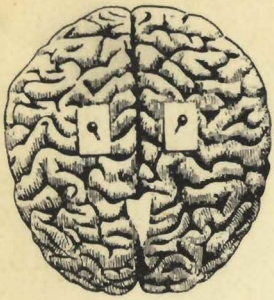


TEATR współczesny

IMIENIA EDMUNDA WIERCIŃSKIEGO

9

Kierownik artystyczny
ANDRZEJ WITKOWSKI

Kierownik literacki
TADEUSZ LUTOGNIEWSKI

Konsultant programowy
LESŁAW EUSTACHIEWICZ

Pirandello

Luigi Pirandello urodził się 28 czerwca 1867 w willi położonej w pobliżu Girgenti na Sycylii. Do tego wiejskiego domku, nazwanego „Chaos" (cóż za symbolika przypadku takie właśnie imię wybierającego dla kolebki przyszłego pisarza!), schroniła się zamożna mieszczańska rodzina, żeby przeczekać w możliwie bezpiecznych warunkach szalejącą na wyspie epidemię cholery. Sceneria zatem jak z „Dekameronu" rozpoczyna dramat egzystencji późniejszego autora „Dziś wieczorem improwizujemy".

Młodość Pirandella upłynęła pod znakiem sycylijskiego pejzażu i folkloru, w atmosferze emanującej poprzez wieki monumentalności ruin antycznych, w klimacie dionizyjskich tradycji łączących idyllę obserwacji i afirmacji życia z tragicznym patosem dytyrambu.

Z czasem włącza się w tę strukturę doznań i wrażeń jeszcze jeden czynnik. Po studiach w Palermie i w Rzymie młody student zakończył uniwersytecką fazę swego kształtowania się w Bonn rozprawą na temat dialektu okolic Girgenti. Istotniejszy jednak od lingwistycznych wyników jest kontakt z filozofią Schopenhauera, która pozostanie trwałym fundamentem świadomości moralnej i estetyki Pirandella. Entuzjazm dla poezji Goethego wyrazi się w formie przekładu „Elegii rzymskich" i w lirycznej kompozycji ich oryginalnego ekwiwalentu („Elegie nadreńskie"). Przede wszystkim zaś spontaniczność południowego temperamentu Sycylijczyka nasyca się walorami gry dialektycznej, precyzją analizy psychologicznej i logicznego zdeterminowania zjawisk. W dobie tryumfu dramaturgii Pirandella antagoniści jego postawy pisarskiej zarzucać mu będą sofistykę, złośliwie z racji nagrody Nobla stwierdzając, że przecież w Grecji starożytnej nie uwieńczono by żadną nagrodą — Gorgiasza. Błąd oponentów polegał na wąskim rozumieniu relatywizmu Pirandella. Nie był on bowiem tylko wynikiem abstrakcyjnej zabawy intelektualnej w wielość rzeczywistości, ale jednocześnie rezultatem bolesnego, ludzkiego doświadczenia.

Gorzkie doświadczenie życia osacza liryka i narratora długo, zanim w dramatycznym zgęszczeniu roku 1903 wybuchnie jak wulkan i lawą zaleje ostatnie dni młodości.

To oczywiście jest metafora, o tyle jednak łatwo przylegająca do kroniki zdarzeń powszednich, że właśnie osunięcie się góry zniszczy kopalnię siarki, w której ulokowane były kapitały ojca pisarza oraz posag jego żony. Konsekwencje biograficzne katastrofy były olbrzymie. Żona Pirandella wskutek doznanego wstrząsu zachorowała ciężko, przy czym psychiczne skutki choroby nie dały się już usunąć. Przez kilkanaście lat żył Pirandello z osobą niezrównoważoną, przechylającą się wciąż poza krawędź obłąkania. Jednym z przejawów choroby była chorobliwie monstrualna zazdrość. Dom stał się piekłem. Dopiero w roku 1919 zdecydował się pisarz na przewiezienie żony do zamkniętego zakładu leczniczego.

Ogromne straty finansowe roku 1903 dotknęły człowieka, który był już ojcem trojga dzieci. Najstarszy syn, Stefan, z czasem poświęci się literaturze, drugi — Faust — stanie się słynnym malarzem. Pirandello zarabia na utrzymanie rodziny prywatnymi lekcjami i drobnymi pracami dziennikarskimi. Pod naciskiem nowej sytuacji, nowej perspektywy w widzeniu ścian świata, powstaje powieść „Il fu Mattia Pascal" (w języku polskim wydana w latach dwudziestych pt. „Cień Macieja Pascala"). Ta historia człowieka, który wybrał dla siebie rolę nieboszczyka, fingując zgon, stała się pierwszym światowym sukcesem pisarza. Pirandello, odrzuciwszy krótkotrwałe młodzieńcze kostiumy liryka, stał się w owych latach głównie narratorem. Prócz powieści pisywał nowele, zamierzając stworzyć wielki cykl „Novelle per un anno" tj. nowele przypadające na każdy dzień roku. Ostatecznie cyklu nie skończył, ale napisał ich ponad dwieście. Nowelistyka Pirandella sięga do starych, włoskich wzorów Boccaccia i Bandella, bezpośrednio zaś wyrasta z weryzmu takich mistrzów lapidarnego opisu jak Luigi Capuana i Giovanni Verga, oraz z naturalizmu w stylu Maupassanta. Większość późniejszych wątków fabularnych dramaturgii Pirandella pojawia się najpierw w nowelistycznej formie.

Datą początkową prób dramatycznych jest jeszcze rok 1898, w którym Pirandello ogłasza jednoaktówkę „L'epilogo" (Epilog). Późniejsza, definitywna jej wersja to „La morsa" (Kleszcze). W roku 1899 powstaje pierwotna wersja komedii „La ragione degli altri". Debiutem scenicznym jest jednak dopiero rok 1910, gdy 9 grudnia w Rzymie w ramach jednego wieczoru teatralnego wystawiono dwie jednoaktówki: „Lumie di Sicilia" (Sycylijskie cytryny) i „La morsa". Następne lata przynoszą m. in. napisaną w dialekcie okolic

Girgenti bukoliczną komedię „Liolà" i jedno z najgłośniejszych arcydzieł Pirandella „Cosí è (se vi pare)" (Tak jest, jak się wam wydaje).

Pierwsza faza dramatycznej twórczości Pirandella ma formalnie charakter tradycjonalny, nie zatracający i nie zacierający związków z dramatem mieszczańskim wieku XIX, z dyskursywnością i dydaktyką sztuk Dumasa-syna, z ibsenowskim realizmem, z bogatą skalą empirycznych wędrówek od bieguna melodramatu do bieguna farsy. Zdrady małżeńskie, rozczarowania miłosne, kłopoty z nieślubnymi dziećmi, drobne scenki rodzajowe — to magazyn rekwizytów literackich o niemal staroświeckim charakterze. Pirandello odnawia je poprzez ostry, wnikliwy dialog. Warstwa językowa jest często bardziej nowatorska niż sytuacyjna, z czasem jednakże sytuacje ulegają psychicznemu trzęsieniu ziemi. Stabilność układów międzyludzkich okazuje się złudzeniem. Otwierają się dna, zapadają się mosty komunikatywności, wreszcie pozornie aprioryczny fakt jednolitej osobowości zostaje zdemaskowany jako fikcja. Nie wiemy i nie możemy wiedzieć, czy obłąkana jest pani Frola czy pan Ponza, czy oboje równocześnie. Świat jest taki, jaki nam się wydaje. I my jesteśmy tylko tacy, jacy wydajemy się sobie i otoczeniu. Reszta, tęsknota za niezmiennością — prawdą, jest tylko niespokojnym milczeniem.

Wreszcie przed pisarzem staje formalne pytanie — a w literaturze pytania formalne są pytaniami istotnymi. Po co opowiadać jeszcze jedną historię o ojcu, który porzucił rodzinę, a po latach odnalazł córkę w dwuznacznym środowisku — po co snuć fantasmagorie fabularne, których łańcuch nie kończy się, lecz których wnętrze podlega nieustannej schematyzacji? Opowiadanie dla opowiadania jest tkaniną Penelopy, która nie wierzy już w powrót Odyssa. I oto pisarz decyduje się przełamać własny model narracyjno-dramaturgiczny. Zamiast odbicia w zwierciadle stosuje metodę załamania obrazu w wielu lustrach; niektóre z nich zostają zawczasu rozbite, by odbijając deformowały jak najskuteczniej. Zza kulis teatralnych wychodzi „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora". Akcja zaczyna się jeszcze przed wejściem publiczności na salę i zaciera granice między sceną a widownią („Ciascuno a suo modo" — „Każdy na swój sposób"). Dziś ta poetyka przecinających się płaszczyzn konstrukcynjych przestała być nowością. Iluzjonizm przestrzeni prostokątnie zamkniętej dawno już jest przezwyciężony. Technika Pirandella nie jest frapującym

odkryciem, nie drażni i nie podnieca. Gdyby w tej maszynerii nie biło ludzkie serce, odesłalibyśmy ją bez żalu do pałacu połamanych lalek. Ale gdyby Pirandello apelował tylko do emocjonalnego rezonansu, zaklasyfikowalibyśmy go w dziejach sztuki w gablocie romantycznych, śmiejących się przez łzy błaznów, których galeria od Nicka z „Marii Stuart" Słowackiego do Cania i Tonia w „Pajacach" Leoncavalla jest gęsto wypełniona sentymentalną frustracją marionetek.

Sprawa w kategoriach historycznych i współczesnych nie jest tak prosta. W dziejach dramatu włoskiego Pirandello nie jest zjawiskiem odosobnionym. Towarzyszy mu panorama groteskowego teatru, której współuczestnikami są tacy dramaturdzy jak Nino Martoglio. Sem Benelli, Luigi Chiarelli, Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli. Wszyscy tkwią świadomie lub instynktownie w tradycji teatru dell'arte wraz z jego dążeniem do podporządkowania sylwetek indywidualnych wchłaniającym je w siebie nad-marionetom charakterologicznym. „Uczta szyderców" Benellego, komedie Chiarellego („Twarz i maska", „Jedwabna drabina", „Chimery", „Śmierć kochanków", „Ognie sztuczne") — to znane także na polskiej scenie zjawiska pokrewnej w stosunku do wyobraźni Pirandella ironii i cierpkiego sceptycyzmu.

Pirandello krystalizuje w swej twórczości nie tylko wyniki włoskiej odnowy komedii dell'arte. Problemy maski i prawdy, gry przed zwierciadłem partnera, gry jako prowokacji, rozpadu spoistości psychicznej, dysonansowej huśtawki komizmu i tragizmu, teatru koszmaru, halucynacji i okrucieństwa, ucieczki w podświadomość i ucieczki w mit — to w różnych proporcjach i aspektach tworzywo dramaturgii Schnitzlera (np. „Grüne Kakadu"), Fr. de Curela (z kulminacją w „Tańcu przed zwierciadłem"), Benavente'a, Andrejewa i Jewreinowa. „To, co najważniejsze" wyprzedza „Sześć postaci" o ułamek czasu, gdy bierzemy pod uwagę daty powstania utworów, towarzyszy zaś sztuce Pirandella w tryumfalnym pochodzie przez sceny europejskie.

Silvio d'Amico, wskazując z kolei na płodność inspiracji Pirandella, wywodzi z jego teatru sporą część dramaturgii O'Neilla, Giraudoux, Acharda, Anouilha. Na pewno dołączyć by do tej listy można Karola Čapka, a — co jest dodatkowo znamienne — penetracja pirandellowskiego ujmowania problemów nie ogranicza się do górnej warstwy falowań i współzależności literackich, lecz dociera w sferę praktycznej codzienności rozrywkowego repertuaru („Maya" Cantillona, „Szwaczka z Luneville" Savoira). Można by też nie

bez racji dostrzec w stylu Ionesco modernizację pewnych elementów wizji Pirandella, w której surowa materia krwi i błota, uskrzydlona obsesjami względności i przemijania, zdążała przecież z krainy naturalistycznej dosłowności w konstelację abstrakcji i swoistego surrealizmu.

Teatry polskie lat dwudziestych nie pozostały spóźnione w nawiązaniu kontaktu z Pirandellem. „Sześć postaci scenicznych" pojawiło się na scenie krakowskiej w maju 1923 (a więc w dwa lata po rzymskiej prapremierze, która była zresztą katastrofalnym upadkiem nowatorskiej sztuki — w rok po premierze londyńskiej, w kilka miesięcy po nowojorskiej, a w miesiąc po paryskim spektaklu). W roku 1923 w listopadzie „Sześć postaci" dotarło do Warszawy. W tymże roku Kraków i Warszawa wystawiły „Człowieka, zwierzę i cnotę".

Mimo zawiłej dyskursywności, która komentuje niemniej zawiłą intrygę w jego dramatach, Pirandello pisał w sposób tak finezyjnie dostosowany do potrzeb teatru, że każda z jego sztuk jest atrakcyjna aktorsko. Kroniki teatralne notują więc raz po raz role, które przechodzą do tradycji i historii sceny polskiej, by wymienić choćby tylko w „Sześciu postaciach" Sewerynę Broniszównę (Matka), Aleksandrę Leszczyńską (Pasierbica), Mariusza Maszyńskiego (Dyrektor), Stanisława Stanisławskiego (Ojciec), w „Tak jest, jak się wam wydaje" — Sewerynę Broniszównę (Pani Frola), Bogusława Samborskiego (Pan Ponza), w „Grze" (pod tym tytułem grano u nas „Il gilloco delle parti") — Leokadię Pancewicz-Leszczyńską (Żona), w „Rozkoszy uczciwości" — Wojciecha Brydzińskiego (Baldorino), w „Henryku IV" (granym w Polsce także pod zmienionym tytułem „Żywa maska") — Kazimierza Junoszę-Stępowskiego. We Włoszech z premierami Pirandella złączyły się takie nazwiska jak Ruggero Ruggeri i Marta Abba. Tej ostatniej dedykował Pirandello dramat „Trovarsi" (Odnalezienie siebie), interesujące studium psychiki aktorskiej i studium walki między formą a życiem. W roku 1925 Pirandello założył w Rzymie „Teatro d'Arte di Roma" (wybrana nazwa nawiązuje chyba świadomie do teatru Stanisławskiego).

Bardzo wcześnie film zaczął interesować się Pirandellem. W roku 1920 Mario Camerini nakręcił „Ależ to nie na serio", w roku 1925 powstała w Paryżu pierwsza adaptacja powieści „Il fu Mattia Pascal" (reżyserował Marcel L'Herbier). W roku 1926 sfilmowano „Henryka IV". W roku 1928 Pirandello współpracował przy filmowym scenariuszu „Sześciu postaci", do tej realizacji jednak

nie doszło. W 1930 zaadaptowano w Ameryce dla filmu dramat „Come tu mi vuoi" (Jakiej mnie pragniesz) z Gretą Garbo w roli kobiety, która straciła pamięć swej przeszłości. Niektóre wątki Pirandella filmowano kilkakrotnie. Szczególnie duże zainteresowanie filmu włoskiego Pirandellem przypada na lata 1939—1953. M.in. w roku 1953 ukazał się na ekranie „Człowiek, zwierzę i cnota".

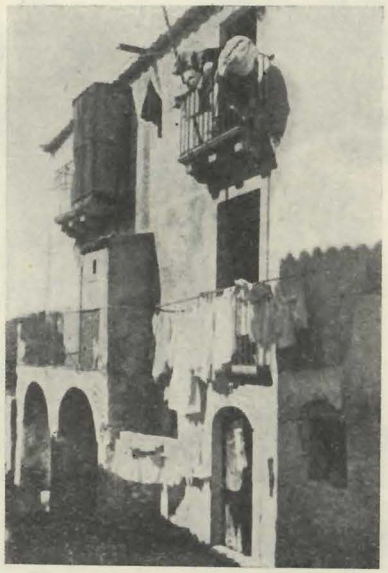
Polskie związki artystyczne z Pirandellem mają także swój margines eseistyczno-naukowy: od rozprawy Władysława Floryana w „Przeglądzie Współczesnym" (sierpień 1936) do wnikliwych syntez Mieczysława Brahmera („Dialog", styczeń 1960) i Jana Błońskiego („Dialog", czerwiec 1967).

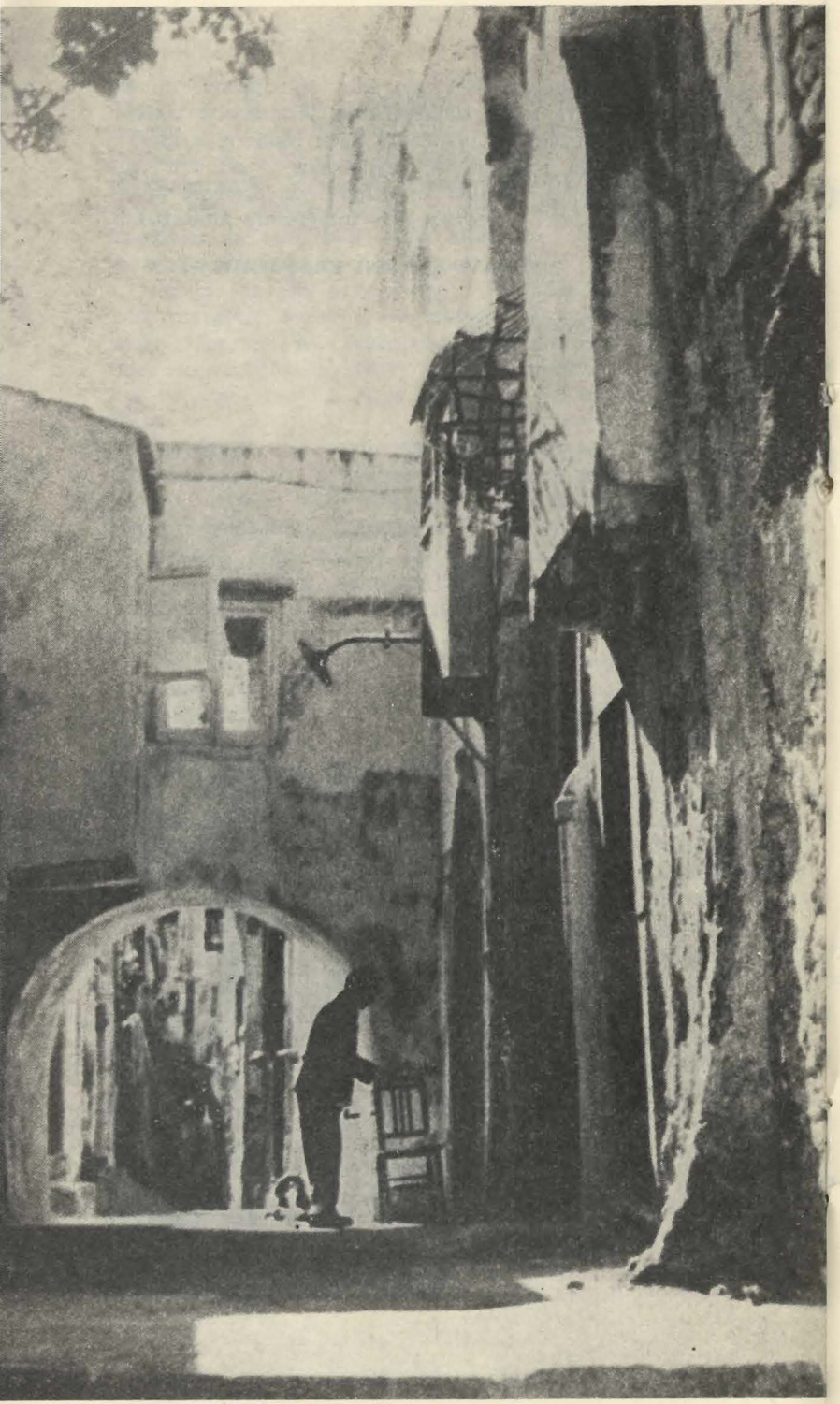
Wyróżniony w roku 1934 nagrodą Nobla (przy czym współzawodniczył z takimi kontrkandydatami jak Paul Valéry i Gilbert Keith Chesterton) Pirandello stał u progu nowej metamorfozy ekspresji i techniki dramatycznej, gdy 10 grudnia 1936 znalazł się w smudze nieodwracalnej, ostatniej przemiany egzystencjalnej. Śmierć zaskoczyła go w czasie pracy nad symbolicznym widowiskiem „I Giganti della Montagna" (Olbrzymi z Gór).

Już „Nowa kolonia" w roku 1928 stanowiła zwrot w drugiej poetyce Pirandella. Po naturalistycznej technice dominującej do roku 1919 i po psychologizującym konstruktywizmie drugiej fazy dramaturgicznej pisarz szukał ponadjednostkowego mitu. „Nowa kolonia" ma charakter alegoryczno-utopijny, przedstawia perypetie nowej umowy społecznej i jej katastrofalnego końca. Jest to sceptyczny moralitet, w którym do arystofanejskiego wina domieszał twórca haust purytańskiej goryczki. Od zracjonalizowanej koncepcji „Nowej kolonii" — przeszedł w ostatnim, niedokończonym dziele do fantastyki, którą Błoński we wspomnianym wyżej eseju zestawia z poetyką filmów Felliniego. Fantastyka „Olbrzymów z Gór" jest wieloznaczna, trochę w niej refleksów modernistycznych (niektóre elementy aliażu fantasmagorii z realiami przypominają symbolizm w stylu „A Pippa tańczy" Hauptmanna), lecz w perspektywie widział pisarz antyczną grozę dionizyjską. Czwarty akt istnieje tylko w streszczeniu; w finale aktorzy mieli być rozszarpani przez wrogich ich koncepcji wartości widzów, służących tajemniczym gigantom. Trochę przypomina to niesamowitość „Bachantek" Eurypidesa, pomnożoną o nowoczesny konflikt między artystami a technokratyczną termitierą.

Pozycja Pirandella jest już wyraźnie utrwalona w dziejach dramatu. Minęła pierwsza fala entuzjazmu, minęła druga fala krytycyzmu i zapominania, jesteśmy w trzecim nurcie — stabilizacji w panteonie obok Moliera, z którym łączy Pirandella umiejętność wydobycia z sytuacji tragicznych tkwiącego w nich komizmu i umiejętność odnalezienia wzniosłości w sytuacjach integralnie śmiesznych.

LESŁAW ANTONI EUSTACHIEWICZ





LUIGI PIRANDELLO

CZŁOWIEK, ZWIERZĘ I CNOTA

(L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTU)

przypowieść w trzech aktach

Przekład
ZOFIA JACHIMECKA

Reżyseria
ANDRZEJ WITKOWSKI

Scenografia
JANUSZ TARTYŁŁO

Asystent reżysera
BOGUSŁAW KIERC

premiera marzec 1968

OSOBY

Paweł, nauczyciel prywatny	**— Zbigniew Roman**
Pani Perella	**— Halina Dobrucka**
Kapitan Perella	**— Adam Dzieszyński**
Dr Nino Pulejo	**— Marek Idziński**
Toto, aptekarz, jego brat	**— Jerzy Block**
Rosaria, gospodyni Pawła	**— Jadwiga Kukulska**
Giglio, uczeń	**— Bogusław Kierc**
Belli, uczeń	**— Jerzy Nowicki**
Nono, syn kapitana	**— * * ***
Gracja, służąca	**— Zuzanna Helska**
Marynarz	**— Wojciech Nowicki**

Rzecz dzieje się w latach dwudziestych, w mieście nadmorskim, wszystko jedno jakim.

Inspicjent
MICHAŁ MROCZKO

Sufler
JERZY CHUDZYŃSKI

V-Dyrektor JANUSZ PŁAWIŃSKI

Kierownik techniczny
Jan Adrian Urban

*

Główny elektryk
Henryk Janowski

*

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej
Eustachia Leś
Józef Podolski

*

Perukarskiej
Stanisław Kołodziejczak

*

Malarskiej
Władysław Dach

*

Stolarskiej
Józef Stepek

*

Akustyk
Maciej Prosek

Galimatias obyczajowy

... niektóre kosmopolityczne koła zwykły uważać Rzym za stolicę *dolce vita*, a film Felliniego noszący taki właśnie tytuł przyczynił się niemało do ugruntowania owej opinii. Niemniej w życiu codziennym obyczaje rzymianek uwarunkowane są przede wszystkim konwencją, a mężatek — chorobliwą nieraz zazdrością mężów...

Współczesne włoskie rozdroża nie ominęły oczywiście i tego rezerwatu obyczajowego. Kult kobiety-matki — i owszem — na ogół utrzymuje się. Równolegle rodzi się i rozwija inny — kult samodzielnej kobiety. Samodzielnej, a więc pracującej zarobkowo. Pracującej, a więc z reguły młodej.

Ku rozpaczy klerykałów, mężów starej daty i w ogóle tradycjonalistów, kobieta włoska — właśnie ta młoda — upomniała się o swoje prawa. Do niedawna jeszcze sławetne pruskie trzy „K" (Kinder, Kirche, Küche) symbolizowały także położenie kobiety włoskiej. Rzymianki, w odróżnieniu od wielu swoich północnych sióstr, znosiły wprawdzie to jarzmo z wdziękiem, niemniej los ich był przeraźliwy. Dla posmakowania tego klimatu obyczajowego odwołuję się do znanego na całym świecie, doskonałego filmu włoskiego *Divorzio a l'italiana* („Rozwód po włosku") i do niemniej dobrego filmu z Zofią Loren noszącego tytuł: *Matrimonio a l'italiana* („Małżeństwo po włosku"). W obydwu filmach ukazano niezwykle trafnie sytuacje, w których mogą się znaleźć i rzeczywiście znajdują setki tysięcy współczesnych Włoszek. W Rzymie i poza stolicą. Na Północy już rzadziej, ale na pewno na Południu. Jak określić to obyczajowe położenie? Komedia? Tragedia? I jedno, i drugie — tak, jak to bywa w życiu. Bo obydwa filmy zupełnie wiernie oddają tło, psychikę, zwyczaje i prawa panujące w tej dziedzinie jeszcze wśród sporych odłamów ludności Półwyspu Apenińskiego. Gdy przeglądać kroniki miejskie dzienników rzymskich, ot, choćby popularnej popołudniówki *Paese Sera*, czy bardziej statecznego i mieszczańskiego *Il Messaggero*, uderza duża stosunkowo liczba morderstw lub choćby poranień na tle zazdrości małżeńskiej. W zasadzie prawie codziennie ktoś kogoś dźgnie nożem, zastrzeli lub otruje gazem w Rzymie z powodu takich lub innych perypetii miłosnych. W większości wypadków chodzi tu o akty gwałtu dokonywane przez

mężów na niewiernych żonach. Przypominam fabułę *Divorzio a l'italiana*: W pewnej mieścinie Południa mąż chce się pozbyć małżonki i ożenić z kimś innym. Jak to jednak zrobić? Rozwodu przecież w tym katolickim kraju nie dostaniesz, a unieważnienie małżeństwa w Świętej Rocie kosztuje krocie. Jest jednak rada... Trzeba żonie wyszukać kochanka. Potem zręcznie złapać parę na gorącym uczynku, unieść się szlachetnym gniewem i mszcząc własny honor — strzelić. Do niewiernej żony oczywiście. Do kochanka od biedy także. Włoski kodeks karny znajduje bowiem wyjście. Jest nim *delitto d'onore* — „Przestępstwo honoru". W filmie sprytny morderca wychodzi po roku z kryminału w aureoli bohatera, który umiał pomścić zniewagę. W filmie, ale przecież bardzo często także w życiu... *Delitto d'onore* zdarza się po dziś dzień głównie na Sycylii, Sardyni, w Kalabrii. Ale atmosfera obyczajowa wytworzona przez wieki istnieje i w innych częściach Włoch. Także, a może przede wszystkim, w Rzymie. Tradycje rzymskie są pod tym względem bardzo stare i bardzo ciekawe. Z jednej strony chorobliwa zazdrość zdolna zrodzić niejedno morderstwo. Z drugiej — zaskakująca tolerancja małżeńska. Miała ją na myśli kiedyś pani Stael, gdy napisała, że „w Anglii nawet niewierność jest bardziej moralna od małżeństwa we Włoszech". Od pokoleń bywało w Rzymie, że niejeden borykający się z kłopotami materialnymi mąż — bez względu na środowisko społeczne — ratował nadszarpniętą (lub zgoła nie istniejącą) fortunę powabami swojej własnej żony... Ta osobliwa koegzystencja zazdrości z tolerancją posiada w Rzymie swoje instytucje, swoje pomniki. Jest na przykład do dnia dzisiejszego zupełnie średniowieczny zakład, w którym kobiety „nielegalnie" zaszłe w ciążę odsiadują w całkowitej izolacji i dyskrecji wielomiesięczny okres brzemienny, a następnie, w podobnej tajemnicy rodzą dzieci... Zakład mieści się w starodawnym gmachu jednej z najstarszych dzielnic Rzymu. Zakratowany, zaryglowany, ciemny i ponury budzi jak najgorsze skojarzenia. Ale nie u zainteresowanych nim rzymianek. One widzą w nim swoistą przystań, do której mogą schronić swoje osobiste życie „nielegalne" w świetle obowiązującej obyczajowości i mentalności... Pomnikiem współżycia zazdrości z tolerancją (i w gruncie rzeczy, ogólnego klimatu.. naiwności) jest tzw. *Bocca della Verita*. Jest to poczwarna rzeźba umieszczona przed portykiem kościoła Santa Maria in Cosmedin. W jej otwartą szeroko paszczę od wieków aż po dzień dzisiejszy zazdrosny rzymski mał-

żonek poleca włożyć rękę swej podejrzanej o niewierność żonie. Jeżeli poczwara zamknie gębę, żona jest rzeczywiście niewierna...

Panna z „dobrego domu" powinna — zdaniem rzymskich mieszczuchów — przede wszystkim szybko wyjść za mąż. Szybko i dobrze, to znaczy majętnie, rzecz zrozumiała. Małżeństwa kojarzy się po głębokich przemyśleniach, wielu plenarnych posiedzeniach rady familijnej oraz różnych konwentyklach przypominających bardziej sztabowe narady finansistów niż rodzinną idyllę. *Quod Deus coniunxit, homo non separet* — „Co Bóg połączył, człowiek nie rozdzieli".

Dla młodej zwykłej rzymianki instytucją prawdziwie nieśmiertelną jest tzw. *fidanzato* (narzeczony). Pod tym tradycyjnym mianem kryje się całe bogactwo praktycznych możliwości i konkretnych sytuacji. Może to więc być rzeczywisty narzeczony w naszym pojęciu, to jest chłopak, za którego dziewczyna ma zamiar wyjść za mąż. Dalej rzymski *fidanzato* to młody człowiek, z którym aktualnie „się chodzi". Według rzymskich pojęć dziewczyna może zadawać się z kilkoma chłopcami naraz. *Fidanzato* może być jednak tylko jeden. Nierzadko bywa na przykład taka sytuacja: młoda dziewczyna pracująca, powiedzmy w „Alitalia", ma oficjalnego *fidanzato*, dalej przyjaciela na co dzień, a wreszcie starszego pana, który ją utrzymuje... Galimatias obyczajowy? Zapewne. Ale jest w tym przecież coś z dawnej — zdemokratyzowanej i spopularyzowanej — instytucji *cavalieri serventi*. Jak osobliwie interpretowane jest w Rzymie pojęcie *fidanzato*, świadczyć może fakt, że nazywany tak bywa niekiedy stały przyjaciel.. młodej kobiety zamężnej. Co kraj, to obyczaj, powiedzielibyśmy.

Quod Deus coniunxit... Nie, tu już nie wystarczy, jak przed dwustu laty, najbardziej nawet rozwinięta instytucja *cavalieri serventi*. W związku z problemami małżeńsko-rozwodowymi niedawno władze kościelne uderzyły we Włoszech na alarm. Co się stało? Oto w Rzymie, a także w niektórych innych większych miastach włoskich ujawniono fakt istnienia co najmniej kilkudziesięciu tysięcy „dzikich" małżeństw. „Dzikich" to jest nie zalegalizowanych przez Kościół. Co robić? Pewien światły ksiądz tłumaczył mi ze smutkiem, że właściwie „nie ma wyjścia". Gdyby „na wiarę" żyło sto, dwieście par, można byłoby zmobilizować przeciwko nim dewotki, plotkarzy, morali-

stów — słowem tzw. „dobrze myślącą" opinię. Wobec dziesiątków tysięcy — „opinia" nie da rady. Zreformować ustawodawstwo, pozwolić na śluby i rozwody cywilne takie jak w wielu innych krajach Europy? Nie, na to Kościół nigdy się nie zgodzi. Innego zdania są niektórzy lewicowi katolicy. Postulują oni rozdział Kościoła od państwa w prawie małżeńskim. Właśnie w imię lepiej i głębiej pojętej moralności. Na razie — w obozie katolickim — jest to głos wołającego na puszczy.

(z książki Ignacego Krasickiego „Rzymskie ABC", Iskry, Warszawa 1966)

Piekło kobiet

Jednocześnie utrzymuje się o Włoszech fama druga: fama kraju o uparcie anachronicznej strukturze obyczajów. Żona przyłapana na małżeńskiej zdradzie odstawiona zostaje do domu pod eskortą policji, jej przyjaciel gorzej, bo do więzienia. Czym grozi *l'abandono del tetto coniugale* (opuszczenie małżeńskiego dachu), przekonują się nawet członkowie Rodu Nieśmiertelnych.

Catherin Spaak, chociaż Belgijka, ale za włoskim mężem i osiadła w Rzymie, zdołała zaledwie uciec do granicy, gdzie już czekali na nią strażnicy porządku, by z honorami należnymi „diwie" odstawić zbiegłą żonę do komisariatu.

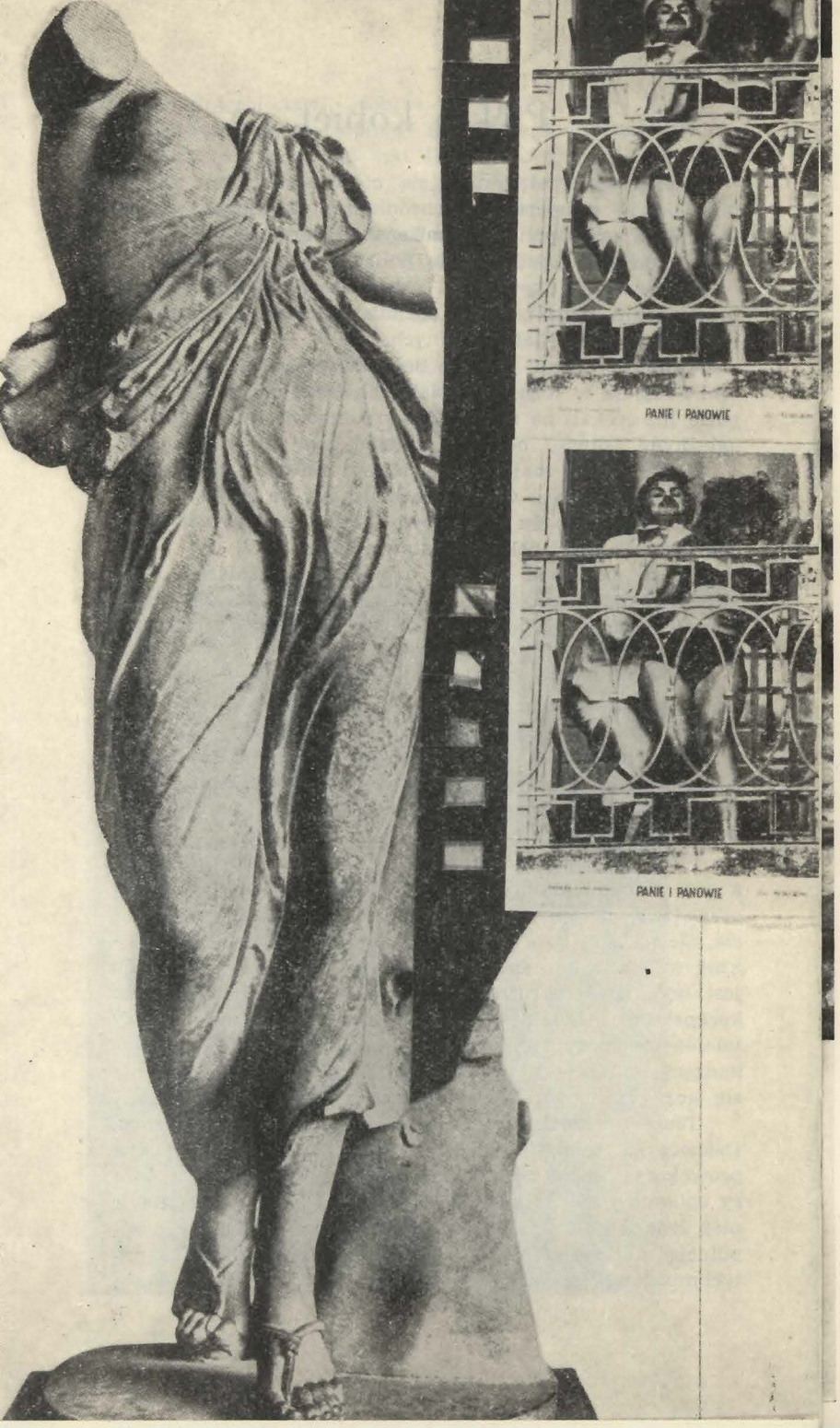
Tylko wielki majątek i światowa sława osłoniły związek Sophii Loren z Carlo Ponti, uznany w obliczu prawa za nierządny. Ale ilu trzeba było lat starań i reklamowania rodzinno-chrześcijańskiego nastawienia tej pary!

Przez nieślubne dziecko popularna pieśniarka Mina zwichnęła sobie na jakiś czas karierę — zabrakło ryzykantów, którzy by po czymś takim ośmielili się ją wprowadzić na bardziej intratne podium.

W kinie, kawiarni, teatrze, pociągu czy *trattorii* dziewczyna nie może się pokazać bez męskiej asysty — jeśli jej nie ma, skazana jest raczej na siedzenie w domu. Stąd już od wczesnych panieńskich lat centralny, palący problem *fidanzato* — narzeczonego, który by asystował dziewczynie i poręczał niejako za każdą jej godzinę spędzoną poza domem.

Panny z zamożnych domów, nudzące się przeraźliwie, a przy tym nadgryzione bakcylem nowoczesności, znajdują oczywiście sposoby na wyrwanie się z posępnego zamknięcia, ale są to na ogół sposoby skandaliczne. Czytałem wielekroć w gazetach o sposobie „na odrabianie lekcji". Sposób jest wyjątkowo okrutny: oto życzliwe damy pod pozorem korepetycji urządzają zamknięte domy schadzek i kiedy telefony rodziców sprawdzają co godzinę obecność panien — budzący zaufanie głos odpowiada, że *„signorina* właśnie się uczy i z pewnością opanuje przedmiot *à perfezione"*.

Trudno z kolei się dziwić tym rodzicielskim telefonom. Dziewczyna samotna w miejscu publicznym jest jawną prowokacją, jaskrawym wyzwaniem męskiego honoru, który splamiłby się, mijając ją obojętnie. Dbająca o reputację płeć żeńska unika jak ognia takich sytuacji, dbający o reputację mężczyzna ma z nich tylko jedno wyjście — natychmiastowe przystąpienie „do rzeczy". Obyczaj włoski



wytwarza w ten sposób zaklęte koło, w którym archaiczne zamknięcie kobiety wywołuje obsesję płci, a obsesja płci zaostrza separację kobiety.

Kroniki obyczajowe notują w tym względzie rzeczy komediowe. Komunikacja miejska w Katanii musiała się na przykład chwycić środków rozpaczliwych, wprowadzając na pewnych liniach segregację płciową. Honor męski stanął doprawdy przed zbyt ciężką próbą, odkąd do pracy zaczęły jeździć masy młodych kobiet! Takie wyzwanie wymagało od mężczyzn kroków nadzwyczajnych, już nie ukradkowych zalecanek w tłoku, ale jakiegoś szturmu, gwałtowności, czegoś na miarę dotąd niebywałą, jak niebywała była sama sytuacja. I tak też się stało, w ciasnych pudłach autobusów płeć męska godnie zamanifestowała. Ale i płeć przeciwna stanęła na wysokości zadania, zażądawszy osobnych autobusów dla mężczyzn, osobnych dla kobiet.

Północ pokpiwa sobie z tych obyczajów Południa i rzeczywiście jest obyczajowo o wiele bardziej „wyzwolona". Ale i tu zdarzają się scenki malownicze. Nie pamiętam już, w jakim miasteczku stanął pensjonat angielskich dziewcząt — coś kilkadziesiąt sztuk naraz. W hoteliku był szklany dach. W porze układania się panien do snu — przez ten dach inwazja! Cała młodociana ludność męska miasteczka stanęła na apel honoru. Skończyło się oczywiście tak, jak się skończyć musiało: na piskach, rwetesie i szybkim usunięciu „agresorów". Lecz wymaganiom honoru stało się zadość.

Honor samczy zajmuje we Włoszech to samo miejsce, co u nas honor pijaka — nie wolno przepuścić okazji pod grozą ośmieszenia! Mężczyzna, czy chce czy nie chce, musi zamanifestować zapał, bo w tym się przede wszystkim sprawdza jego męska istota.

W odtwarzaniu tych komediowych przymusów włoskiego *maschio* celuje znany aktor filmowy Tognazzi. Kreuje on zwykle postaci fałszywych supersamców, dbających o pozory piekielnej ognistości i ściętych wiecznym lękiem, aby kaprys losu nie wystawił jej na autentyczną próbę.

Dlatego nie trzeba mylić scen inwazji na hotel z podobnym na pozór szturmowaniem żeńskich hoteli robotniczych u nas. U nas — mój Boże — nie o manifestacje męskiego honoru idzie, ale o finał. Bez widoków na finał szturm cały nie byłby wart zachodu. Włoski *maschio* wie, że będzie zrzucony ze schodów, ale urządza pokaz i potem długo chodzi w glorii. Jeżeli więc już szukać analogicznych manifestacji męskości u nas, to nie w sferze erotyki, ale wśród wyczynów „pod gazem": fantazyjna jazda skra-

dzionym autobusem PKS-u prosto do aresztu ma w sobie ten sam „męski" wdzięk co czysto honorowa inwazja na hotel. I jeśli na przykład u nas noworodkowi w pieluszkach podochoceni goście chrzestni życzą „mocnej głowy", to we Włoszech uszczęśliwiona matka każe im podziwiać: *guarda che organi ben sviluppati* (proszę spojrzeć, jak wspaniale rozwinięte organy). I w takim kulcie męskości rośnie się od kołyski.

Nie należy wysnuwać stąd wniosków, że znane szeroko sceny *dolce vita* to coś więcej niż filmowa projekcja marzeń. Pulsująca erotyka włoskich filmów jest zjawiskiem podobnego rodzaju, co filmowa baśń o Tarzanach lub nadludzkich herosach prerii. Chłoną ją biedne istoty pozbawione minimum przygody i podobnie włoski *maschio* zastępczo przeżywa erotykę. *Dolce vita* jest stylem życia kilkudziesięciu tysięcy, stwarzających zamknięte rezerwaty bogatej swawoli — kilkadziesiąt milionów żyje w trudnych do opisania kleszczach zakazów, lęków, kontroli i pruderii.

Ale nie tylko wzajemne stosunki płaci, nie tylko ustawodawstwo małżeńskie, nie tylko nawyki opinii pogrążone są w atmosferze, nad którą Boy-Żeleński załamałby ręce. Życie duchowe funkcjonuje na zasadzie naczyń połączonych i jeśli niewierną żonę sprowadzić można do domu z pomocą komisariatu, jeżeli „panna z dzieckiem" automatycznie wydalona zostaje z lepszego towarzystwa, jeżeli dwudziestolatce dla pójścia do kina niezbędna jest asysta *fidanzato* — to również inne dziedziny życia duchowego odczują to w swoim rozwoju. W siedemdziesięciotysięcznym, badzo bogatym mieście można nie znaleźć ani jednej księgarni, nakład książki rzędu 30 tysięcy (na 50 milionów ludności) zaliczony zostanie do sorty bestsellerów, w życiu naukowym oficjalne poparcie otrzyma martwy akademizm, dzieła sztuki ustawicznie włóczone będą po sądach za obrazę moralności (*oltraggio al pubblico pudore* — zwrot ten nie schodzi z łamów włoskiej prasy) itd.

(z książki Andrzeja Wasilewskiego „Paszport do Włoch", Iskry, Warszawa 1967)

L'uomo, la bestia e la virtu

Tytuł tej sztuki tłumaczy się tradycyjnie: „Człowiek, zwierzę i cnota", ale właściwszy byłby może przekład: „Mężczyzna, zwierzę i cnota". Włoskie „uomo" ma podwójne znaczenie. Wybór jednego lub drugiego terminu nie jest tylko leksykalnym wyborem. Jest przesunięciem o cienki włos akcentu albo w stronę moralistyki, albo w stronę obserwacji fizjologicznej.

Rubaszna, ocierająca się o wulgarność, intryga sztuki genealogicznie związana jest z tradycjami włoskiej komedii renesansowej, reprezentowanymi przez „Mandragolę" Machiavellego. Nowszą parantelę odkryć by można w humoreskach Maupassanta takich jak „W wiejskim sądzie" czy „Zastępca". Ale Maupassant swoje anegdoty tylko opowiadał, Pirandello porusza je przy pomocy wszystkich scenicznych sznurków, marionetki tańczą.

Pierwotną wersją komedii była nowela „Richiamo all' obbligo" (Wezwanie do wypełnienia obowiązku). Nauczyciel Paolino Lovico udaje się do przyjaciela, doktora Pulejo, z prośbą o pomoc w kłopotliwej sytuacji. Opowiada o postępowaniu kapitana Petelli (w sztuce nazywa się on: Perella) z żoną, o katastrofalnej sytuacji, w której znalazła się biedaczka — i błaga o ratunek. Doktor zgadza się na dostarczenie środka zmuszającego do wypełnienia małżeńskich powinności. Biedny Paolino czeka na znak, którym ma być wywieszona z okna chusteczka. O świcie krąży pod domem kapitana, nic nie wskazuje na pomyślny finał. Wstępuje więc do kawiarni. Tam po chwili pojawia się kapitan w złym humorze i wdaje się w rozmowę o sposobach postępowania z kobietami. Paolino odprowadza wreszcie kapitana do domu, zrozpaczony, niemal ulegając pokusie urządzenia krwawo kończącej się awantury. Ale z okna zwisa — pięć chusteczek; ulga, radość, świat staje się piękny.

Streszczenie noweli służy celom konfrontacji z komedią. Zgęszczony do wymiarów błysku anegdotycznego temat rozrasta się w wersji scenicznej o sytuacje i postacie. Ledwo wspomniany brat doktora, aptekarz, otrzymuje wcale obszerną, zabawną scenę ekspozycyjną do rozegrania. Żona kapitana zjawia się bezpośrednio na scenie i z bladego widma narracyjnego wyrasta na wcale interesującą psychologicznie postać. Galeria figur rozszerza się o dwie służące i dwóch młodzieniaszków-uczniów. Dziecku przypada ważna funkcja komiczna. Wszystkie te zmiany raczej

podkreślają, niż zamazują drastyczność fabularną. Dają sztuce soczystość staroitalskiej atellany. Charakterystyczne są objaśnienia autorskie, zarysowujące kontury ludzi i zdarzeń. Asocjacje mają kierunek zoologiczny. Dwaj uczniowie mają przypominać czarnego kozła oraz małpę w okularach, synek kapitana porównywany jest z ładnym i miłym kotkiem. Są to istotne wskazówki intencji pisarskiej, zmierzającej do mocnego osadzenia fabuły w kolorycie zoomorficznej karykatury.

Ale możliwe jest inne jeszcze spojrzenie na tę sztukę. Przyjąwszy jako założenie autentyczność uczucia łączącego Pawła z kapitanową, można pod jaskrawym płaszczem arlekina dostrzec dramat ludzki, nie tylko „tragedię ludzi głupich" jak u Zapolskiej, ale tragedię ludzi uwikłanych w zesztywniałe normy obyczajowo-społeczne. Wystarczy przypomnieć filmy Germiego „Rozwód po włosku", „Uwiedzioną i porzuconą", satyrę na „Panie i panów". Wystarczy przypomnieć, że we Włoszech wciąż jeszcze nie ma prawnej formy rozwiązania nieudanego małżeństwa, i że to, co w zmienionych warunkach może być farsą, w określonej obowiązującym schematem sytuacji łatwo staje się melodramatem bez wyjścia. Ta komedia jest dla nas kostiumowa, włączona w styl dnia wczorajszego. Dla publiczności włoskiej może mieć posmak aktualności.

„Człowiek, zwierzę i cnota" pojawił się w teatrze polskim po „Sześciu postaciach" i ta kolejność nie okazała się korzystna. Mimo świetnych obsad (w Warszawie np. Ćwiklińska grała Żonę, Zelwerowicz — Profesora, Bogusław Samborski — Kapitana, Bolesław Rosłan — Aptekarza, Stanisława Umińska — Chłopca) był przyjmowany z zakłopotaniem. Publiczność, która bez żenady przyjmowała karkołomne sytuacje w farsach Feydeau czy Hennequina i Vebera, nie potrafiła dostosować się do tak odmiennej stylistyki komicznej. Łatwiej to może stać się dziś zarówno poprzez pryzmat włoskiej komedii filmowej, jak i poprzez umiejętność asymilowania skondensowanej aż do nadrealizmu groteski. To jest tak wesołe, że aż niemal smutne. Jest — by posłużyć się znanym określeniem — jak aria z operetki, śpiewana przez człowieka, którego bolą zęby. Jak to dobrze, że u nas istnieją jednak dentyści i ból zębów nie jest nieuleczalnym obowiązkiem moralnym.

L. A. E.

WDN - Zam. 1107/68 - 4000 - R-4/164

Początek przedstawień wieczornych godz. 19.15
Dyrekcja i Administracja Teatru
Wrocław, ul. Rzeźnicza 12

Telefon

Centrala	432-76
Dyrekcja	387-73
Org. Widow.	437-62

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Dział Organizacji Sprzedaży od godz. 8 do 15. Telefon 437-62. Bilety indywidualne w kasie teatru od godz. 10 do 13 i od 16 do 19.15. Przedsprzedaż biletów: „Orbis" — Rynek 38 codziennie oprócz niedziel i świąt w godz. 10—18.

Egzemplarz bezpłatny

Cena zł 3,—