologia pisarza nie narzuca się natarczywie.

„Henryk IV“ uważany jest przez wielu za arcydzieło Pirandella, może najbardziej reprezentatywne. Swe powodzenie zawdzięcza w niemalej mierze teatralnym walorom roli głównej. Ma ona za sobą tradycje nie byle jakie: Ruggieri, Moissy, Pitojew, Junosza-Stępowski, Brydziński. Pociąga aktora swym podwójnym, rzecz można aktorstwem, skoro bezimienny bohater z prawdziwym wirtuozostwem przywdziewa i zdejmuje maskę, którą wybrał niegdyś w karnawałowej eskapadzie. Przechodzenie z jednej tonacji w drugą, akrobatyczne przeskoki od ironii skrytych aluzji i wzgardliwego sarkazmu do poufnego wyznania, od zadumy i rezonerstwa do wybuchów gwałtownej pasji — wymagają dojrzałego kunsztu wykonawcy, i od aktora też głównie zależy, czy spoza tekstu dobyć zdoła akcenty bardziej przekonywujące niż ucieczka w historyczną maskaradę.

Pirandello nie ukrywał aspiracji, jakie wiązał z tym utworem. Podając jego zarys aktorowi Ruggeriemu, wyrażał przekonanie, iż właściwa tragedia rozpoczyna się z chwilą przybycia do zamku grona odwiedzających, którzy uleczyć chcą mniemanego szaleńca, przywracając mu gwałtownym wstrząsem poczucie czasu. I pisał dalej: „Sądzę, że ma ona naprawdę niezwykłą głębię filozoficzną, własną, żywą, zawartą w dramatyczności pełnej równie niezwykłych efektów“.

Wydaje się, że zawartość myślową „Henryka IV“ ocenił autor przesadnie. Z dystansu lat dostrzegamy lepiej, jak sztuczność pomysłu osłabia błyskotliwą teatralnie wymowę dramatu. Nie idzie zaś o pospolite, wąskie prawdopodobieństwo: niezwykłość, nawet absurdalność sytuacji zdolna jest przeciwieństwu wzmocnić sugestywność wizji. Ale wciągnięci w grę intelektualną i dialektyczną szermierkę, krążąc w półświatle po niepewnej granicy dwu rzeczywistości, nie możemy się wyzbyć poczucia obcości tego bohatera, który, wyszedłszy z obłądu, świadomie zachowa pozory szaleńca i grać będzie nadal rolę niemieckiego cesarza, jest ona bowiem dla niego jedynie realnym, ustalonym w swej historycznej wersji oparciem, podczas gdy odstrasza go udział w pełnym niespodzianek życiu powszednim, w którym inni przez długie lata jego choroby zdolali go wyprzedzić w sposób nieodwracalny.

RZECZYWISTOŚĆ TEATRU

Podobnie jak Giraudoux i Montherlant przeszedł Pirandello do teatru w późniejszym okresie twórczości, już jako pisarz, który wypowiedział się w innych rodzajach literackich. Z teatrem jednak związał

się najsilniej i chętnie jego świat wprowadzał na scenę, odsłaniał jego niepokojące kulisy. W osobnej trylogii zawarł konflikty, jakie dostrzegali między autorem a żywym materiałem twórczej wyobraźni, między pisarzem i aktorem, autorem i aktorem a reżyserem, aktorem i widzem („Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora”; „Każdy na swój sposób”; „Dziś wieczór improwizujemy”). Pierwszy z tych utworów (1921) pozostał najbardziej głośny, nabrał cech programowego, niemal że bojowego wystąpienia.

Główny jego temat: niemożność wyrażenia w dziele sztuki istotnej treści przeżycia łączy się z motywem węższym — dramatem człowieka, do którego przyłgnał na zawsze i stanie się podstawą sądów o nim jeden nieszczesny przypadek w jego egzystencji. Pociągnęło Pirandella przedstawienie środkami scenicznymi procesu twórczego, w którym z różnorodnych, bezładnych elementów rzeczywistości wylania się, drogą wyboru i konstrukcji, jedność dzieła sztuki. Dzieło to jednak nie powstaje — brakło autora, mogącego podjąć zadanie — nie zdoła go zastąpić dyrektor teatru, który uznaje tylko konwencję sceny i gotów zawierzyć przygodnej improwizacji. Postaci zamierzonego dramatu nie przeszły zresztą tej samej drogi realizacji artystycznej: podczas gdy jedne z nich — Ojciec i Pasierbica — są jej bliskie, gotowe nawet uniezależnić się od tego, kto je do istnienia chce powołać, inne pozostają w stadium szkicowego ledwie zarysu. Konflikt przebiega w różnych płaszczyznach. Względy uczuciowe — żarliwe wybuchy Matki — sprzeciwiają się utrwaleniu pewnych epizodów w kształtującym się tworze. Prawdziwe „dramatis personae” nie rozpoznają się w aktorach grających ich role i protestują gwałtownie. Sześć postaci scenicznych nie znajduje autora.

Finał komedii zawisa w próżni, jak pustą jest scena, na której się rozgrywa. Sytuacja, ostro zarysowana w akcie pierwszym, rozwija się w sposób równie zaskakujący: nieukształtowane jeszcze twory poetyckiej fantazji przybierają realny kształt ludzi domagających się odtworzenia ich przeżyć. Widzieć w tym chcieli niektórzy podkreślenie nierozzerwalnych związków życia i sztuki. Ale padło również pytanie, czy Pirandello nie spojrział drwiąco na własne dzieło, na bezsilność poznawczą uprawianą przez siebie sztuki. W każdym razie ze szczególną siłą uwydatniał tutaj niemożność wzajemnego porozumienia się.

Rozpoznajemy w lot jeden z motywów powracających raz po raz w literaturze XX wieku — by nie sięgać już do dawniejszych jego ogniw. Przewodnie idee „pirandellizmu” w różnym ujęciu odnajduje się na przestrzeni ostatnich lat kilkudziesięciu co krok. Maria Dąbrowska, pisząc niedawno o Conradzie, przytoczyła jego słowa: „Nie ma porozumienia między człowiekiem a człowiekiem”. „Prawda jednego człowieka jest okrutnym kłamstwem dla drugiego”. Cytatami podob-

nymi można by zapełniać całe strony, a niejedną rozprawę poświęcić analizie postaw, jakie się w nich wyrażają. A nie mniej liczną od zastępu poprzedników Pirandella okazała się falanga jego następców, powiązanych z nim różnym stopniem pokrewieństwa.

CZY KRYTYKA MIESZCZAŃSTWA?

Charakteryzując dramat Pirandella starano się też niedawno inaczej jeszcze uwydatnić jego związki z epoką, szukając w nim świadectwa historycznego i szczególnie sobie w nim ceniąc obraz określonej fazy w dziejach burżuazyjnego społeczeństwa włoskiego. Z naciskiem powoływano się przy tym na odrazę, jaką odczuwa autor i jaką przekazuje widzowi, w stosunku do obyczajowości mieszczańskiej z jej hipokryzją i podłościami, gdy dawne formy współżycia uległy zwyrodnieniu. Poczucie osamotnienia jednostki, nie mogącej znaleźć dróg zbliżenia się do innych, wywodząco właśnie z tych warunków bytu zbiorowego, gdy „tkanka społeczna nie jest w stanie wchłonąć różnych osobowości, przeciwnych sobie pokoleń, a zwłaszcza gdy przeciwieństwo między klasami pozostawia głębokie rany”. Bez wątpienia, teatr Pirandella, podobnie jak twórczość tylu innych pisarzy, dostarcza niemało materiału do oceny ówczesnego społeczeństwa, a przede wszystkim wiele mówi o prowincji włoskiej i jej mieszczańskim światku. Nie sposób jednak przyjąć, by w ukazaniu krytycznego obrazu małowieszczańskiej Italii na przelomie dwu wieków widział Pirandello świadomie swój zasadniczy zamysł artystyczny, a choćby tylko jeden ze swoich celów głównych. Nie miał w sobie nic z ognia i zjadliwości reformatora społecznego, jakim czuł się Shaw. Odbiciem kryzysu, jaki przeżywały Włochy jego czasów, jest dzieło Pirandella tylko o tyle, o ile nim być zwykła każda twórczość zakorzeniona w swej epoce.

Że zakorzenione w niej było głęboko, tego dowodzą właśnie jego wielorakie powinowactwa. Dramat jednostki, dostrzegali i rozwijali także inni. Pirandello nie wierzący nikomu, także sobie samemu, czynił to jednak z niespotykaną pasją, intelektualną i uczuciową. Od pierwszych niemal scen słowa jego postaci przybierały zwykły ton gwałtowny, a sytuacje nabrzmiewały aż do bolesnego napięcia. Mnożył wariacje na tematy, od których nie mógł się wyzwolić, które nie przestawały go dręczyć. Lecz w utworach, które pozostaną miarą jego artyzmu, umiał przejmująco wyrazić niepokój i lęk tak wielu ludzi pokoleń mu bliskich, porażonych rozszczepieniem osobowości i stojących bezradnie wobec niedocieczonej istoty otaczającego ich świata. Tam zaś stanął najwyżej, gdzie nie poprzestał na wznoszeniu przemyślnych konstrukcji, ale posługiwał się nimi, by wejrzeć w mroki ludzkiego losu i sięgnąć



„Trzecia Patetyczna“

Zbigniew Łobodziński (Diatlow) i Maria Kozierska (Irena)

Akt II



„Volpone“

Akt III

CENA 2 zł.

NASZ BIEŻĄCY REPERTUAR:

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI
KRAKOWIACY I GÓRALE



BEN JONSON
VOLPONE



BERTOLT BRECHT
STRACH I NĘDZA III RZESZY



MIKOŁAJ POGODIN
TRZECIA PATETYCZNA



ZBIGNIEW NIENACKI
TERMITIERA



G. BERNARD SHAW
NIGDY NIE MOŻNA PRZEWIDZIEĆ



MARIA KONOPNICKA
O KRASNOLUDKACH I SIEROTCE MARYSI

ZE ZBIORÓW

Andrzeja Kausbrandta