

GIGANCI Z GÓR

Luigi Pirandello



„GIGANCI Z GÓR, to być może jedyna prawdziwa wielka komedia o teatrze. Komedia, która proponuje i przypomina problematykę teatralną w jej rozmaitych formach, i która w samym fakcie scenicznym zawiera całe życie teatru”.

GIORGIO STREHLER

TEATR STUDIO GALERIA

Luigi Pirandello

GIGANCI Z GÓR

przekład: JERZY ADAMSKI

TRUPA HRABINY:

ILZA zwana HRABINĄ
HRABIA, jej mąż
DYAMENT, druga amantka
CHROM, aktor charakterystyczny
DROBNY, aktor
BITWA, „aktor do wszystkiego”
ŚLIMAK, z wózkiem

HELENA NOROWICZ
JACEK JAROSZ
EWA SZYKULSKA
WIESŁAW DRZEWICZ
BOGUSŁAW STOKOWSKI
CZESŁAW NOGACKI
ZYGMUNT BANIEWICZ

CEBULAŚCI:

KOTRON zwany MAGIEM
KARZEŁ KWAKWA
RURA-PRYSZNIC
WRÓBLICA
MAŁY LORD
MARA-MARA, z parasolką
zwana także SZKOTKĄ
MAGDALENA

WIESŁAW NOWOSIELSKI
KRYSTYNA CHMIELEWSKA
JAROSŁAW JORDAN
JOLANTA HANISZ
ZBIGNIEW KUŚ
OLGA BIELSKA
WIESŁAWA NIEMYSKA

SĄSIADKI:

WŁAŚCICIELKA KNAJPY
KURWIĄTKO I
KURWIĄTKO II
MARYNARZYK I
MARYNARZYK II
STARY TRAPER

WIESŁAWA NIEMYSKA
CZESŁAW NOGACKI
OLGA BIELSKA
WIESŁAWA NIEMYSKA
KRYSTYNA CHMIELEWSKA
ZYGMUNT BANIEWICZ
ZBIGNIEW KUŚ
JAROSŁAW JORDAN

Czas i miejsce nieokreślone, na granicy baśni i rzeczywistości.

opracowanie dramaturgiczne aktu czwartego,
reżyseria i scenografia: **ANDRZEJ MARKOWICZ**

muzyka: **ANDRZEJ GŁOWIŃSKI**

ruch sceniczny: **JERZY GRACZYK**

asystent reżysera: **JACEK JAROSZ**

19
PREMIERA MAJ 1979

AKT CZWARTY

OTO AKCJA CZWARTEGO AKTU tych „Gigantów z gór”, tak mogę ją odtworzyć z tego, co mi mówił mój Ojciec, i w takim sensie, jaki chyba powinna by mieć. Podaję tyle tylko, ile wiem, i opisuję, niestety, bez koniecznej wyrazistości, ale mam nadzieję, że i bez dowolności.

Akt czwarty miał się dziać na placu przed miejscem zamieszkania Gigantów.

Miał się zacząć od przybycia zmęczonych drogą aktorów z wózkiem w towarzystwie niektórych Cebulastych, a wszyscy pod przewodem Kotrona.

PRZYBYCIE TYCH DZIWNYCH I NIEOCZEKIWANYCH GOSCI wywołuje zaciekawienie mieszkańców (ale nie Gigantów, którzy nigdy nie mieli pojawić się na scenie, lecz ich służby i majstrów zatrudnionych przy ich imponujących przedsięwzięciach), którzy teraz właśnie siedzą wszyscy razem na wielkim bankiecie, odbywającym się w głębi sceny, przy stołach; trzeba je sobie wyobrazić jako stojące poza zasięgiem wzroku widzów na ogromnej przestrzeni. Niektórzy z bankietujących, ci najbliżsi widzów, wstają i wychodzą naprzeciw przybyłym, zdziwieni i zaciekawieni, jakby zobaczyli przybyszów z innej planety.

KOTRON objawia dostojnemu majordomusowi życzenie swoich towarzyszy: że jako aktorzy chcą dać pierwszorzędną przedstawienie artystyczne panom Gigantom z okazji wesela i dla oświetlenia zabawy, która właśnie się odbywa.

W tej pierwszej scenie miało się okazać wśród wrzasków i orgiastycznych śpiewów pantagruelicznego bankietu, a potem wśród tańców i hulaśliwego puszczania fontann z winem, jakiego rodzaju rozrywki Giganci dostarczają swojemu ludowi, i w jakich rozrywkach lud ten gustuje. Wstrząśnięci i zrozpaczeni aktorzy spostrzegają, że ludzie ci nie mają żadnego wyobrażenia o przedstawieniach teatralnych, a jeszcze jest gorzej, kiedy występuje ktoś, kto coś słyszał o teatrze i przekonuje innych, że teatr to świetna rozrywka. Rozumie się bowiem, że myśli o teatrze kukielek walących się kijami po głowach i grzbiecie, o wygłupach pajaców, o popisach tanecznic i pieśniarek z knajpy.

Ale pocieszają się, kiedy KOTRON prowadzony przez majordomusa rusza, aby zaproponować Gigantom przedstawienie, mają bowiem nadzieję, którą usiłują rozumowo przemienić w pewność, że panowie, dla których dadzą swój spektakl, nie będą, nie mogą być tak przyziemni, jak ich służba i robotnicy, a nawet jeśli jest wątpliwe, czy zrozumieją całe piękno „Baśni o zamienionym dziecku”, słuchać będą uprzejmie. Tymczasem starają się obronić przed bezceremonialną i gadatliwą cieka-

wością tłumy, który ich otoczył i czekają tylko, aby KOTRON wrócił z odpowiedzią.

Ale KOTRON wraca i oznajmia, że chociaż Giganci przyjmują propozycję przedstawienia i gotowi zapłacić wspaniale, jednakże sami nie mają czasu na takie rzeczy, zajęci są bowiem, mimo święta, licznymi i poważnymi sprawami. Przedstawienie ma się odbyć dla ludu, któremu trzeba od czasu do czasu dać jakąś wznioślejszą stronę duchową. A lud gorąco przyjmuje wiadomość o nowej rozrywce, którą mu obiecano.

Aktorzy są podzieleni: niektórzy, z CHROMEM na czele, powiadają, że czują się wydani na łup dzikich zwierząt, że nie ma co występować przed takim bezmiarom głupoty, lepiej zrezygnować z imprezy. Inni, z HRABINĄ na czele, podnieceni właśnie owym pokazem zezwierzęczenia, które tamtych tak przeraża, twierdzą, że właśnie przed tymi niczego nieświadomymi trzeba wypróbować potęgę Sztuki, pewni są bowiem, że piękno „Baśni” ujarzmi ich dziewicze dusze. A DROBNY, pełen zapалу, zaczyna już przygotowywać się do tego nadzwyczajnego przedstawienia, jak do przedsięwzięcia godnego dawnych rycerzy, i swoim przykładem zawstydza i pociąga niepewnych. HRABIA zaś, zde gustowany i rozgoryczony takim nagromadzeniem wulgarności, która go tu otacza, chciałby przynajmniej HRABINĘ przed tym ostonić.

KOTRON widzi i stara się uzmysłowić innym, jak wielka przepaść dzieli te dwa światy tak dziwacznie zestawione: świat aktorów z jednej strony, dla których głos poety jest nie tylko najwyższym wyrazem życia, lecz jedyną pewną rzeczywistością dającą samą możliwość życia, a z drugiej strony świat ludu, skupiony pod kierownictwem Gigantów w gigantycznym wysiłku opanowania sił i bogactw Ziemi, znajdujący w tym zbiorowym, nieprzerwanym i wielkim trudzie normy życia, a w każdym zwycięstwie nad materią — cel życia, z którego każdy z osobna, choć razem ze wszystkimi, i najszczerzej w głębi własnej duszy, jest dumny. Ale ILZA jest tak szczęśliwa i gotowa do próby, że KOTRON ustępuje, wszystko bowiem jest możliwe, nawet to, że HRABINA, tak pełna napięcia i drżenia, odniesie sukces.

Szybko, szybko, wcią HRABINA. Gdzie dajemy przedstawienie? Tutaj, przed ludem zebrany na bankiecie. Wystarczy zaciągnąć zasłonę, która osłoni aktorów charakteryzujących się i ubierających do wyjścia na scenę.

Pośrodku sceny stoi drzewo oliwne. Między nim i fasadą przeciągnie się linę podtrzymującą zasłonę.

Kiedy aktorzy zaczynają gorączkowe przygotowania, ciągle napastowani przez ciekawych, podglądających i przyzywających innych kpiarzy, KOTRONOWI przychodzi na myśl, że dobrze byłoby dać tej nie przygotowanej publiczności jakąś informację o spektaklu. Wychodzi przed zasłonę, aby przemówić. Ale natychmiast wybuchają śmiechy, dowcipy, ryki, kawały, wygłupy. I Mag wycofuje się, rozczarowany: nie pozwolili mu nawet otworzyć ust.

„Niech się pan nie martwi byle czym, my jesteśmy przyzwyczajeni” — pociesza go CHROM, aktor charakterystyczny. „Zobacz pan za chwilę”.

I tłumaczy KOTRONOWI, że „dał się zagiąć”, bo nie umie występować przed publicznością. Ale teraz pójdzie jeden z nich CHROM mianowicie, bo już jest przebrany, natożył sobie nos Premiera, i zaimprovizuje to przygotowawcze objaśnienie sztuki. CHROM umie skupić na sobie uwagę, powie jakiś dowcip, i rzeczywiście: słychać głośny śmiech aprobaty i brawa i głosy zachęty ze strony publiczności.

Przyjęcie, jakiego doznał CHROM, pokrzepia zrozpaczonych aktorów i to do tego stopnia, że ILZA, DROBNY i DYAMENT, najbardziej ze wszystkich zapaleni i entuzjastyczni, przekonują KOTRONA, który teraz już wie na pewno, że wszystko to źle się skończy, i po raz ostatni chciałby ich namówić do wycofania się, i przypomina im chwile szczęścia, od których się odwrócili, wspomnienie nocy cudów spędzonej w pałacyku, kiedy to wszystkie zjawy poezji żyły w nich tak swobodnie, i mogły żyć nadal, gdyby tylko zechcieli tam wrócić i pozostać na zawsze.

Tymczasem wesołość wywołana przez CHROMA jest tak wielka i silna, że nawet jemu nie pozwala na osiągnięcie celu, to jest na przygotowanie publiczności do odbioru spektaklu poetyckiego, który mają zobaczyć, CHROM wraca cały przemoczony i błyszczący od wody, bo dla większej zabawy widzowie oblebi go od stóp do głowy z sikawki. I od tej chwili zaczyna się pandemonium: wołają, żeby aktorzy już wyszli, żeby zaczynać. Co robić? ILZA, która na początku „Baśni” jest sama na scenie, opuszcza męża i KOTRONA, rusza przed zasłonę, gotowa jakby do najwyższej ofiary, zdecydowana walczyć z całą swoją energią, aby słowa poety siłą narzucić publiczności.

W tym miejscu sprzeczność osiąga szczyt i może tylko dramatycznie zostać rozwiązana. Nieuchronnie bowiem fanatycy Sztuki, uważający się za jedynych stróżów Ducha wobec niezrozumienia i kpiny tłumy sług i robotników, ulegają uczuciu pogardy dla tych ludzi pozbawionych wszelkiej duchowości i obrażają ich. A tamci, równie fanatycznie usposobieni, hołdujący jednak całkiem odmiennemu ideałowi życia, nie mogą wierzyć słowom tych kukieł, bo tak właśnie widzą aktorów. Nie dlatego wszakże, że aktorzy są przebrani, lecz dlatego, że doskonale widać, jak dalece te żalosne typy, niezłomnie przekonane o doniosłości swych absurdalnych działań i intonacji, ustawiły się już — kto wie dlaczego — całkowicie na zewnątrz życia. Są jak kukły, ale skoro tak, to powinny ich bawić. Więc ludzie domagają się, po chwilowym osłupieniu, ustępującym zrazu pod wpływem przeciągłego ziewania z nudów i niecierpliwych okrzyków: kto to jest? czego ona chce? Domagają się więc, aby HRABINA przestała deklamować w natchnieniu niezrozumiałe słowa i zaśpiewała im coś albo zatańczyła. A wobec twardej nieustępliwości ILZY wpadają w szaf.

Za zasłoną poruszenie wśród aktorów, konsternacja KOTRONA

i HRABIEGO odbija dramat ILZY walczącej z publicznością. Burza, która ciągle przybiera na sile i coraz jest groźniejsza, zwaia się nagle na zaimprovizowaną scenę, kiedy HRABINA zaczyna krzyżeć i obrażać zebraną publiczność. DROBNY i DYAMENT biegną jej na pomoc. HRABIA mdleje. CHROM krzyżeć, żeby wszyscy zaczęli tańczyć i wychodzi przed zastonę, aby tym sposobem odwrócić od ILZY nieokietznany już gniew publiczności. Z tego pandemonium odbywającego się z drugiej strony zastony widać tylko jakieś fragmenty: cień gigantycznych gestów, olbrzymie ciała w walce, cyklopowe ramiona i pięści wzniesione do bicia. Ale jest już późno. I nagle zapada całkowita cisza. Wracają aktorzy niosąc ciało ILZY, wyglądające jak poszarpana lalka. ILZA jest w agonii i umiera. DROBNY i DYAMENT, którzy weszli w tłum, aby ją ratować, zostali stratowani: nawet kawatka ich ciała nie udało się odnaleźć.

HRABIA, przyszedłszy do siebie, krzyżeć nad ciałem żony, że ludzie zabili poezję na tym świecie. Ale KOTRON rozumie, że za to, co się stało, nikt nie ponosi winy. To nie poezja została odrzucona, lecz tyle tylko, że biedni fanatycy życia, w których dziś Duch nie przemawia, lecz któregoś dnia może przecież przemówić, zniszczyli bezmyślnie i bezwinnie, jak odporne lalki, fanatyczne sługi Sztuki, sługi nie umiejące mówić do ludzi, bo wyłączone z życia, nie na tyle jednak, żeby im wystarczyły ich własne marzenia, lecz chcąc narzucić te marzenia tym, którzy co innego mają do roboty, niż w nie wierzyć.

Zjawia się, ogromnie przejęty, majordomus, aby przeprosić w imieniu Gigantów i złożyć należne wynagrodzenie, i usilnie nakłania płaczącego HRABIEGO, aby je przyjął. HRABIA prawie ze wściekłością powiada, że tak, że przyjmie: pieniądze za tę krew pójdą na zbudowanie wspaniałego wiecznotrwałego pomnika jego żony. Lecz czuje się, że HRABIA, choć płacze i przysięga, że pozostanie wierny umarłej Poezji, jakby odetchnął z ulgą, jakby uwolnił się od jakiejś zmy. I CHROM także, i inni aktorzy również.

I odchodzą uwożąc ciało ILZY na wózku, z którym przyjechali.

STEFANO PIRANDELLO
(przekład: JERZY ADAMSKI)

Pirandello był jednym z twórców sztuki, która nie usiłuje przynosić rozwiązań, ale otwiera pole wyobraźni, drażni i niepokoi... U Pirandella osobowość ludzka ulega rozszczepieniu i rozbiciu, jak nierozkładalny ongiś atom.

MIECZYŚLAW BRAHMER

PIRANDELLO I "GIGANCI"

Wedle Encyklopedii Pirandello Luigi (Ludwik), 1867—1936, pisarz włoski, nagrodzony Noblem w roku 1934, autor zbiorów poezji, kilku powieści, wielu nowel, sławę zyskał jako dramaturg: „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora” wystawiono w 1921 roku. Przenika jego dramat, wedle Encyklopedii, ironiczny relatywizm skupiony wokół problemu ludzkiej osobowości, zmiennej i nieuchwytniej. Pozostający przez wiele lat — powiada Encyklopedia — w centrum włoskiego życia teatralnego, także jako dyrektor i reżyser, Pirandello wywarł poważny wpływ na teatr współczesny. Dlaczego? — oto pytanie.

(...) jednak muszę znów powtórzyć swoją starą śpiewkę: niech będzie przeklęty — Kopernik! O!... O!... O!..., co ma do rzeczy Kopernik? — wykorzystuje don Eligio unosząc się na palcach, a twarz ma pełną ognia pod słomianym kapeluszykiem. (...)

— Kopernik, właśnie Kopernik, drogi mój don Eligio, zniszczył nieodwołalnie ludzkość. Wszyscy już po trosze przyzwyczailiśmy się do tego nowego pojmowania najszej nieskończonej znikomości, a nawet do tego traktowania się jako mniej niż nic we wszechświecie, ze wszystkimi naszymi wspaniałymi odkryciami i wynalazkami. Więc jakież znaczenie mogą mieć wiadomości, już nie mówię o naszych osobistych biedach, ale nawet i o powszechnych plagach? Nasza historia, powiadam, to dzieje robaków...

Tak pisał Luigi Pirandello w 1904 roku w głośnej powieści pod tytułem „Il fu Mattia Pascal” („Nieboszczyk Mattia Passca”). Bohater tego utworu usiłuje osiągnąć wolność, wyswobodzić się z więzów konwencji, opinii, zerwać maskę narzuconą jednostce przez struktury społeczne i prawne. Pozoruje swoją śmierć w nadziei, że będzie mógł żyć nieskrępowany, swobodny, i zgodnie z tym, kim czuje się naprawdę, a nie wedle narzuconych mu konwencjonalnych wzorów osobowościowych. Na próżno! Kim więc jest? „Ach, drogi panie, jestem nieboszczykiem Mattia

Pascal” — tak brzmi ostatnie zdanie powieści.

Tkwiał w niej, jak w załączku, wszystkie główne cechy charakterystyczne dla postawy Pirandella, rozwiązane później w jego dwustu czterdziestu sześciu nowelach, zebranych w dwudziesto-czterotomowym wydaniu pod tytułem „Novelle per un anno” („Nowele na cały rok”), w siedmiu powieściach i w czterdziestu trzech dramatach, którym Pirandello nadał wspólny tytuł: „Maschere nude” („Nagie maski”): związek z naturalizmem i polemika z nim, humor, paradoksalność, poczucie względności, namiętność w poszukiwaniu niepochwytnej prawdy o ludziach, gorzki i lęk wobec rozkładu osobowości współczesnego człowieka, poczucie teatralności życia i rozdziewiek między pozorem a rzeczywistością (ale co jest pozorem? co rzeczywistością?), mistrzostwo w prowadzeniu dialogu, rozpaczliwa pasja w zdzieraniu z ludzkich twarzy masek, za którymi nie kryje się nic.

Zależna od filozofii niemieckiej, ale przede wszystkim od Bergsona, myśl Pirandella zdaje się być szczególnie zainteresowana postaciami ekscentrycznymi, wyłamującymi się ze społeczeństwa. Przyczyną tego wykluczenia jest niezdolność społeczeństwa do zaklasyfikowania ekscentrycznej jednostki: ona nie mieści się w żadnym z obowiązujących aktualnie wzorów osobowych. Te wzory nie pasują jednak naprawdę do nikogo: są wytworem umysłu, a więc schematami, są jak formuły prawa, które nie rozumie, nie uznaje, nie przewiduje, nie bierze pod uwagę (bo i nie może) tysiąca odcieni przypadków indywidualnych. A przecież życie prawdziwe, to właśnie przypadki indywidualne, tylko i wyłącznie!

Spółeczeństwo traktuje ludzi jak ciała martwe: ten sam skutek wywołuje zawsze ta sama przyczyna. A przecież w życiu jest inaczej: całkiem odmienne i niespodziewane motywy kryją się za identycznymi czynkami różnych ludzi; ile ludzi, tyle racji. Ludzie bowiem są czym innym w głębi duszy, „naprawdę”, wewnątrz siebie, a czym innym wedle schematycznych, klasyfikujących etykietek, które im przyklepia społeczeństwo i do których „na zewnątrz” człowiek się dostosowuje: nosi maskę, gra komedię, ulega formie. Jest ona dziełem rozumu, jest prawdą społeczeństwa, życia społecznego, ale nie jest prawdą jednostki, życia indywidualnego. Prawda ta jest niepochwytna, nie wyraża się w schematach, słowach, kategoriach, tkwi w całym jestestwie pojedynczego człowieka: tę prawdę wyczuwa się nieraz z wielką siłą, ale wyrazić jej nie sposób; ilu ludzi, tyle prawd. Życie ludzkie jest ustawicznym konfliktem między formą, którą rodzi, i prawdą, która się w niej nie mieści.

W takiej postawie filozoficznej jest coś dramatycznego i teatralnego zarazem: konflikt i gra pozorów to jej obsesja, scena i kulisy życia to jej dręczący motyw.

Istotnie: dramatopisarstwo okazało się najdonioślejszą — artystycznie i historycznie — częścią twórczości Pirandella. Ona właśnie przyniosła pisarzowi sławę światową. To właśnie w naj-słynniejszym dramacie Pirandella „Sześć postaci w poszukiwaniu autora” znajduje się znamienne wyznaczenie, że „całe nieszczęście w słowach”.

Każdy nosi w sobie cały świat własnych przeżyć, więc jak możemy się zrozumieć, skoro mówiąc nadajemy słowom znaczenie wyrażające ten właśnie indywidualny i odrębny świat przeżyć. Ale kto słucha, ten nadaje słyszczym słowom znaczenie inne, zależne od jego świata przeżyć. Więc jak możemy się zrozumieć? Nie rozumiemy się nigdy! To jedno. A po drugie: każdy z nas uważa się za jedną osobę, a tymczasem to nieprawda. Jesteśmy wieloracy, w każdym z nas tkwi wielka liczba rozmaitych osób. I spostrzegamy to dopiero wówczas, gdy nas sądzą na podstawie jakiegoś jednego uczynku, gdy na tej podstawie powiadają, że jesteśmy tacy to a tacy: odczuwamy to jako fałsz, krzywdę, niesprawiedliwość dialogu, obserwacja czyjegoś działania nie pozwala na sąd obiektywny: akcja, jako istotny element dramatu, jest więc także niemożliwa. Dramat wiernie i prawdziwie odzwierciedlający życie, teatr jako obiektywny obraz rzeczywistości — to fałsz.

Nie jest możliwy dramat i teatr, tak jak się go pojmowało i realizowało dotychczas: realistycznie, naturalistycznie. Iluzja naturalistyczna polegająca na tym, że scena udaje „prawdziwy salon” (z którego zdjęto „czwartą ścianę”, aby widzowie mogli podglądać), jest fałszem, i fałszem jest, że na scenie da się odtworzyć życie takie, jakie jest naprawdę. „Sześć postaci” likwiduje udawanie, demaskuje podobny teatr: rzeczywistością i prawdą jest wieloznaczność, relatywność, niepochwytność prawdy; rzeczywistością i prawdą jest sprzeczność między myślą i rzeczywistością, między życiem i sztuką; i to jest właściwy dramat, a jego „miejsce akcji” jest po prostu rzeczywista, teatralna scena.

W ten sposób Pirandello scenę teatralną czyni czymś bardziej rzeczywistym i prawdziwym niż to, co się na niej dzieje: uwalnia ją przez to od naturalistycznych i realistycznych złudzeń, proponuje teatrowi inną perspektywę estetyczną, nadaje sztuce teatralnej nowy sens.

Oto dramat sztuki, dramat literatury, dramat teatru: Pirandello wprowadza na scenę i na scenie ukazuje stan kryzysu, z którego wywodzi się nowoczesna awangarda — jej okrutna i bezradna wizja człowieczeństwa.

W 1936 roku, w ostatnim roku swego życia, Pirandello rozczarowany niepowodzeniem swego libretta operowego „Baśń o zamienionym dziecku”, rozczarowany jałowością debat rzymskiego kongresu poświęconego „sztuce dramatycznej”, pisze GIGANTÓW Z GÓR. Śmierć nie pozwoli mu skończyć tego dzieła. Ostatni akt znomy już tylko z relacji syna Stefana, który czuwał przy łożu umierającego pisarza, do ostatnich godzin życia pracującego nad kompozycją swego utworu.

Reminiscencje motywów z „Sześciu postaci” są w GIGANTACH wyraźne, wyraźne jest nawiązanie. Tu również mamy do czynienia z masochistycznym związkiem erotycznym, z tajemniczą siłą zmuszającą do grania postaci, z tajemnicą związku postaci i osobowości, postaci i ich autora, z samobójstwem z kwestią fikcji i rzeczywistości, z kwestią tożsamości osobowości, z dynamiczną, nieznośną, namiętną kobietą, z motywem trudności ekonomicznych zespołu atkorskiego, z krytyką teatru i jego sztuki. Co więcej, mamy także próbę teatralną i efekt zmaturalizowania się na scenie postaci przywołanych li tylko siłą wyobraźni. A i to jeszcze, że podobnie jak w „Sześciu postaciach” również i w GIGANTACH osoby dramatu dzielą się na Aktorów i Postacie nie będące aktorami. Tylko sytuacja jest odwrotna: to nie Aktorzy obserwują dramat postaci, ale Postacie obserwują dramat Aktorów, pragnących za wszelką cenę odegrać utwór, z którym przyszli. Ale rzecz się nie udaje, kończy się klęską.

Ocena wartości utworu, który aktorzy z GIGANTÓW tak namiętnie chcą odegrać, to nietatwa, delikatna sprawa. W GIGANTACH występuje on jako dzieło nie nazwanego poety-samobójcy „otoczonego głęboką czcią i aż do śmierci wytrwałą wiarą w jego artystyczną wielkość. Ale jest to ten sam późny utwór Pirandella, który poniósł klęskę: „Baśń o zamienionym dziecku”, napisana w 1931 roku jako libretto do opery Malipiera, granej w 1934 roku w Brunshwiku, Darmstademie i w Rzymie. Libretto to podejmuje znowu temat stanowiący obsesję Pirandella: macierzyństwo.

Pirandello usiłuje pokazać wielkość mitu macierzyństwa, ale prawdę mówiąc nie osiąga wielkości, tylko sentymentalizm, a poezja jego jest nie tyle prosta (ludowa), ile kiepska. Niemniej przeto fragmenty tego utworu, a co ważniejsze również sama jego treść, idea, temat, stanowią integralną część GIGANTÓW, a pierwsza część „Baśni” pisana była zrazu jako „przygotowanie” mitu dramatycznego o GIGANTACH. Po „Nowej Kolonii”, „Łazarzu” i „Baśni” — GIGANCI Z GÓR to ostatni z serii mitów, którymi Pirandello kończy swoją dramatopisarską drogę. Mitów, a nie komedii czy dramatów: Pirandello sceną swego teatru pragnie tu uczynić coś większego niż poczytywi mieszczański salonik, a nawet niż ostonięta i nieskłamana scena teatralna, jak w „Sześciu” postaciach”: tą sceną ma być społeczność, społeczny świat człowieka.

Nowoczesne możliwości teatralne dla takiej wielkiej scenicznej wizji już były. Właśnie od 1928 roku w teatrze operowym w Rzymie, świeżo przebudowanym przez znakomitego architekta Marcello Piacentini, można było korzystać z całej podówczas najnowocześniejszej techniki oświetleniowej, zaprojektowanej przez znanego na całym świecie Peryklesa Ansaldo, a pozwalającej na prawdziwe cuda teatralne światłem tworzone na scenie.

Tekst GIGANTÓW świadczy, że Pirandello na takie właśnie możliwości techniczne liczył, tworząc swoją fantastyczną i śmiałą wizję: fantastyczną, ale całkowicie i praktycznie teatralną. Tę właśnie wizję opisuje w didaskaliach, dając, podobnie jak w „Sześciu postaciach”, nie tylko tekst, nie tylko dialogi, lecz i sugestywny obraz zmieniającej się scenerii, ruchu scenicznego, kostiumów, wyglądków, gestów i zachowań. Opisy te zjawiają się w miarę rozwoju akcji, czyta się więc tych GIGANTÓW nie jak dramat i nie jak egzemplarz reżyserski, lecz jak barwną i tajemniczą opowieść.

A więc jednak inaczej niż „Sześć postaci”. Odmienne też rozłożone są akcenty: „Sześć postaci” dopiero na końcu okazują się groteskową farsą. GIGANCI ten rys groteskowy dają na samym początku, aby go stopniowo likwidować. Końcowa katastrofa ma w GIGANTACH charakter tragiczny. Rys groteskowy zaś — to przede wszystkim „osoby dramatu”, ich imiona, ich wygląd, zachowanie: mieszkańcy tajemniczego pałacyku, przebywający tam wędrowni aktorzy, maski, w które się przebierają, i kukły, które ożywają nagle.

Czwarta część mitu, którą znamy już tylko z relacji Stefana Pirandello, ukazuje rozgromienie teatru, zabójstwo aktorki i ulgę pozostałych przy życiu. Giganci zniszczyli teatr, ale ta ulga (że nie można dalej uprawiać sztuki jako misji społecznej) świadczy, że sztuka teatru tak pojęta — umarła już dawno. Marta Abba, aktorka teatru Pirandella, głośno odtworzyła rolę kobiecych w jego sztukach, napisała, że mit GIGANTÓW pokazuje, iż „problem teatru to problem cywilizacji”.

Istotnie: Giganci zgnięli poetycki teatr Hrabiny jakby niechcący, jakby przez nieuwagę. Tak dalece nowoczesna cywilizacja techniczna, którą tworzą w Górach, przerasta wymiary starej sztuki i dawnej poezji. Ale Marta Abba napisała cytowane słowa dopiero w przedmowie do amerykańskiego wydania GIGANTÓW Z GÓR w 1958 roku. Nic dziwnego: sprawa którą Pirandello dostrzegał w 1936 roku i której wielkość i wagę usiłował przedstawić w GIGANTACH, pracując nad tym rzeczywiście do ostatniej chwili swego życia, dopiero po drugiej wojnie światowej, w erze atomowej, stała się przedmiotem coraz powszechniejszej troski.

Światowej sławy reżyser teatralny, Włoch, Giorgio Strehler, jest twórcą głośnej swego czasu inscenizacji GIGANTÓW Z GÓR w Piccolo Teatro di Milano. Strehler, który zaczynał swoją karierę reżysera w 1941 roku od Pirandella właśnie, od jego zjadliwych jednoaktówek — GIGANTAMI Z GÓR zajął się już w 1947 roku. Wystawił ten dramat w sezonie 1947/48 w Piccolo Teatro, wznowił w sezonie następnym, 1948/49, a potem w sezonie 1966/67. Inszenizację GIGANTÓW Z GÓR również wystawił w Schauspielhaus w Zurychu w sezonie 1948/49, następnie w sezonie 1957/58.

W swoich opublikowanych notatkach o GIGANTACH Z GÓR Strehler twierdzi, że jest to „być może jedyna prawdziwie wielka komedia o teatrze. Komedia, która proponuje i przypomina problematykę teatralną w jej rozmaitych formach, i która w samym fakcie teatralnym zawiera całe życie teatru”. Tak twierdząc Strehler w interpretacji swojej trzyma się ściśle Pirandella i tekstu. Powiada więc przede wszystkim, że brak zakończenia tego dramatu (nad którym pracę przerwała śmierć autora) to najbardziej poruszający jego aspekt. Daje się on bowiem interpretować na sposób właśnie pirandelliański: oto postaciom tego niedokończonego dramatu śmierć autora odebrała mowę, nie mogą więc dokończyć opowieści o sobie, otwierają usta, ale nie słyszą, co mówią, co krzyczą. Finał dramatu, śmierć Hrabiny zabitej przez Gigantów, następuje w przejmującej ciszy i w półmroku ubogiej sceny oświetlonej rampą gazowych płomyków, pełgających niebiesko i żółto.

Inscenizację GIGANTÓW Z GÓR wyobraża sobie Strehler jako grę kurtyn, grę widowni i grę kontrastów ludzkich. Ten dramat — powiada — grać się powinno przed kurtyną, za kurtyną i wokół kurtyny, lecz kurtyn tych powinno być wiele. Kurtyna żelazna symbolizująca nieubłaganą, bezlitosną siłę, kurtyna płócienna, biała, przypominająca wiejskie prześcieradło suszące się na sznurze i poruszone wieczornym wiatrem, wreszcie stara tradycyjna kurtynka, zszyta z dwu kawałków różowo wyblakłego, spranego materiału, pocerowana i z dziurą pośrodku, jakby z raną krwawiącą, z akrobatyczną wprost zręcznością podnoszona na sznurze. I gra kurtynami: kurtyna zasunięta i obwisła pośrodku, opuszczona całkiem na ziemię i stanowiąca nieforemną stertę płótna, kurtyna składana i rozkładana, jak się składa wysuszone prześcieradła po „przeciągnięciu”, kurtyna służąca za ekran dla teatru cieni, za zasłonę, która odślania i odkrywa, za symbol złudzeń i nieszczęścia.

Gra widowni wedle Strehlera bierze się stąd, że dramat Pirandella tworzy trzy widownie: wózek Hrabiny to scena na scenie, stąd też publiczność patrząca na scenę widzi przede wszystkim grupę Cebulaści, ci zaś patrzą na przybyłych aktorów, a oni na Hrabinę. Tak więc każde działanie w tym dramacie — powiada Strehler — jest zawsze „teatralnością dla innych”.

Wreszcie gra kontrastów. Jest to przede wszystkim kontrast między dwoma teatrami: tym, którzy uprawiają Cebulaści i tym, który uprawia zespół Hrabiny. Cebulaści, to dziecinna gra wyobraźni, teatr nie dla publiczności, lecz dla siebie uprawiany jako czysta gra, jako cel sam w sobie, teatr niezaangażowany.

Zespół Hrabiny, przeciwnie, to teatr bardzo zaangażowany, teatr-misja, ale także teatr-rzemiosło. Ale również teatr-zabawa, karnawałowa przebieranka, karnawałowa projekcja marzeń i wyobrażeń o sobie, projekcja podświadomości. Tak o o usymbolizowane zostały, zdaniem Strehlera, wieczne konflikty między poezją a teatrem, między tekstem i przedstawieniem, artystem i rzemieślnikiem, zabawą i pracą, zawodowstwem i amatorskim.

Kontrasty między teatrami wspierane są w dramacie Pirandella przez kontrasty między ludźmi. Cebulaści to typy ludowe, powiada Strehler, choć wyjątkowe; wiejskie, ale narcedowe. Zespół Hrabiny zaś, jego zdaniem, to typy mieszczańskie, zdeprawowane zawodem aktorskim, mówiące w sposób afektywny i afektywnym językiem typowym dla środowiska teatralnego. Te dwie w konflikcie pozostające grupy społeczne stanowią jednak, razem wzięte, jeden tylko biegun innego, bardziej fundamentalnego kontrastu: między nimi, uprawiającymi taki czy inny teatr i stanowiącymi jakąś rozdartą konfliktami społeczność artystyczną, a Gigantami, społecznością techniczną. Tak Pirandello symbolizuje w swym dramacie (według Strehlera) wieczny konflikt między poezją i społeczeństwem.

Ale GIGANCI, powiada Strehler, w istocie nie czyhają na nas, nie grożą nam skądś z zewnątrz, oni są w nas. Giganci — to my sami.

JERZY ADAMSKI

Tylko w GIGANTACH Z GÓR, w tej ułamkowej sztuce udało się Pirandellowi wyrazić fundamentalny konflikt swojej twórczości, i naszkicować — przynajmniej częściowo — nowy mit, o którym marzył. Ale był on już tylko wyznaniem bezsiły.

JAN BŁOŃSKI

galeria studio

Prawie równoległe z powstaniem w 1971 roku Teatru Studio powstaje z inicjatywy Dyrektora Teatru Józefa Szajny Galeria i zbiory sztuki współczesnej. Dzięki zakupom Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Stołecznej Rady Narodowej zaczęto gromadzenie stałych zbiorów sztuki.

Zbiory Galerii Studio, jej działalność wystawienniczo-animacyjna stały się częścią składową placówki, która jest rodzajem Instytutu Twórczości Artystycznej, gdzie poszczególne dyscypliny takie jak: Teatr, plastyka, muzyka, działalność wystawiennicza, zbiory i archiwum sztuki zaczęły się wzajemnie uzupełniać i rozwijać na płaszczyźnie wymiany poglądów z zakresu poszukiwań sztuki nowoczesnej.

Zbiory współczesnej sztuki polskiej obejmują zarówno malarstwo jak i rysunek, grafikę i nowe formy zapisu.

Przeważają prace z kierunku metafory, nadrealizmu, nowej figuracji przy równoczesnej prezentacji tych postaw artystycznych, które powołują się na tradycje konstruktywistyczne a więc prace Henryka Stażewskiego, Ryszarda Winiarskiego... Ta postawa twórcza, którą określa się jako intelektualną lub postkonstruktywistyczną wymaga jeszcze uzupełnień. Uzupełnienia wymaga to wszystko co wydarzyło się w sztuce po 1970 roku a cgniskowało we Wrocławiu.

Alfred Lenica „DEFIGURACJA” 1971; ze zbiorów Galerii Studio.



Z wystawy prac Grzegorza Sztabińskiego „PEJZAŻ LOGICZNY”, Galeria Studio, grudzień 1978.

Obejmując kolekcję i stając się w dużej mierze za nią odpowiedzialną kieruję się zasadą, że zbiór powinien być odbiciem tego, co wydarzyło się lub wydarza w sztuce w odróżnieniu od Galerii, która powinna być zaangażowana po stronie kierunku lub jakiejś postawy artystycznej.

W stworzeniu takiego zbioru, który odzwierciedla tę zasadę nieunikniona jest pewna subiektywna ocena zjawisk i to jest określone ryzyko, które się podejmuje. Angażując się po stronie tej twórczości, która proponuje coś nowego w sposobie przekazywania rzeczywistości i znaczeń z nią związanych, po stronie tej sztuki, która interesuje się wszystkim — nauką, filozofią, reklamą, polityką, psychoanalizą — zadanie jest trudne biorąc pod uwagę powszechne zamieszanie koncepcji i kryteriów — wyróżnia tę twórczość istotna bardzo cecha, jest nią przywilej konstruktywnego uczestnictwa w naszej rzeczywistości, w nas samych.

Pod tym kątem stworzona kolekcja-zbiór a więc muzeum przy ścisłej współpracy z artystami ma możliwość stać się aktywnym środkiem przekazu problemów występujących w sztuce, ma możliwość stania się siłą kierującą, zmieniającą ludzką mentalność. Równocześnie samo miejsce, jakim jest Galeria ma szansę stania się miejscem aktywnym, żyjącym, dyskusyjnym, uzyskującym swoje uwarunkowania artystyczne i odgrywającym funkcje społeczne.

Zbiór ten stanowi jedyną obecnie na terenie Warszawy stałą kolekcję dającą możliwość prześledzenia tendencji i postaw we Współczesnej Sztuce Polskiej.

Wystawy, festiwale, bezpośrednie kontakty z artystami stanowią źródło zakupów nastawione na rozszerzenie kolekcji o awangardową twórczość artystów przy pełnym uwzględnieniu nowych zapisów sztuki.

BARBARA WOJNAR

REPERTUAR BIEŻĄCY

WITOLD WANDURSKI

ŚMIERĆ NA GRUSZY

adaptacja — J. BROSZKIEWICZ i J. SZAJNA
reżyseria i scenografia — JÓZEF SZAJNA

Józef Szajna kilkakrotnie wystawiał „Śmierć na gruszy” Wandurskiego. Obecnie, w całkowicie nowej inscenizacji, wrócił do tej sztuki. Wandurski, poeta i reformator teatru, jest postacią godną uwagi. Witold Filler poświęcił mu książkę. W młodości mojej, legendarna była krakowska prapremiera „Śmierci na gruszy”, reżyserowana przez Stanisławę Wysocką. Atakowano za ten spektakl dyrektora Trzczińskiego. Odpowiedział: „Jest i będzie najszczytniejszym przywilejem teatru krakowskiego, że zawsze podawał rękę młodym i najmłodszym, nie mającym dostępu na inne sceny”.

ŚMIERĆ NA GRUSZY. Scena zbiorowa.



ŚMIERĆ NA GRUSZY. Scena zbiorowa.



...Uderza swoiste operowanie światłem, wydobywanie niezwykłych póltonów. Słowa, wyprowadane przez niektóre postacie, znajdują „przedłużenia” w mechanicznych „pogłoskach” (jak echo). Użyto drabin, a także — wysuniętego na widownię podestu, na którym ulokowano przystawioną wierzbę. Pomysłowo użyte zostały muzyczne motywy... w których rytmie suną po scenie korowody taneczne, w niezwykłych i wielopłaszczyznowych figurach.

...Ważne i trudne funkcje przypadły w spektaklu wykonawcy postaci Śmierci, IRENIE JUN. Owa Śmierć ma podwójne oblicze. Raz „wyszczersoną” maskę, kiedy indziej — piękną i wybawicielską twarz kobiecą, jak z obrazu Malczewskiego. Wyborną w każdym szczególe rolę Wrotnika dał STANISŁAW BRUDNY. Dużo pomysłowości wkłada w rolę Wrotniczkowej intensywnie grająca HELENA NOROWICZ. Niezwykłość ruchu i postaw — przed przeobrażeniem drugiego aktu — dają trzej parobcy. Antek (JÓZEF WIECZOREK), Kaźmierek (EUGENIUSZ KAMINSKI), a szczególnie Wójtak (TOMASZ MARZECKI).

WOJCIECH NATANSON
„Życie Warszawy”, 11.1.1979 r.

REPLIKA

JÓZEF SZAJNA

reżyseria i scenografia — JÓZEF SZAJNA

muzyka — BOGUSŁAW SCHÄFFER

REPLIKA. Scena zbiorowa.



JÓZEF SZAJNA

CERVANTES

reżyseria i scenografia — JÓZEF SZAJNA

CERVANTES. Scena zbiorowa.



DANTE

na motywach „BOSKIEJ KOMEDII”
scenariusz, reżyseria, scenografia —
JÓZEF SZAJNA
muzyka — KRZYSZTOF PENDERECKI

DANTE. Scena zbiorowa.



MAJAKOWSKI

scenariusz, reżyseria, scenografia —
JÓZEF SZAJNA
muzyka — ZYGMUNT KONIECZNY

MAJAKOWSKI. Scena zbiorowa.



FRANCISZEK RABELAIS

GARGANTUA I PANTAGRUEL

przekład — TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI
adaptacja i reżyseria — IRENA JUN
scenografia i akcje plastyczne —
JERZY KALINA
i MAŁGORZATA MALISZEWSKA
muzyka — KRZYSZTOF KNITTEL

Inspicjent: **RYSZARD KŁAKOWICZ**
Kontrola tekstu: **WIESŁAW WILK**
Kierownik techniczny: **ALFRED MEKER**
Kierownik oświetlenia: **ANDRZEJ BOCHENEK**
Kierownik sceny: **ZBIGNIEW ZAJĄC**
Akustycy: **ROMAN PUCHALSKI, ANDRZEJ SREBRZYŃSKI**
Kierownik modelarni: **PIOTR AUERBACH**
Kierownik pracowni krawieckich: **MARIANNA RUTKOWSKA**
Kierownik pracowni malarskiej: **JAN SZAWIŃSKI**
Kierownik pracowni perukarskiej: **HALINA CIEŚLAK**
Kierownik organizacji widowni: **KAZIMIERZ KOWALCZYK**
Kierownik widowni: **KAZIMIERA ZAWIDZKA**
Kierownik organizacji pracy artystycznej:
MAŁGORZATA BONIKOWSKA

Wydawca: **TEATR STUDIO, PKiN, WARSZAWA**
Fotografie: **S. OKOŁOWICZ, W. PLEWIŃSKI, S. DUKIEWICZ,
J. MAŃKOWSKI**
Opracowanie graficzne: **ZDZIŚLAW SOSNOWSKI**

GALERIA STUDIO

WYSTAWY CZASOWE I ZBIORY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

czynna codziennie prócz poniedziałków
w godz. 10.30—17.00
w niedziele i święta w godz. 14.00—17.30
oraz przed każdym spektaklem
i w czasie przerwy

Przedprzedaż biletów na dwa tygodnie przed przedstawieniem.
Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje **ORGANIZACJA WIDOWNI** (tel. 20-21-02) w godz. 9—15, oprócz niedziel i świąt.
KASA TEATRU (tel. 20-02-11 w. 2941) czynna w poddziałki w godz. 10—16, w niedziele i święta w godz. 14—19,30, w pozostałe dni w godz. 10—14 i 15,30—19,30. Przedprzedaż biletów prowadzi również: **SPATiF, Al. Jerozolimskie 25**, tel. 21-93-83 w godz. 10—17,30, oraz **SYRENA, ul. Krucza 16/22**, tel. 25-72-01 w godz. 10—17,30.

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 3979. Nkł. 6000. C-85

CENA 8,50 ZŁ

STUDIO TEATR — GALERIA

dyrektor
kierownik artystyczny
JÓZEF SZAJNA

zastępca dyrektora
STEFAN MATUSZAK

kierownik literacki
ANDRZEJ WYDRZYŃSKI



WYSTAWY
ZDZISŁAW SOSNOWSKI

ZBIORY SZTUKI — DOKUMENTACJA
BARBARA WOJNAR