Sześć Postaci Szuka Autora

(Sei personaggi in cerca d'autore)

Przekład — Jerzy Adamski

LUIGI PIRANDELLO

Teatr Nowy Warszawa

Dyrektor i Kierownik Artystyczny Bohdan Cybulski

Sześć postaci scenicznych nie znajduje autora

ANDRZEJ MULTANOWSKI

Gdy 10 maja 1921 roku w rzymskim Teatro Valle dobiegało końca prapremierowe przedstawienie nowej sztuki Luigi Pirandella — „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora" — zamiast zwyczajowych oklasków rozległy się gwizdy i okrzyki co bardziej krewkich widzów, by twórcę owego dzieła czym prędzej odesłać do szpitala dla umysłowo chorych. Nieszczęsny autor, ukryty za kulisami, miast zbierać gratulacje musiał więc salwować się ucieczką w pospiesznie sprowadzonej przez garstkę życzliwych sobie ludzi dorożce. Tak przynajmniej mówi anegdota, podobno — prawdziwa. Świadomość dziesięcioleci, jakie upłynęły od pamiętnego wieczoru w rzymskim Teatro Valle pozwala żywić nadzieję, że podobny wieczór w warszawskim Teatrze Nowym upłynie mniej burzliwie, choć — wolno wierzyć — nie bez emocji. By jednak mieć zupełną pewność, iż twórcy najnowszej inscenizacji „Sześciu postaci..." nie będą musieli w przyspieszonym tempie opuszczać swego miejsca pracy, wspomnienia warto uzupełnić kilkoma jeszcze uwagami.

Najpierw jednak sięgnijmy do własnych przeżyć teatralnych. Z pewnością nieraz zdarzyło się nam, iż oglądając jakiś spektakl odnosiliśmy wrażenie, że przesłanie, jakie adresuje do nas autor, aktor czy reżyser — pokrywa się z naszymi doświadczeniami czy pragnieniami, jakby z nich czerpie i do nich się odwołuje. Kwestie płynące ze sceny zyskiwały tym samym — w naszym przekonaniu — wymiar jakiejś absolutnej, uniwersalnej prawdy. Nie wiedzieliśmy jednak (bo i skąd wiedzieć mogliśmy?), że być może dla innego widza, siedzącego tuż obok nas, „nasza" prawda jest banałem, a może nawet fałszem, że w zwierciadle, w którym przegląda się nasze życie — on sam nie dostrzega nic.

Jak więc jest w rzeczywistości? Pirandello odpowiadał na to pytanie całą swoją twórczością, my posłużymy się tytułem jednej z jego sztuk: jest tak, „jak się państwu zdaje". Nie ma prawdy absolutnej. A nawet jeśli jest, to teatr nie jest w stanie jej wyrazić, dając nam jedynie prawdy cząstkowe, subiektywne: prawdę aktora, reżysera, autora.

Takie stanowisko, będące konsekwencją zainteresowań pisarza psychologią, modną wówczas teorią osobowości (przypomnijmy, że na owe lata przypada szczyt działalności naukowej i popularyzatorskiej Freuda), musiało postawić Pirandella w opozycji do panującego wówczas modelu teatru. Teatru, który poprzez pogłębianie, cyzelowanie psychologicznego rysunku, doskonalenie iluzji mocą zabiegów technicznych starał się tak wiernie naśladować rzeczywistość, że zanegował tym samym sens swego istnienia. Z podobnym dylematem braku dalszej perspektywy zderzył wiek dwudziesty, wiek dynamicznego rozwoju techniki i postępujących w ślad za nim przemian społecznych — również inne dziedziny sztuki. Tak jak w malarstwie ucieczką od fotograficznego realizmu stał się impresjonizm, zacierający werystyczny wizerunek świata ręką twórcy poddającego się subiektywnemu, ulotnemu wrażeniu, prowadząc już prostą drogą do abstrakcji, tak teatr również mógł znaleźć jakiś nowy impuls swego dalszego rozwoju tylko poprzez destrukcję form dotychczasowych, przez zmianę postawy twórczej. Właśnie „Sześć postaci..." jest całościową i konsekwentną propozycją zburzenia starego teatru i wybudowania na jego gruzach teatru nowego (pisanego oczywiście małą literą).

Już na wstępie, w didaskaliach, Pirandello unieważnia dotychczasowe reguły dramatyczne, zaznaczając, że jego sztuka „nie ma aktów ani scen", a na dobrą sprawę również początku i końca (w tradycyjnym rozumieniu tych terminów). Jej budowa jest luźna, dziś — gdy mamy za sobą doświadczenia awangardy — powiedzielibyśmy: „otwarta". Zewnętrznym, na pewno szokującym dla ówczesnego widza przejawem burzenia przez Pirandella zastanych form było chociażby zakwestionowanie niezbędności w teatrze kurtyny, za co zresztą „zemściła się" ona na krnąbrnym autorze, opadając „przez pomyłkę" w najmniej spodziewanym momencie, i powodując przerwę. (To oczywiście zabawny pomysł samego Pirandella, wynikający nie tyle z respektowania dramaturgicznych kanonów, ile raczej praw widza, domagającego się wytchnienia).

Naga, niczym nie osłonięta scena pokazała widzom swe puste, odarte z tajemnicy i iluzji wnętrze. Najdziwniejszym jednak — oprócz zabiegów formalnych — pomysłem „zwariowanego" pisarza było wprowadzenie w tę pustą przestrzeń owych tytułowych „sześciu postaci". Dotychczas wszelkie postaci sceniczne wyłaniały się zza kulis i znikały za nimi, przynależąc jednoznacznie do świata teatru.

Na tle dekoracji, w świetle reflektorów, ozdobione kostiumem ożywały one na scenie, żyjąc życiem tak długim, jak długi był spektakl. Granicę tego dziwnego świata wyznaczała rampa sceniczna. Choć zarówno aktorzy, jak i widzowie upierali się, że jeden z tych światów jest po prostu zwierciadlanym odbiciem drugiego — nikt nigdy nie próbował owej zaklętej granicy przekroczyć.

I nagle, jak gdyby niepisana umowa przestała obowiązywać, od strony widowni wkracza na scenę „sześć postaci" dramatu, który powstał w wyobraźni autora, lecz z jakichś niejasnych przyczyn nie został napisany. Nietypowe zjawienie się, jak przedziwne pochodzenie, musiało zwrócić szczególną uwagę na niecodzieny status całej szóstki, egzystującej gdzieś poza czasem dramatycznym i przestrzenią sceny. W widzu współczesnym, bogatszym o perspektywę ostatniego sześćdziesięciolecia, budzi ona skojarzenia z równie nieokreślonym rodowodem bohaterów utworów Becketta czy Ionesco, pozwa-

lając również domyślać się celu tej wizyty. Świadkowie prapremiery, zaniepokojeni rozwojem wydarzeń, łatwą na pozór odpowiedź na swe wątpliwości mogli znaleźć w tytule: postaci przyszły do teatru „w poszukiwaniu autora", który zapisze ich dramat i znów — cytując raz jeszcze Pirandella — „wszystko będzie jak należy".

Ponieważ jednak autor nie znalazł się, postaci powierzają dramat, jaki noszą w sobie — aktorom, by ci swą grą „zapisali" go na scenie. Skoro istnieje jedna, absolutna prawda, to czy ją przedstawi autor czy aktor — nie ma chyba większego znaczenia?

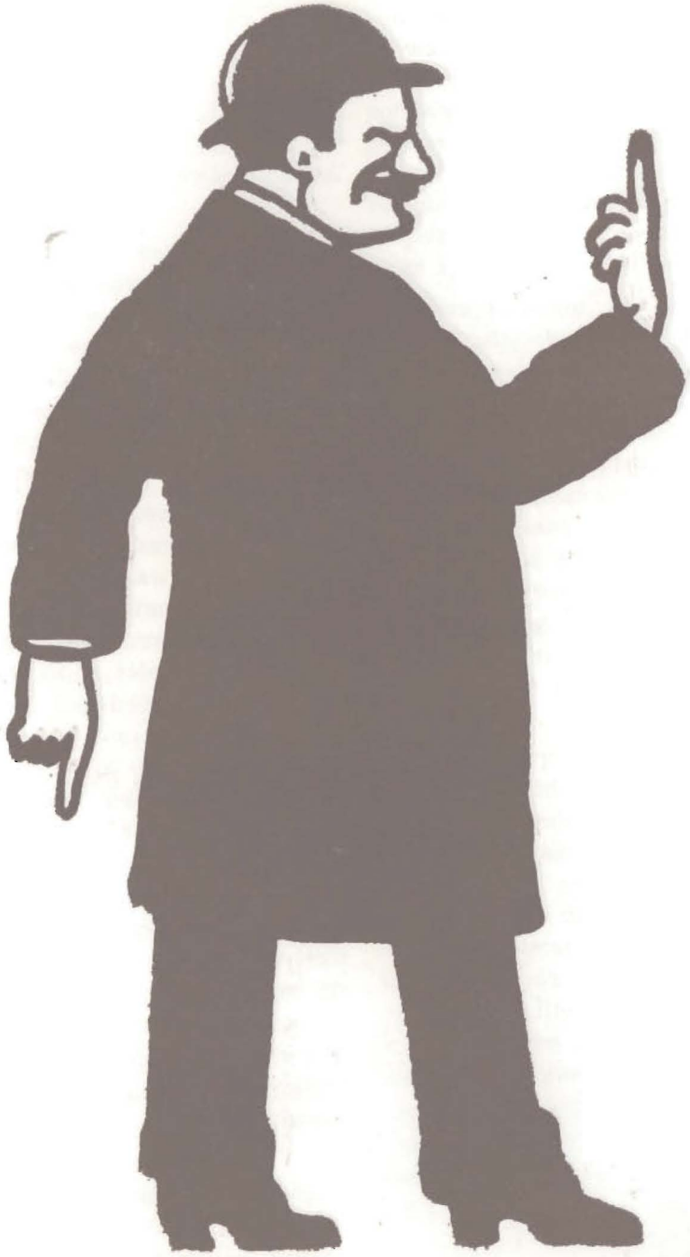
Tu dopiero ujawnia Pirandello swój właściwy zamysł. Okazuje się, że do przedstawienia dojść nie może, bowiem dramat postaci — przepuszczony przez filtr osobowości, techniki, talentu aktorów — staje się zupełnie innym dramatem. Można więc podejrzewać, że gdyby jakimś cudem postaciom udałoby się znaleźć autora, dramat przez niego zapisany — również by ich nie usatysfakcjonował. Spektakl, który chcą stworzyć wspólnie aktorzy i postacie jest niemożliwy także dlatego, że teatr — mieniący się „zwierciadłem życia" — nie jest w stanie (z powodu przyjętych konwencji estetycznych czy obyczajowych) wszystkich przejawów tego życia odzwierciedlić.

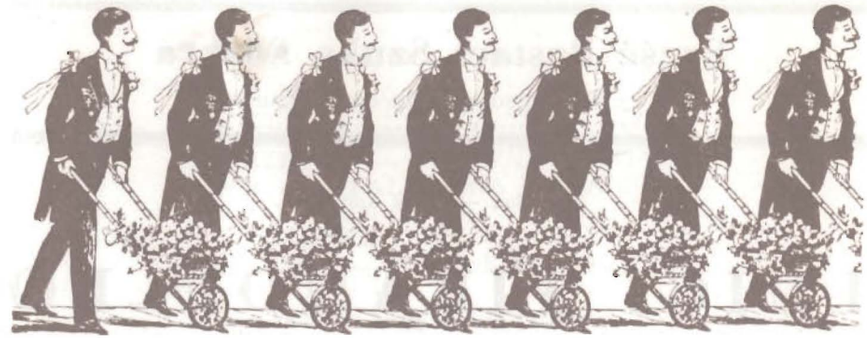
Nie oznacza to zanegowania sensu teatru w ogóle, przeciwko czemu tak gorąco protestowała prapremierowa publiczność, lecz zakwestionowanie prawa do niepodzielnego panowania tej jego formy, która się przeżyła i nie odpowiada wymogom współczesności. Jest więc w ucieczce Pirandella z Teatro Valle również coś metaforycznego, jakby symbol ucieczki z teatru starego i skostniałego ku teatrowi nowemu. Tylko pozornie zdawać się mogło, że Pirandello swą walkę przegrał, w istocie — pochwycił publiczność w pułapkę, pokazał jej teatr, który — choć odmienny od dotychczasowego — równie silne, a może nawet silniejsze wywołuje emocje. A więc teatr żywy.

Nie przypadkiem w niniejszym tekście padły określenia, stosowane przez teoretyków współczesnego teatru: „naga scena", „pusta przestrzeń", „pisanie na scenie". Ich adekwatność w opisie koncepcji Pirandella wskazuje na genetyczny związek łączący myśl włoskiego dramaturga z dniem dzisiejszym. Przytoczmy więc na zakończenie fragment jego rozważań, który może być puentą nie tylko „Sześciu postaci..." ale również niniejszego artykułu:

„Jestem przypuszczalnie jedynym autorem wśród dramatopisarzy — notował Pirandello w eseju „Dramatopisarz i aktor", który wie, że praca pisarza scenicznego kończy się z chwilą napisania ostatniej kwestii. Dramatopisarz więc odpowiada jedynie wobec czytelnika czy krytyka literackiego; nie może i nie powinien odpowiadać wobec widza i krytyka teatralnego, którzy oceniają sztukę na podstawie całego przedstawienia. W teatrze dzieło autora przestaje istnieć. Ktoś mógłby wobec tego zapytać: „Co oglądam na scenie?" Odpowiedź jest krótka: „Kreacje stworzoną przez aktora".

Tych kreacji Państwu, jak i Zespołowi Teatru Nowego wypada jak najserdeczniej życzyć.





Sześć Postaci Szuka Autora

(Sei personaggi in cerca d'autore)

Przekład — Jerzy Adamski

LUIGI PIRANDELLO

Teatr Nowy Warszawa

Dyrektor i Kierownik Artystyczny Bohdan Cybulski

OBSADA

Postacie ze sztuki do zrealizowania:

OJCIEC — TOMASZ ZALIWSKI
MATKA — ANNA CIEPIELEWSKA
PASIERBICA — GRAŻYNA LEŚNIAK
SYN — RAFAŁ MARIA KOWALSKI
CHŁOPIEC — × × ×
DZIEWCZYNKA — × × ×
PANI PACE — IRENA KWIATKOWSKA

Aktorzy zespołu teatralnego:

DYREKTOR TEATRU — ANDRZEJ BLUMENFELD
INSPICJENT I SUFLER ZWANY PIRANDELLO
KRZYSZTOF KALCZYŃSKI
PIERWSZA AMANTKA — ELŻBIETA SKRĘTKOWSKA
PIERWSZY AMANT — JERZY ZASS

Wykonawcy opery komicznej:

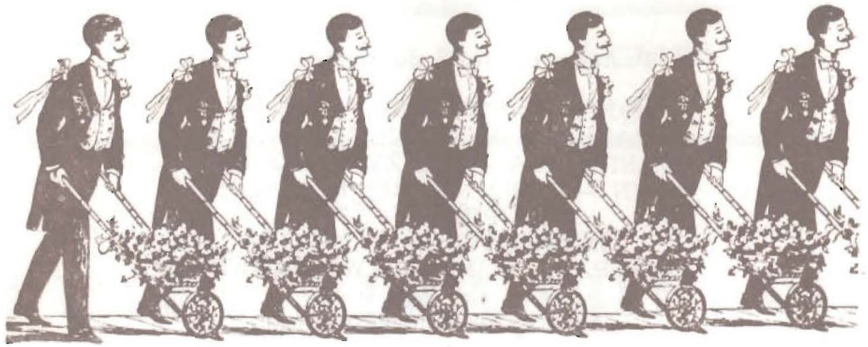
PAOLINA — MIROSŁAWA NYCKOWSKA
MARIO — JACEK KAŁUCKI
ANGELINA — MAŁGORZATA DROZD
SILVIO — KRZYSZTOF LUFT
DON RENATO — GRZEGORZ GIERAK
ANIO — JUSTYNA KULCZYCKA

oraz zespół instrumentalny w składzie:
skrzypce, klawesyn, flet, wiolonczela, altówka

REŻYSERIA — **PAWEŁ DANGEL**
SCENOGRAFIA — **MICHAŁ KOWARSKI**
MUZYKA — **JANUSZ STOKŁOSA**

Przygotowanie wokalne — **Elżbieta Kordykiewicz, Romana Krebsówna**
Plastyka ruchu — **Zbigniew Papis**

Inspicjent — Hanna Bondarewska
Sufler — Barbara Paklikowska



ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

EWA BERGER-JANKOWSKA
STANISŁAWA CELIŃSKA
ANNA CIEPIELEWSKA
RENATA DOMAGAŁA
MAŁGORZATA DROZD
ALEKSANDRA GÓRSKA-SZAJEWSKA
JOLANTA GRUSZNIC
EWA KANIA
ANNA KORZENIECKA
JUSTYNA KULCZYCKA
IRENA KWIATKOWSKA
GRAŻYNA LEŚNIAK
TERESA LIPOWSKA
MIROSŁAWA NYCKOWSKA
JANINA SEREDYŃSKA
ELŻBIETA SKRĘTKOWSKA
TATIANA SOSNA-SARNO
JOLANTA ZYKUN

LEONARD ANDRZEJEWSKI
RYSZARD BACCIARELLI
ARKADIUSZ BAZAK
ANDRZEJ BLUMENFELD
JERZY BOŃCZAK
WOJCIECH BORSUCKI
JANUSZ CICHOCKI
JANUSZ CYWIŃSKI
JERZY DUKAY
JACEK DZISIEWICZ
GRZEGORZ GIERAK
KRZYSZTOF KALCZYŃSKI
JACEK KAŁUCKI
EMIL KAREWICZ
RAFAŁ MARIA KOWALSKI
KRZYSZTOF LUFT
PAWEŁ ŁĘSKI
ZBIGNIEW MICH
ALEKSANDER MIKOŁAJCZAK
JERZY MOLGA
GABRIEL NEHREBECKI
WŁODZIMIERZ PANASIEWICZ
JÓZEF PIERACKI
TOMASZ ZALIWSKI
JERZY ZASS
RYSZARD ZIELIŃSKI

ORAZ

WANDA WARSKA
PAWEŁ DANGEL
MARCIN JARNUSZKIEWICZ
MICHAŁ KOWARSKI
ANDRZEJ KURYLEWICZ
ZBIGNIEW MICH
BOGUSŁAW SCHAEFFER

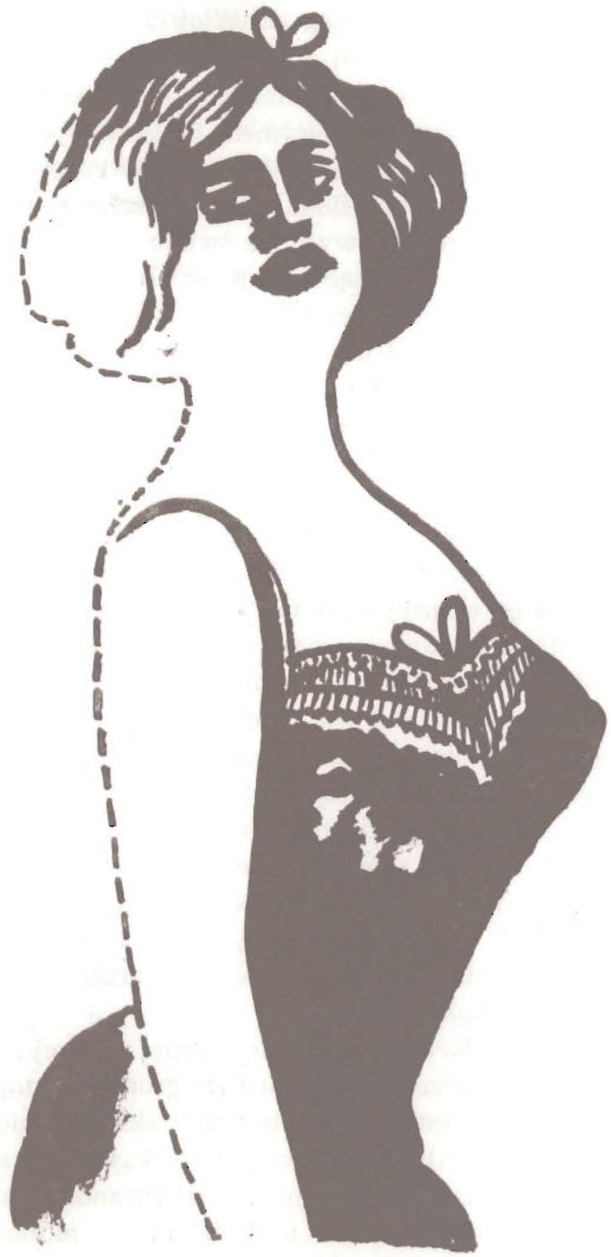
OD 454/83 n. 5000 M-58

Reform-Eimer-Bidet

Sztuka teatru wedle Pirandella

JERZY ADAMSKI

(...) Zgodnie z duchem swoich czasów i teatru groteskowego „Sześć Postaci" to przede wszystkim dwuznaczna kpina z naturalistycznego dramatu i naturalistycznego teatru. Dwuznaczna, bo nie od razu widoczna. Kiedy rzecz się zaczyna, postacie zwane Aktorami całkiem poważnie mówią o kryzysie repertuarowym i materialnym teatru, a postacie zwane Postaciami, kiedy się pojawiają, całkiem poważnie mówią o swoim kryzysie rodzinnym. Kryzys ten (wkrótce zajmie on już całkowicie wszystkie osoby dramatu) jest podwójnie typowy. Jest on mianowicie charakterystyczny dla całego teatru groteskowego (także i dla nowelistyki Pirandella): mąż oddaje żonę kochankowi, wydaje ją za mąż. Ale jest typowy i dla naturalizmu: mowa o zwykłych szarych ludziach i ich sytuacji wprawdzie pełnej napięcia i grozy, winy i grzechu, krzywdy i upodlenia, ale wziętej jakby z kroniki wypadków w gazecie codziennej. Gazeciarski (sensacyjny) dramatyzm tej sytuacji polega na tym, że Ojciec straciwszy z oczu nową rodzinę swojej byłej żony, po latach spotyka swoją pasierbicę jako prostytutkę w domu schadzek, z którego (samotny) korzysta. Ale motywy i powody, które do tego doprowadziły, i skutki, jakie wynikają, to sprawa ciemna i bardzo zawiła, utopiona w sycylijskiej właśnie gadaninie i kłótni.
Temat nie jest jednak w „Sześciu postaciach" ani opowiedziany, ani przedstawiony, lecz — aby się tak wyrazić — „doświadczony laboratoryjnie": stanowi przedmiot typowego dla naturalizmu eksperymentu artystycznego. Ma to być eksperyment analogiczny do tego, co Zola nazywał „powieścią eksperymentalną": ściśle, wiernie, drobiazgowo zestawione i przedstawione „fakty



życiowe" odsłaniają (jak w probówce laboratoryjnej, doświadczalnie) niespodziewane prawo, które nimi rządzi — „mechanizm faktów". Tak i tutaj — nie wyjaśniony, zawiły kryzys rodzinny Sześciu Postaci odsłoni się jako prawda ludzka tylko w dramacie, który należałoby napisać i zagrać. Właśnie na tym ma polegać eksperyment.

Jednakże eksperyment ten ma charakter nie tylko naturalistyczny, lecz i groteskowy (eksperyment naturalistyczny w krzywym zwieciadle): Sześć Postaci i ich rodzinny kryzys nie istnieje; to fikcja wprawdzie wymyślona, lecz poniechana, nie zapisana. Sześć Postaci chce jednak wyjść ze świata pisarskiej wyobraźni tkniętej impotencją i zacząć żyć w dziele sztuki; domaga się wcielenia w dzieło teatralne. I na tym także ma polegać eksperyment — ma się przed naszymi oczyma dokonać to, co wedle Doktora Hinkfussa z „Dziś wieczór" byłoby raczej cudem, cudotwórstwem: aby dramat przedstawił sam siebie.

Istotnie, skoro dramat Sześciu Postaci nie został napisany (nie ma tekstu, który by go „zawierał"), postanawiają one w końcu (aby go wreszcie móc zrozumieć, aby dociec prawdy) „napisać go na scenie", jak byśmy dziś powiedzieli za Konstantym Puzyną. A więc eksperyment ma też i ten charakter: postąpić odwrotnie niż normalnie — najpierw zagrać dramat, z którym Sześć Postaci przyszło do teatru, ich dramat rodzinny, a potem dopiero napisać go, zrobić zeń dzieło literackie.

Ale odegrać podwójnie: najpierw pozwolić na to Sześciu Postaciom, niechże one same zagrają siebie, a potem dopiero odegrają ich dramat aktorzy zawodowi — artyści, którzy zrobią z niego dzieło sztuki. Tak oto zamierzony eksperyment czyni z komedii Pirandella nie tylko teatr groteski, z jej typową karykaturą naturalistycznej estetyki (eksperyment) i naturalistycznego teatru (dramat rodzinny), ale i komedię aktorską, komedię aktorstwa, komedię sztuki aktorskiej.

„Sześć Postaci" nawiązuje więc do dawnej tradycji, do tradycji komedii dell'arte. Sens tego utworu w ogromnym stopniu zależy od tego, jak rzecz jest zagrana; bez aktorskiej wirtuozerii przestaje ona być komedią, traci swój groteskowy charakter, staje się jakąś zawiłą historią bez sensu, tekst Pirandella jest bowiem tylko kanwą, dialogi są tu materiałem dla aktora. Właśnie dlatego Pirandello tak bardzo rozbudował didaskalia.

Groteskowość tej komedii aktorstwa, komedii „grania postaci" polega na tym, że postacie starające się przedstawić na scenie jak najpoważniej siebie same stają się kabotynami i błaznami, a ich przeżycia, odczuwane przez nie same jako tragedia, zamieniają się w farsę. Więcej jednak: kiedy zadanie przejmują aktorzy, okazuje się, że granie nie siebie, lecz postaci z życia podpatrzonej — przy całym wysiłku, aby być wiernym swojej obserwacji, ścisłym i dokładnym w jej oddaniu prowadzi do fałszu. Aktor, który chce pokazać postać „taką, jaką ona jest", pokazuje kogoś innego, zawsze kogoś innego. Tak więc i wówczas, kiedy Postacie grają siebie, i wówczas, kiedy aktorzy grają Postacie, zawsze wszyscy oni grają kogoś innego, kogoś trzeciego jeszcze. Oto groteska.

(„Teatr Pirandella", Wydawnictwo Literackie Kraków 1976, przedmowa Jerzego Adamskiego „Sztuka teatru wedle Pirandella").

Pirandello i Krytycy

KRZYSZTOF KOPKA

Wszyscy są zazwyczaj zgodni, że na każdej wypowiedzi krytycznej spoczywa podwójna odpowiedzialność. Po pierwsze „odpowiedzialność za udział w kształtowaniu przez sztukę duchowych horyzontów, postaw, upodobań estetycznych w szerokich kręgach społeczeństwa". Po drugie — „odpowiedzialność wobec świata twórców dzieł sztuki, i to nie tylko dlatego, że im się należy rzeczowa i sprawiedliwa prezentacja ich dzieł i ich ocena, ale także, i przede wszystkim dlatego, że recenzje przyczyniają się do wyznaczania prezentowanym przez nie dziełom sztuki określonego miejsca w dorobku kultury artystycznej i w jej dziełach". Stefania Skwarczyńska — (jej to bowiem słowa cytowałem powyżej) — formułuje w ten sposób pewien wzorzec normatywny, który w życiu jest spotykany rzadko. Pierwszy postulat zmusza krytyka do podjęcia się roli Krzewiciela Oświaty, Nauczyciela Narodu, nieomal Wieszcza. Jest to nieporozumienie wynikające stąd, że milcząco uznano, iż proces komunikacji pomiędzy krytykiem a publicznością jest jednokierunkowy a publiczność to jedynie bierny odbiorca. Tak jednak nie jest i i wprost trudno przecenić wpływ opinii publiczności na kształtowanie się ocen krytycznych.

Jeszcze istotniejsze zastrzeżenia można zgłosić do punktu drugiego. Wyznaczenie dziełu określonego miejsca w dorobku kultury artystycznej jest rzeczywiście, w ogromnym stopniu, dziełem krytyka. I to właśnie główna przyczyna wiecznej wojny pomiędzy nim i artystą. Spośród licznych zarzutów wysuwanych przez twórcę najpoważniejszy i dla naszego tematu najciekawszy, jest ten, w którym stwierdza on, że oryginalne i niepowtarzalne dzieło sztuki krytyk ocenia najczęściej poprzez porównanie z dziełami uznanymi przez co umyka mu jego nowatorstwo. Wystarczy tu przywołać przykład Witkacego (by nie sięgać do zbanalizowanych już przypadków Norwida czy francuskich „poetów przeklętych") lub Pirandella, którego ostateczny sukces nie może przesłonić lat niepowodzeń, sztuk wygwizdanych przez publiczność i pominiętych milczeniem przez krytykę. Trzeba było dopiero paryskiego triumfu „Sześciu postaci w poszukiwaniu autora" oraz zainteresowania się sztukami Pirandella przez wielkie teatry Europy i Ameryki, by publiczność i krytyka włoska spojrzały na tę twórczość przychylniej. Nikt nie jest prorokiem we własnym kraju.

W Polsce zaczyna się mówić o Pirandellu w roku 1923, a więc mniej więcej w tym samym czasie, gdy odnosi on swój pierwszy sukces w Comedie des Champs Elysees. Zainteresowanie jest ogromne od samego początku: w prasie mnożą się omówienia twórczości autora „Henryka IV" a „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora" grane jest niemal równocześnie w teatrach Warszawy, Krakowa, Łodzi, Poznania, Lublina i Wilna. Po latach, pisząc o Luigi Pirandellu z okazji jego śmierci Boy stwierdził, że jego nagła sława miała w sobie coś z mody. Jest to niewątpliwie słuszne. Pirandello wszedł do teatru polskiego z sakrą paryskiego sukcesu — jako uznana wielkość. Dlatego też większość wypowiedzi krytyków polskich z dwudziestolecia stawia za cel wytłumaczenie publiczności, na czym ta wielkość polega.

Recepcja Pirandella w Polsce pozbawiona jest gwałtownych polemik, wielkich pomyłek i trafnych intuicji, które tak bardzo przyczyniły się do barwności krytyki międzywojennej. Zdarzały się wprawdzie wypadki o posmaku skandalu — zdjęcie z afisza Teatru Polskiego w Warszawie sztuki „Człowiek, zwierzę, i cnota" pod zarzutem niemoralności, atak Stanisława Bieńkowskiego na Pirandella „który jest złośliwym, żółciowym hipochondrykiem". Była próba polemiki ideowej ze strony Marcina Podemskiego, publicysty międzywojennej „Kultury", który uznając w autorze „Gry ról" wielkiego artystę krytykował z pozycji katolickich głoszone przez niego poglądy.

Ale jedyne, co może dziś jeszcze w całej sprawie zaciekawić, to wysiłki interpretacyjne krytyków próbujących oswoić nowe treści dramaturgii Luigi Pirandella. Dla nas, oglądających „Sześć postaci w poszukiwaniu autora" w roku 1983, czyli w 62 lata po jego napisaniu dramat ten, podobnie jak i cała twórczość Pirandella, stanowi jeden z etapów rozwoju dwóch ważnych dla całej literatury dwudziestowiecznej tematów: z jednej strony autotematyzmu, z drugiej — zainteresowania stosunkiem pomiędzy życiem jednostki a formami stwarzanymi przez grupę ludzką, społeczeństwo.

Natomiast dla krytyków piszących przed sześćdziesięciu laty sprawa nie była ani prosta, ani jasna. W recenzjach, podobnie jak w inscenizacjach teatralnych, często pokutuje błąd odczytywania Pirandella poprzez modernizm. Niewątpliwie sztuka i filozofia przełomu wieków (zwłaszcza myśl Henri Bergsona i Georgesa Sorela) wywarły wpływ na autora „Tak jest jak się państwu zdaje" lecz były to raczej impulsy, które stworzyły nowe wartości, niż zwykle zapożyczenia.

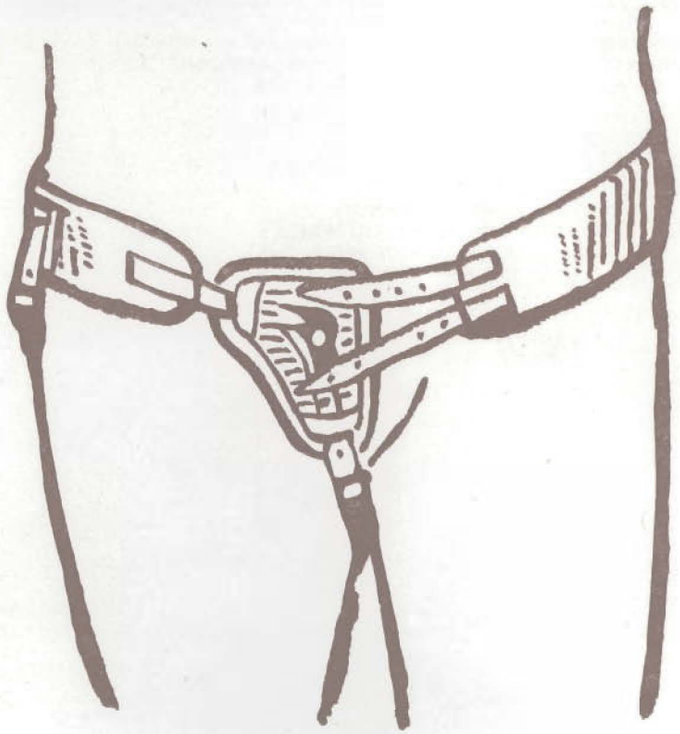
Poszukując klucza do twórczości Pirandella Boy porównuje ją raz z komedią bulwarową, kiedy indziej z Proustem, a Tadeusz Sinko odnajduje zbieżność z... nowelami Stefana Grabińskiego. Wpływowy i inteligentny krytyk, jakim był Jan Lorentowicz demonstruje swoją niemoc wobec nowatorstwa dramatów wielkiego Sycylijczyka

pisząc: „Gdybyśmy postawili sobie pytanie, jaki mianowicie główny element wprowadził do sali widzów Luigi Pirandello, głośny odnowiciel teatru współczesnego odpowiedzielibyśmy najogólniej: niepokój intelektualny". Owszem, bardzo słusznie, tyle, że tę samą wartość niesie ze sobą każdy wybitniejszy utwór literacki. Niewiele więcej dostrzegł w twórczości Pirandella jego wielki zwolennik Antoni Słonimski: „Geniusz jego objawia się jakby w ukrytym, tętniącym jakby pod skórą dramatu, mistycznym, transcendentalnym niepokoju o wartość czynów naszych i myśli". Ale w takim razie czym, różni się Pirandello od, powiedzmy, Ibsena?

W twórczości Luigi Pirandella dostrzegano natomiast powszechnie to, co było najbardziej w niej widoczne: bunt wobec naturalizmu. Podkreślają to Sinko, Wiktor Brumer, Tadeusz Żeleński - Boy i Edward Boye.

Zastanawiając się dzisiaj nad losami twórczości Luigi Pirandella w teatrze polskim okresu międzywojennego trzeba wyrazić żal z powodu niedostrzeżenia przezeń wszystkich jej bogactw i walorów intelektualnych i artystycznych. Rację mają oczywiście ci wszyscy, którzy odmawiając autorowi „Sześciu postaci w poszukiwaniu autora" twierdzą, że wypreparowana z artystycznej tkanki dramatu jego myśl nie tworzy spójnego systemu. Sam Pirandello uciekał w swym myśleniu przed porządkiem, konsekwencją i racjonalnością chcąc ujmować świat będący domeną chaosu w sposób jak najbliższy jego istocie. Mimo to, albo właśnie dlatego stworzył wizję świata oryginalną i odkrywczą. Nie dostrzegł jej jednak ani polski teatr, ani krytyka teatralna.

Pirandella spotkał los wszystkich pionierów i nowatorów. Drogą, którą on stworzył inni poszli dalej od niego, problemy, które dostrzegł postawione zostały przez jego następców precyzyjniej i mocniej. I jeśli dzisiaj stawiamy sobie pytanie co pozostało żywe, interesujące w tej twórczości to na pewno nie refleksja nad światem, lecz ściśle teatralne walory jego dramatów, pisanych z ogromną znajomością i wyczuciem praw rządzących sceną. Spróbujmy w ten sposób spojrzeć na Pirandella a przekonamy się, że nadal potrafi nas bawić i wzruszać.



WHDBMBD

ZASTĘPCA DYREKTORA — KRZYSZTOF KOSMALA
SEKRETARIAT LITERACKI — BARBARA RYŻY, KRZYSZTOF KOPKA
KOORDYNATOR RPACY ARTYSTYCZNEJ — WIESŁAWA MATEUSIAK
BIURO OBSŁUGI WIDZÓW — JOANNA OGRODOWCZYK
REKLAMA — ANNA MIECZYŃSKA
ASYSTENT SCENOGRAFA — KRZYSZTOF KAREWICZ
KIEROWNIK TECHNICZNY — WALERIAN WOJTCZAK

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ — TADEUSZ BOLCZAK
KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ — ZOFIA SOBIERAJ
PERUKARSKIEJ — STANISŁAWA WINCIOREK
MALARSKIEJ — EUGENIUSZ PALARCZYK
STOLARSKIEJ — CZESŁAW ŚLEPOWROŃSKI
TAPICERSKIEJ — KAZIMIERZ DZWONKOWSKI
MEDELATORSKIEJ — CZESŁAW ZAGAJEWSKI
ŚLUSARSKIEJ — MIROSŁAW LESIŃSKI
KIEROWNIK OŚWIETLENIA — WIESŁAW PAJEWSKI
OPERATOR DŹWIĘKU — MIROSŁAW WORONIECKI
BRYGADIER SCENY — STANISŁAW UFNAL

REKWIZYTORZY:
LUCYNA KOZAK
JANUSZ CIECHANOWSKI

INSPICJENCI:
HANNA BONDAREWSKA
EWA RACZYŃSKA
TERESA WICIŃSKA

SUFLERZY:
BARBARA PAKLIKOWSKA
BARBARA WYSZKOWSKA

REDAKCJA PROGRAMU — BARBARA OSTERLOFF

OPRACOWANIE GRAFICZNE — ZBIGNIEW CZARNECKI

ADRES TEATRU: 02-508 Warszawa, ul. Puławska 37/39

Bilety indywidualne i zbiorowe prosimy zamawiać w Biurze Obsługi Widzów, tel. 49-80-21

Cena zł 25.—

OD 454/83 n. 5000 M-58