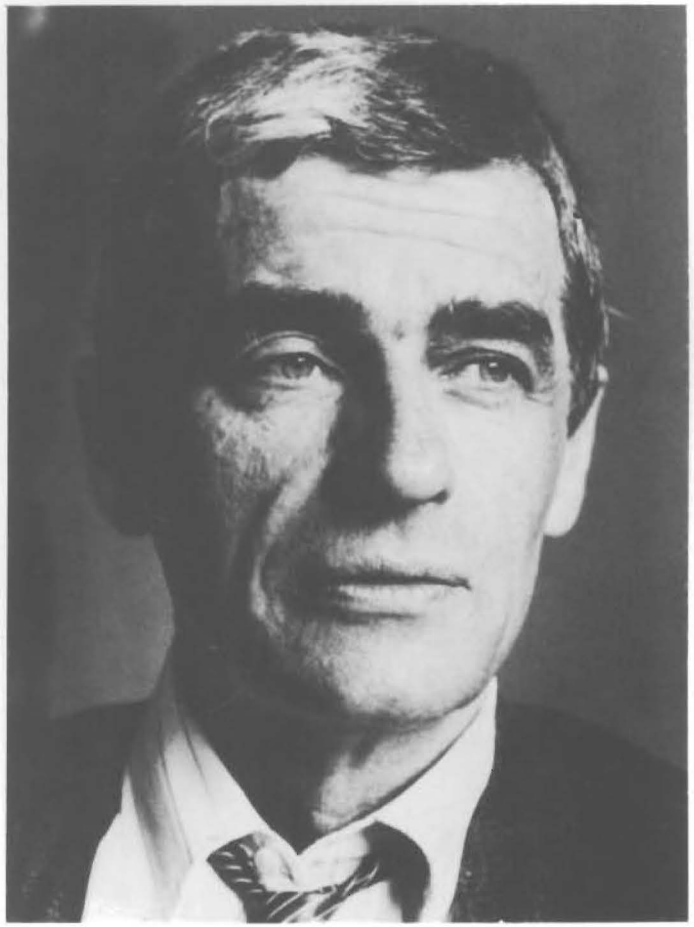
ADAM HANUSZKIEWICZ

Według Pirandella

TEATR NOWY W WARSZAWIE



– Ile to lat już na scenie?
– Jak to ile? Tyle co wszyscy... a debiutowałem w 45-tym

– Znasz zarzuty, że robisz teatr popularny?

– Popularny teatr to dwoje, troje i czworo na huśtawce, to się nazywało kiedyś świt, dzień i noc czyli bulwar. Kordian, Norwid, Garczyński, Morsztyn, Mickiewicz i Krasiński to teatr powszechny. W tym dokładnie znaczeniu, w jakim definiował go Bogusławski. Antyelitarny. Ja nie wiem, w jaki sposób udaje mi się ciągle jeszcze go robić, skąd bierze się ten rezonans frekwencyjny – bo ja, w gruncie rzeczy, robiąc teatr, nigdy o publiczności nie myślałem. Ale ją szanowałem. Nigdy nie uważałem jej za głupszą od siebie i liczyłem się z nią wreszcie... Ale jest prawdą, że razem z panem Juliuszem.

...Ja bardzo lubię sławę popularną
Lękam się tylko wymuskanej sławy.

Może jeszcze jedno. Nie zapominaj w tych swoich podskokach elitarnych, że teatr, w przeciwieństwie do książki, do obrazu, nie może czekać na swojego odbiorcę. Teatr rodzi się i umiera tegoż wieczoru. A więc słabością, ale i siłą, jedyną racją jego istnienia jest to jego u w i ą z a n i e d o p u b l i c z n o ś c i . Bez niej go nie ma. Nawet kiedy jest.

ADAM HANUSZKIEWICZ

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

ADAM HANUSZKIEWICZ

Według Pirandella

na motywach sztuki
Sześć postaci... (Sei personaggi in cerca d'autore)

w przekładzie **Zofii Jachimeckiej**

Opracowanie tekstu i reżyseria
Adam Hanuszkiewicz

Scenografia
Mariusz Chwedczuk

Kostiumy
Xymena Zaniewska

Premiera 26.10.1990 r.

OBSADA

Postaci dramatu

Ojciec – **Andrzej Precigs**
Matka – **Sławomira Łozińska**
Pasierbica – **Katarzyna Walter**
Syn – **Robert Tondera**
Chłopczyk
Pani Pace – **Renata Domagała**

oraz

Małgorzata Drozd, Anna Korzeniecka, Joanna Kurowska, Bożena Szymańska, Arkadiusz Bazak, Sławomir Jóźwik, Robert Rozmus, Zdzisław Wardejn i Adam Hanuszkiewicz

Asystent reżysera
Bożena Szymańska

Sufler
Barbara Paklikowska

(fragment większej całości)

IDZIE CIĘŻKO PO STEPIE STARY CHŁOP. Z OBYDWU RAMION – JAK KRZYŻ – STERCZĄ MU DREWNIANE NOSIDŁA. NA ICH KOŃCACH, JAK DWA SENNE DZWONY, KOŁYSZĄ SIĘ WIADRA. Z WIADER, WRZUCONE W NIEŁADZIE, STERCZĄ BRUDNE ANIELSKIE SKRZYDŁA. NA WIDOWNI PRZYGASAJĄ ŚWIATŁA. MILKNĄ ROZMOWY.

Będziemy rozwiązywać słowo – mówię na pierwszej próbie *Salomei* – całą naszą uwagę skupimy na wydobyciu z niego jemu właściwego d ź w i ę k u , jemu przypisanej b a r w y . Będziemy budować, w przestrzeni scenicznej, jego wzlatujące i opadające k a d e n c j e . Jego z a ś p i e w . Językiem, krtanią, oddechem, ciałem naszym wreszcie, będziemy te kadencje kształtować – i one – te kadencje ukształtują nam język, krtań, oddech nasz i nasze ciało. Z tej partytury tekstu literackiego ukształtują się nasze role, wynikną kostiumy, światło wyniknie i cała przestrzeń sceniczna. To wszystko.

LUDZIE WYCHODZĄ Z KOŚCIOŁA. SŁYCHAĆ JESZCZE ZANIKAJĄCE W STEPIE DŹWIĘKI ORGANÓW. MGŁA. WE MGLE SZLACHTA JAKAŚ, JAKIEŚ CHŁOPSTWO, RYCERZE NAGLE ZJAWIENI. I ZNOWU STARY CHŁOP Z CEBREM NA PLECACH. KULEJĄC, PRZECISKA SIĘ WOLNO PRZEZ TŁUM. DO KOŚCIOŁA JAKBY ZAPÓŹNY. A W CEBRZE ZNOWU PIÓRA GĘSIE – KTOŚ ZESZYŁ JE RAZEM, WIĘC WYLEWAJĄ SIĘ ZA NIM JAK WODA.

Nie wiem. Ja naprawdę nie wiem, Marku – mówię do swego asystenta, już po próbie – nie wiem o czym będzie to przedstawienie. Wiem, że was tak uczą, że naprzód musicie wiedzieć o czem to będzie i dopiero wtedy możecie przystąpić do prób. Ale to logika pozorna, wzięta z mechaniki. Naprawdę jest odwrotnie. Robisz przedstawienie, bo nie wiesz, o co w tym tekście naprawdę chodzi. Ro-

bisz właśnie po to, żeby, idąc za tekstem, o tym się właśnie dowiedzieć. I to nie prędzej, niż na premierze.

– To bez sensu.

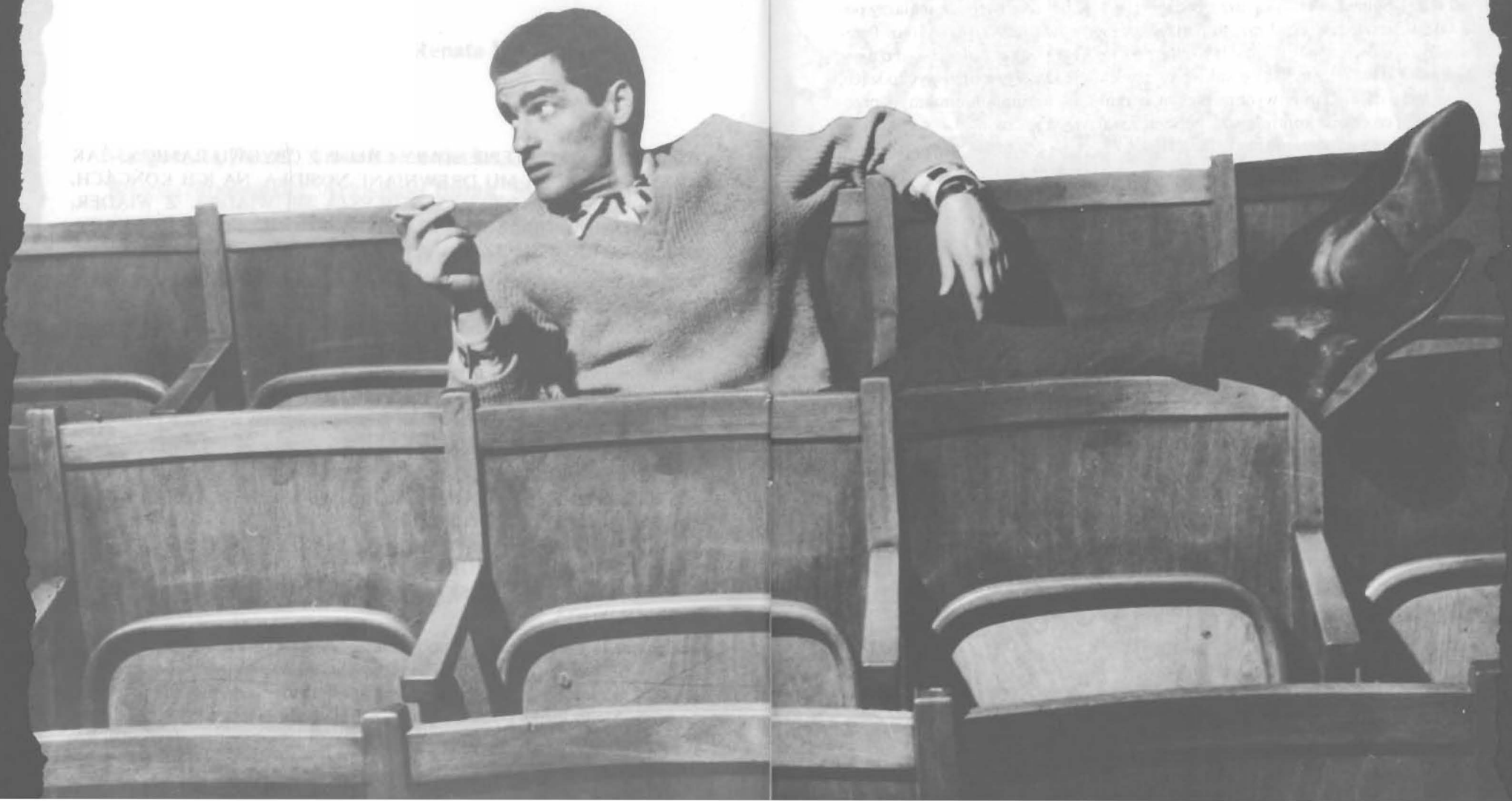
– Pozornie. Tak. Ale innej drogi nie ma, a nawet gdyby była, sądzisz, że ośmieliłbym się ingerować tak daleko w tekst, żeby jedne wątki wysuwać, a drugie spychać na drugi plan, kiedy autor ustawił je obok siebie? Bo to, Marku, nie szkółka, choćby uniwersytecka. „O co w tej sztuce chodzi?" – „O sztukę!". Właśnie o całą jej wieloznaczność, o migotliwość znaczeń zostawiające widza w takiej samej wolności, jak lektura jej czytelnika. I w takiej samej niepewności, którą może sobie uspokoić własną interpretacją, lub zostawić nierozwiązaną. To nie szarada, jak was uczono.

– Więc o czym będzie to przedstawienie?

– Dziś nie wiem jeszcze. Wiem natomiast o czym n i e b ę d z i e. Ale to dużo. To bardzo dużo.

– A jak przypuszczasz?

– Prawdopodobnie to przedstawienie będzie o tym wszystkim, co sam w nim przeczytasz. I ty czytanie przedstawień uważasz za immanentną część percepcji – ja nie.



A jeszcze o czym innym będzie to przedstawienie dla każdego, kto zechce je zaakceptować.

Dla polskiego nacjonalisty będzie na pewno politycznym oskarżeniem Ukraińców, niczym więcej, dla Ukraińca może wydać się nieobiektywną oceną jego narodu w tej, tak skomplikowanej, sytuacji politycznej. A dla tych, którzy przyjdą, żeby wyszydzić nas, czy raczej mnie, będzie to oczywiście semantyczny bełkot i produkt „myślenia licealisty".

– Raczej niemyślenia.

– Nawet bym to wolał. Wiesz, co powiedział Picabia, kiedy go o myślenie w sztuce zapytano? „Myślę kolanem, proszę panów". A Sontag, którą bardzo cenię, mówi: – przekaz to zemsta intelektualistów na sztuce, a sama sztuka więcej już ma wspólnego z erotyką, niż z pedagogiką. – Który to z wielkich malarzy powiedział, że zrozumieć obraz, to patrzeć na niego uważnie. To wszystko. Przestańmy – mówię mu – w y d o b y w a ć, p r z e k a z y w a ć, od siebie d o d a w a ć – a o t w ó r z m y s i ę cali na te dźwięki, na kształty z nich wychodzące, otwórzmy na nie swoją wyobraźnię, zawierzmy jej, bo innej nie mamy i przestańmy ją co chwila kontrolować, pouczać i szarpać za rękaw.

– Od kiedy to wyobraźnia ma rękaw?

– Od czasu, kiedy dusza ma oczy. *Salomea* nie jest żadną lekcją historii, aczkolwiek historia posłużyła Słowackiemu za punkt wyjścia. Za impuls, a potem mu ta historia uleciała w niebo jego wyobraźni i tam już, nawet on sam, nie mógł sobie z nią poradzić. I nie jest *Salomea* testem żadnym na naszą inteligencję krytyczną, obojętnie, literacką, czy polityczną – choć taki egzamin, jak masz wolę, możesz sobie zdawać.

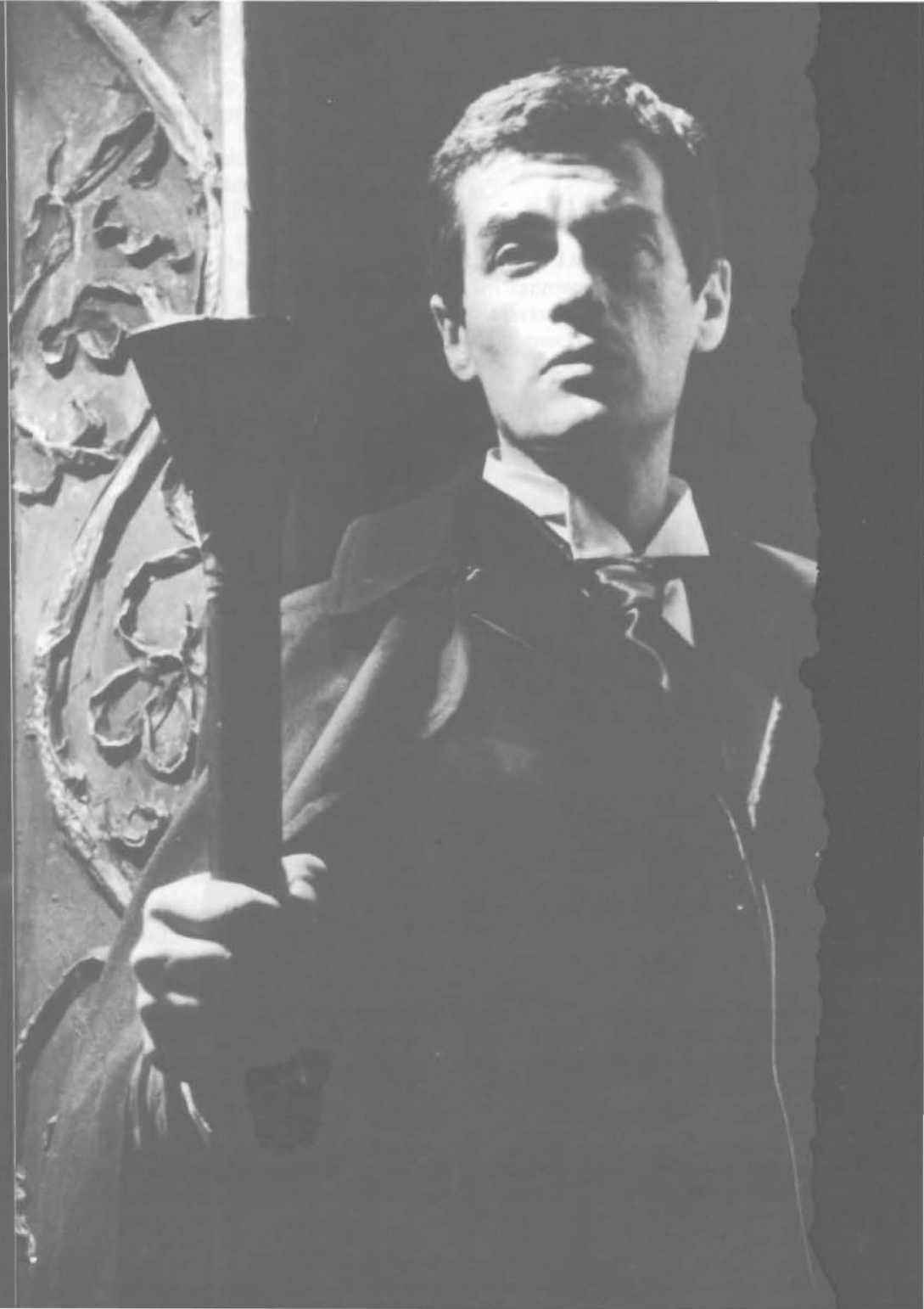
Salomea, Marku, jak każde dzieło sztuki, jest testem na naszą wrażliwość, na wyobraźnię naszą, na nasze sny i sny naszych widzów. Jest i pułapką na nasze dzieciństwo i głupotę naszą – tę kreacyjną, tę pozawerbalną a racjonalną.

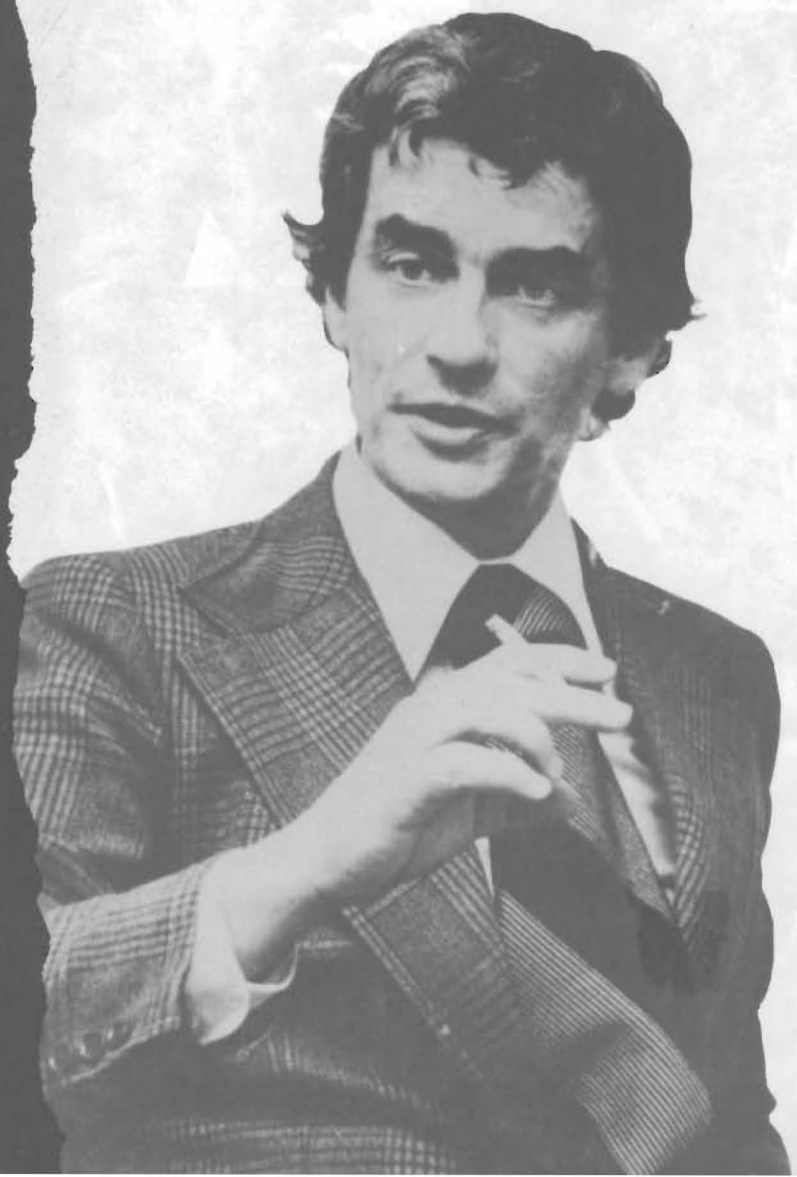
Na naszą naiwność. Na zdolność naszą do zachwytu i do zdziwienia, do przerażeń i do szczęścia. Jest testem sprawdzającym, czy jeszcze żyjemy, to znaczy ciągle jeszcze zdolni jesteśmy do odczuć prymarnych – czy z nas już tylko dorośli gombrowiczowscy.

Dunikowski do Cybisa na jego wernisażu: „Majster z ciebie, wirtuoz. Chodzi ci ten pędzel, jak tylko chcesz. Ale pokaż ty mi choć jeden obraz, któryś swoją głupotą namalował".

Ja ci już nieraz mówiłem – teraz znowu ja do Marka – przestań się bać, zacznij myśleć uchem i okiem, i nie wstydź się w sobie dziecka, a niech cię i wyszydzą. Dopóki cię nie wyszydzą – będziesz nikim. I nie prowadź tekstu wielkiego poety za rączkę polonisty, a daj się jemu ponieść. Niech cię tekst sam prowadzi, strofa wielkiego poety:

STROFA BYĆ WINNA TAKTEM NIE WĘDZIDŁEM,
Z NIEJ WSZYSTKO DOBYĆ, ZAMGLIĆ JĄ TĘSKNOTĄ,
POTEM Z NIEJ ŁYSKAĆ BŁYSKAWICĘ CICHĄ,





POTEM W OPARACH JĄ POKAZAĆ ZŁOTĄ,
POTEM NADĘTĄ DAWNYCH PRZODKÓW PYCHĄ...

– Ale ty prowadzisz aktorów, więc jak możesz ich prowadzić, jeśli sam nie wiesz, dokąd idziesz?
– Mogę, bo wiem, j a k prowadzić.
– Ale powtarzam, nie wiesz dokąd.
– Nie muszę wiedzieć. To j a k zastępuję d o k ą d . J a k jest kierunkiem. A poza tem dowiem się na premierze, dokąd ich zaprowadziłem – ich i siebie. Mogę poczekać te cztery tygodnie. Ty myślisz Marku, że gdybym wiedział, dokąd prowadzę moich aktorów w przedstawieniu, to znaczy, gdybym na pierwszej próbie znał jego kształt premierowy... ty myślisz, że mógłbym go z nimi ugnieść do tego kształtu, jak ciasto?! Żywy twór? Ludzi w przestrzeni?!
– Możesz się rozłożyć jak długi i to na narodowej scenie.
– Myślisz, że w sztuce można być ś w i a d o m i e Polakiem? Kiedy reżyseruję, gdziekolwiek: w Warszawie, w Helsinkach czy w Getyndze, to zawsze na mojej narodowej scenie, bo jestem Polakiem. A rozłożyć się mogę, to oczywiste i nieraz się rozkładałem. Trzeba być wolnym, również i do ośmieszenia się, i do klęski. Marku, cała sztuka, cała walka o jej kształt rozgrywa się nad przepaścią kiczu, złego smaku, głupoty i zarozumiałości, zakochania w sobie i znienawidzenia siebie. Pewności i strachu przed sobą. Strachu wreszcie przed publicznym wygłupieniem się. I to, w przypadku teatru, c a ł y m s o b ą . Kto się boi, niech siedzi w domu, albo trzyma się martwych dziś, bo żywych wczoraj, tradycyjnych, starych przedstawień.
– Nad tobą latają anioły, to sobie możesz na taką metodę pracy pozwolić. A co mają robić inni?
– Nad każdym latają anioły, tylko nie każdy je widzi.
– Ty widzisz?
– Nie. Ale czasem czuję ich obecność. Jeden z nich na pewno przeleciał nade mną, ale nie w teatrze – na szosie nocnej do Poznania, kiedy zabijałem się w samochodzie, wpadając czołowo na Żuka, bo mi pijany chłop na rowerze wjechał pod koła. Ale to chyba był ten mój przydziałowy, służbowy...

ANIELE BOŻY STRÓŻU MÓJ
TY ZAWSZE PRZY MNIE STÓJ
A JA SOBIE STOJĘ W KOLE
I WYBIERAM KOGO WOLĘ

– Przypatrz się Marku, jak ta córeczka Prażmowskiego naszego, o której nam dziś na próbie opowiadał, patrz jak ta mała, nie wiedząc o tym wcale – modli się tu nagle, tym swoim nieposkromionym tekstem, który przed laty tak matkę rozgniewał, a ojca rozczulił – patrz jak ta mała modli się tu nagle murzynką w buszu. Tańczy słowami, jak ona ciałem, tę swoją modlitwę, bawi się nią jak piłką, do nieba podrzucaną. Prosi tego swojego anioła o opiekę, ale się z nim droczy, trzyma go jeszcze „poza kołem", w niepewności. Jeszcze go sobie „nie wybrała",

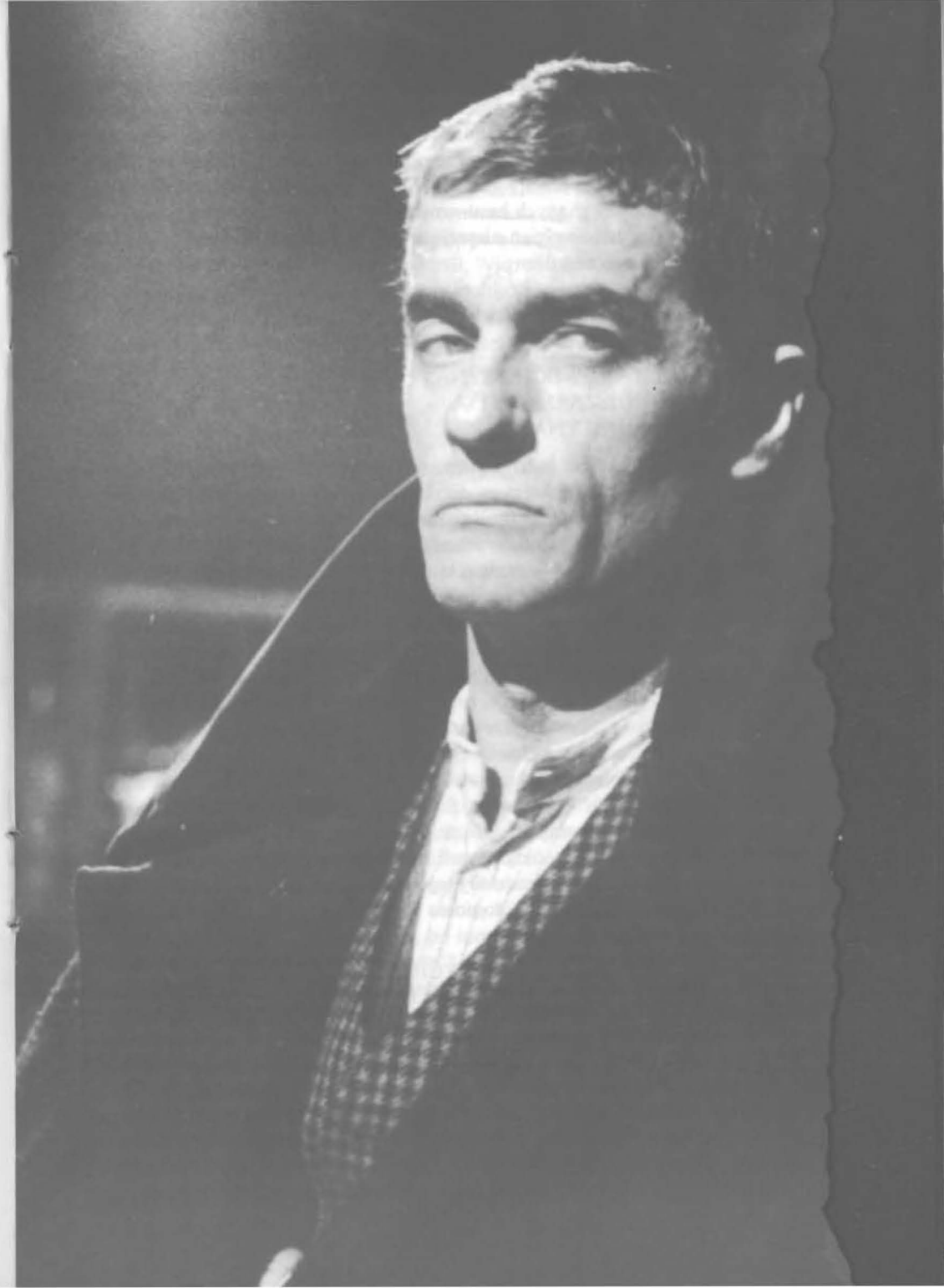
jeszcze mu każe czekać, jeszcze może go zamienić na innego, „kogo woli". Ale anioł już wie, że mała jego obecność, jego ważność, choć pod przymusem, uznaje. Już przecież klęka przed nim, w tym swoim łóżeczku, świecie ściśniętym. Już jej światło zgasili, zabawki zabrali – już klepie tę swoją senną formułkę i nagle – wyskakuje z niej, do swojego wolnego koła, do azylu swojego, gdzie nikt jej niczego nakazać nie może – i teraz już sama zadecyduje, czy go sobie wreszcie wybierze... Czy go sobie przy – woli. I dziś właśnie, w dniu naszej premiery, na tę właśnie premierę, tatę Gruszczyńskiego w Narodowym zobaczyć przylatuje ta, była mała dziewczynka z Nowego Yorku, dziś realizatorka w telewizji amerykańskiej, a nie wie jeszcze, nikt z nas jeszcze nie wie, że ojciec jej już śmiercią naznaczony, że już jego anioł zaczął rozliczać jego dni...

NIE BĘDĘ SIĘ MODLIŁA DO ANIOŁA STRÓŻA
NIE BĘDĘ, NIE BĘDĘ.

W tym samym jeszcze, spokojnym grudniu, na tej samej scenie, tyle, że przed południem – Daniel Olbrychski, autor pomysłu „Boss gra Świętego Mikołaja dla naszych dzieci" – ubrał mnie w kapę papieża Grzegorza z *Kordiana*, dał mi w łapę pastorał, na głowę wsadził TIARĘ, i rozkazał mi spotkać się z naszymi dziećmi (a 130-cioro ich było!), wręczyć im prezenty i z każdym chwilę pedagogicznie pogadać. Żyłka inscenizatora zadrgała we mnie, więc wdrapałem się razem z czterema anielicami moimi na most elektryczny, wysoko nad sceną zawieszony i przy biciu dzwonów, wobec rozdziawionych w zachwycie gęb dziecięcych, zjechaliśmy uroczyście na ziemię z tego naszego teatralnego nieba. A, że nie mogłem przecież zapamiętać wszystkich 130-stu indywidualnych grzechów i cnót moich małych delikwentów, więc wszystkie te informacje o nich, zebrane mozolnie od rodziców, suflowały mi dyskretnie ze ściągawek anielice w chwili, kiedy kolejne dziecko, wywołane po imieniu, wdrapywało się na wysokie schody, wiodące na scenę – aż tu nagle wieczorem, mała Kasia Żukowska przy wieczornym pacieżu:

NIE BĘDĘ SIĘ MODLIŁA DO ANIOŁA STRÓŻA,
NIE BĘDĘ. NIE BĘDĘ.
TO DONOSICIEL!!...

I znów parę godzin mija, i na tej samej scenie, trawą suchą pokrytej: wprowadzają tamte stare, chłopskie anioły z Malczewskiego, Prażmowskiego – ojca dwóch małych córeczek, na Ukrainie zamordowanych i trzeciej, tej dużej, do telewizji amerykańskiej dorosłej córeczki. I niesie on, nieszczęściem teatralnym naznaczony, on, Józef Święty, Salomeę, nieżywą swoją, jak Chrystusa do grobu i siada z nią przed izbą, jak u Gierymskiego przed trumną dziecka rodzice posiadali, i kładzie ją, Salomeę, na kolanach, jak ta piękna, młoda dziewczyna syna swojego starego w Kaplicy Medyceuszy – a prawdziwa, chłopska, Matka Boska podtrzymuje córce swojej Salomei biedne, ciężko zwisające, uśpione nogi – a nieżywe anioły przyjmują jeszcze pasterzy, do szopy przychodzących, na krwawą rzeź ukraińską, skargę do Chrystusa Salomei zanoszących. I mieszają się te rzezie z



dwiema bratnimi, w jednego Boga-wiarami, a krew po stepie teatralnym płynie, że tylko trupy na świadków niewinności swojej brać trzeba, a trzeba też w tym samym czasie księżniczki, z ciężkimi piersiami Szapołowskiej, za synów swoich wydawać, chwaląc pod to samo, łuną zachodzące niebo, wdzięki ich bioder, obleczone w modlitwy o przetrwanie – a iluminowane, miast świec, żywą smołą palonych i przez wieś gnanych buntowników kozackich, trupów ogniowych na pal wbijanych, jak ten pierścień nieszczęsny, a zagubiony – na palec, z proroctwem krwi i mordów – nasadzany.

„A Polska?" – „ja ne znaju, ja chłop prostyj". Z dzieciństwa podpływa mi jak echo „Ja ne znaju panyczu... ja dewka prosta..."

OJ MATY MOJA MATY
NE PESTY TAK SWOCHO SYNA,
BO NAJBIDNIJSZA U SWITI
PESZCZENA DETYNA...

Znałem tę ziemię, znałem ludzi, którzy ją zamieszkiwali i obyczaje ich znałem. We wsi polsko-ruskiej pod Lwowem, w której spędzaliśmy wszystkie nasze wakacje, stała cerkiew, a w sąsiednim Rakowcu stał kościół. Kiedy była pogoda, my wszyscy polscy rzymsko-katolicy ciągnęliśmy całymi rodzinami: furmankami, powozami i piechotą przez las, całe 6 kilometrów, na mszę do kościoła. Takimi samymi rodzinami ciągnęli nam naprzeciw, do Krasowa, ruscy greko-katolicy. Ale kiedy padał deszcz, wszyscy my, rzymsko-katolicy szliśmy razem z greko-katolikami do cerkwi, a w Rakowcu, w kościele spotykali się przed tym samym deszczem, greko-katolicy z rzymianami. Ten ich ruski Pan Bóg miał dla nas nieprzeparty urok tajemnicy, egzotyki i bogactwa w złocie kapiącego. Sama cerkiew, ze starego ciemnego drzewa, z bel ogromnych budowana, ładniejsza była od naszego skromnego kościoła. Ogromne drzwi, w złotym drzewie rzeźbione, otwierały się na ołtarz, jak kurtyna w teatrze, czy jak wrota do raju, a z góry, gdzieś z tyłu, zamiast cichej, skromnej fisharmonii, grzmiały Boga chwalące chóry barytonów i basów. Pamiętam jeszcze, że nie mogliśmy wtedy z rodzeństwem rozwikłać tych wszystkich teologicznych zawiłości – czy to są dwaj różni Bogowie? – a więc modląc się tu zdradzamy tego naszego prawdziwego, z Rakowca...? – czy może jest to ten sam Bóg – to po co my wszyscy co niedziela te 6 kilometrów przez ten las w te upały?...

ANIOŁY STOJĄ NA RODZINNYCH POLACH
ANIOŁY STOJĄ NA ROZSTAJNYCH DROGACH

Został mi do dziś zapach tamtej ziemi, czarnej, tłustej, przy której nasza mazowszańska wydaje się być szarym piaskiem. Został mi zapach ognisk palonych jesienią, zapach mokrej, dymiącej końskiej sierści, smak zimnego, kwaśnego mleka, przynoszonego w rozgrzane południe żniw, chłód rosy rannej i ciepło deszczu letniego, na które nas, gołych, wypychała babka. Pamiętam zbiorowe darcie się kogutów, które umarłego zbudziłyby do roboty, a bez których wsie Francji i Niemiec są głuche. Co dzień tu na wsi przypomina mi je, jeden jedyny w całej wsi, stary bez głosu już dogorywający kogut. A dzwony słyszę tu tylko o dwunastej z radia. A mimo wszystko jest to ta sama wieś, ta sama ziemia, ten sam Bóg objawiający się w jej zbożu, trawie, w kwiatach i w drzewach. W robakach i w kretach, które mi ryją trawnik i z którymi, bez przekonania walczę, i z którymi tę walkę codziennie przegrywam. Godzi mnie ta ziemia i z ciemnymi stronami życia, ze świadomością przemijania, ze starzeniem się, z głupotą i niewdzięcznością ludzką, z własną głupotą też. Myślę tu o moich odeszłych tak konkretnie, jakby po tym domostwie wieczorem łazili. Widzę na ławce moją babkę zapatrzoną w nikąd, jak za życia, stawiam sobie na tej trawie ojca, matkę, wujka Zenka i Mietę, Fulka, Hildę, Leszka, Duszę Boczara (DOUX CHAT nazywała go guwernantka i tak zostało), Dygat, Nardelli, Kajzar. Czasem, śmiesznie, ktoś z żywych jeszcze wciągnięty przeze mnie w ich towarzystwo zostaje z nimi...

I CHOCIAŻ ZBAW NAS
OD WSZELKIEGO ZŁEGO

tak się kiedyś pomodlił nagle mój Piotruś... Marku Kochany, czy naprawdę będziemy tu mówili o pesymiźmie światopoglądowym i o zawężonym do minimum programie na życie, czy ty naprawdę myślisz, że między poetą, który pisze a dzieckiem, które się modli, zachodzi taka wielka różnica? Kultura literacka to wspaniałe osiągnięcie, ślad naszych przeżyć, dociekań, próba zrozumienia dzieła, ale to wszystko, trawestując Einsteina, ma się tak do dzieła sztuki, jak „numerek z szatni do palta". I jeszcze, żeby zamknąć to kazanie. To, co mówię, tyczy oczywiście tylko arcydzieł. Sztuki mieszczące się w formule „Ktotyjesteśpolakmały" rządzą się prostymi regułami i tu masz oczywiście rację, ale... Czy warto tracić życie na granie takich sztuk?

I kończył się spektakl *Salomei* polonezem z trumiennych portretów przodków naszych wywiedzionym. I prowadził – polonez – tych moich, w kontuszach, przebierańców po sztucznym, bo z rafii utkanym stepie, obwieszonym pomiętym, starym horyzontem, który bez nadziei, bez wiary próbował jeszcze udawać stepowe ukraińskie niebo. I odwracali się jeszcze tańczący, patrząc prosto w oczy naszej publiczności, i wolno, rytmicznie nachodzili na nią, a przecież byli już, co poniektórzy, w swoich domach, przy tych swoich głupich telewizorach i tej sałatce pomidorowej z żółtym serkiem, i cienką herbatką, a tylko twarzy pilnowali, żeby nie zdradziła ich nieobecności, bo ludzie na widowni im uwierzyli i mieli, co poniektórzy, i oczy zaczerwienione. I gasło powoli światło, a dźwięki poloneza gwałtownie narastały i padało jeszcze to sakramentalne, tragicznie wykrzyczane „a Polska?" I już prawie nie słychać było wernyhorowego: „ja ne znaju Pane, ja człek prostyj".

„Tryumf teatru" – mówi Maria Janion – a ja do dziś niewiele wiem o tym przedstawieniu i myślę o nim, jak o śnie. „Im mniej wiem, co maluję, tym lepiej maluję" – powiada Cybis. Może to i prawda.

ADAM HANUSZKIEWICZ

(pisane 1983)

(...) „Tylko Bóg zna prawdę. Prawda głoszona przez ludzi jest prawdą, pod warunkiem, że wierzą w to, co czują”.

(*Luigi Pirandello*)

LUIGI PIRANDELLO

Silvio d'Amico, włoski historyk dramatu i teatru, rozpoczął esej o twórczości Pirandella od dwóch anegdot. Pierwsza opowiadała o nieporozumieniu w jednym z teatrów prowincjonalnych. Zachorował aktor, grający główną rolę w komedii; kierownik zespołu teatralnego zwrócił się wtedy do publiczności z zapytaniem, czy woli, by przedstawienie odwołano, czy też wybiera jedyne możliwe poza tym rozwiązanie:
oto jeden z aktorów wyręczy nieobecnego kolegę, czytając z egzemplarza tekst roli, której oczywiście nie mógłby w krótkim czasie ani opanować pamięciowo, ani zastąpić improwizacją.
Publiczność wybrała tę drugą ewentualność. Jeden z widzów, który spóźnił się do teatru i nie był zorientowany w zawartej umowie, zachwycił się oryginalnym, jak przypuszczał, pomysłem reżyserskim i zawołał: „Ach, cóż za nadzwyczajny człowiek ten Pirandello! Żeby nam dać do zrozumienia, że wszystkie postaci dramatu żyją, podczas gdy jedna jest kłamcą i recytuje swą rolę w złej wierze, poeta każe mu wprost na oczach widzów czytać tekst roli".
Druga anegdota dotyczy spektaklu „Quando si è qualcuno" (Kiedy jest się kimś) granego w Rzymie. Gdy w ostatnim obrazie sztuki protagonista dramatu, stary pisarz, po uroczystościach jubileuszowych siada w ogrodzie na kamiennym krześle, które zaczyna się wznosić do góry w ten sposób, że zmienia się wraz z figurą siedzącego w pomnik, jedna z kobiet na widowni zwróciła się z przerażeniem do swego męża:
„O Boże, słabo mi, mam zawrót głowy, nie widzę już wyraźnie; zdaje mi się, że ten aktor na krześle wznosi się do góry, jakby był pomnikiem".
Przysłowie mówi: „se non è vero, è ben trovato", ale Silvio d'Amico zapewnia, że obie anegdoty są autentyczne, a zestawione razem tworzą charakterystyczną całość. W pierwszym wypadku sytuacja konkretna, realna, została zinterpretowana jako świadomy zabieg artystyczny, konstruujący alegorię – w drugim natomiast rzeczywista symbolika formalna odczytana została jako złudzenie. Cały teatr Pirandella mieści się w takich granicach, między dosłownością realistyczną a fikcją, przy czym paradoksalność sytuacji i wniosków refleksyjnych wynika z ciągłej zmienności proporcji.
We wzajemnym przenikaniu się tych anegdot odnaleźć można ponadto sygnał ostrzegający przed jakąkolwiek jednostronnością w wyborze dominant formalnych i filozoficznych, składających się na dorobek pisarza nie tylko w dziedzinie dramaturgii, ale i w sferze narracji. Na ukształtowanie się kompleksu kilku powieści, kilkuset nowel, kilkudziesięciu utworów dramatycznych, złożyły się i wzorzec naturalizmu francuskiego, i poetyka włoskiego weryzmu, i filozofia Schopenhauera, i psychoanaliza Freuda, i technika symbolizmu, i inspiracja ekspresjonizmu. Zafascynowanie możliwościami groteski, nadanie dialogom dynamicznej funkcji, łączenie renesansowej i barokowej tradycji włoskiej z awangardowymi środkami wyrazu – oto kolejne rysy struktury pisarskiej, równocześnie spoistej i poddającej się impulsom dezintegracji, dążącej do permanentnego samounicestwienia. Psychologia Pirandella to rozbijanie świadomości na niesamowystarczalne elementy. Estetyka Pirandella to ustawiczna rozgrywka ról między życiem, które nie jest uchwytne, a więc estetycznie sprawdzalne, a formą, w której zastygłe zjawiska nie są już sobą. Już w roku 1923 Adriano Tilgher za fundamentalne założenie twórczości Pirandella uznał antytezę między Życiem a Formą. Życie w sposób nieuchronny przekształca się w Formę, ale może to osiągnąć jedynie poprzez redukcję własnych treści; zubożałe, ograniczone, wyrwane ze strumienia czasu, jest po metamorfozie już tylko schematem.

(Lesław Eustachiewicz: *Luigi Pirandello*, Czytelnik, Warszawa 1982)

Nie jest [prawdziwym twórcą] ten, który praktycznie buduje coś w życiu dla siebie: lecz ten, który twierdzi: „moje królestwo nie należy do tej ziemi", a pomimo to uważa, że posiada królestwo; ten więc, kto tworzy życie dla siebie i dla wszystkich; ten więc, któremu udaje się osiągnąć organiczną i totalną wizję świata.

(Luigi Pirandello)

(...) komizm rodzi się wszędzie tam, gdzie forma wchodzi w konflikt z instynktem, życie z refleksją nad życiem; gdzie – przypominając krytyka – „objawia się dwoista natura człowieka". Oryginalnością Pirandella było nie tyle sformułowanie, ile wgłębienie się we wszystkie konsekwencje, jakie podobna teoria mogła – w latach dwudziestych – przynieść sztuce dramatycznej i budującemu postacie pisarzowi: „to, co tyle lat trapiło mój umysł: złudzenie wzajemnego zrozumienia oparte nieuleczalnie na pustej abstrakcji słów, różnorodna osobowość każdego człowieka w zależności od w s z y s t k i c h m o ż l i w o ś c i bytu, jakie są w każdym z nas; wreszcie tragiczny, nieunikniony konflikt między życiem, które stale jest w ruchu i ciągle się zmienia, a formą, która je utrwala, niezmienną". Złudzenie zrozumienia, ponieważ ludzie komunikują tylko przy pomocy znaków i form, instynkt zaś jest zawsze – samotny, różnorodność osobowości, ponieważ spór między pożądaniem a interpretacją, znaczeniem, które nieświadomie tworzy działanie (zależne od instynktu i okoliczności) a znaczeniem, przy którym upiera się świadomość – nigdy nie może zostać, w odniesieniu do jednostki samej, zakończony. Konflikt wreszcie między życiem a formą może sięgać tragiczności: komedia – przez swą nieuchronność właśnie – funduje niejako u Pirandella tragedię. Rolę fatum przejmuje konieczność formy: człowiek musi i chce określić życie (a więc siebie przede wszystkim), forma bowiem jest warunkiem człowieczeństwa; jednakże życie okazuje się z reguły silniejsze. Klęska tragiczna rodzi się z rozeznania; kluczowe sceny Pirandella nie streszczają się nigdy w gwałtownym c z y n i e, ale rozwijają jakieś o d k r y c i e. Można oczywiście odwrócić dialektyczny młynek i powiedzieć, że koniecznością jest, przeciwnie, bieg życia: człowiek, poddany pragnieniu, chce i może istnieć dalej, a więc inaczej, miast na zawsze zatrzasnąć się w obranej formie. Ale różnica jest zwłaszcza werbalna: naprawdę tragizm zagarnia scenę tam, gdzie – szczególnym natężeniem okoliczności – nieustanna przemienność instynktu i formy zostaje ostatecznie zatrzymana; inaczej mówiąc, kiedy młynek przestaje się obracać.

(Fragment eseju: *Pirandello: Zamienione dziecko, Dialog*, 1967, nr 6)

SZTUKA TEATRU WEDLE PIRANDELLA

(...) 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 zwierciadle): 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 więc 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, 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 tylko 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, zmieniają 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.

Sześć Postaci stawia więc przed aktorami zadania bardzo trudne (zacząć jak dramat, kończyć jak farsę), wielopiętrowe (grać aktorów, którzy grają Postacie, lub Postacie, które stają się aktorami), a w dodatku paradoksalne: pokazać, jak wykonanie tych zadań spełza na niczym, kończy się niemożnością oddzielenia fikcji od rzeczywistości, przemienia się w chaos i ciemność. Naturalistyczny dramat okazuje się „niemożliwy", naturalistyczny teatr okazuje się impotencją. I to jest jedyna prawda, jaką odsłania nieudany eksperyment sceniczny, stanowiący rzeczywisty temat utworu Pirandella.

Ale sceniczne przedstawienie tego nieudanego eksperymentu dowodzi, że teatr nie ukrywający swej teatralności, który miejscem akcji czyni scenę teatralną [a nie salon, pałac, wolną okolicę], teatr ukazujący swe postacie jako grane przez aktorów [a nie jako książęta, panie prezesowe, sierotki Marysie] – jest możliwy i pozostaje żywotną dziedziną sztuki. [Jak wiadomo, tak też sądził i Brecht].

Dla Pirandella żywotność ta polega na możliwości ciągle na nowo podejmowanego unaocznienia, że nie ma odpowiedzi na pytanie, jak możliwy jest teatr, skoro nie jest możliwa postać jako obraz osobowości, jak możliwa jest iluzja dramatyczna i sceniczna, skoro nie ma odpowiedzi na pytanie, co jest iluzją, a co rzeczywistością...

(Jerzy Adamski: *Sztuka teatru wedle Pirandella* w: *Teatr Pirandella*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976 r.)

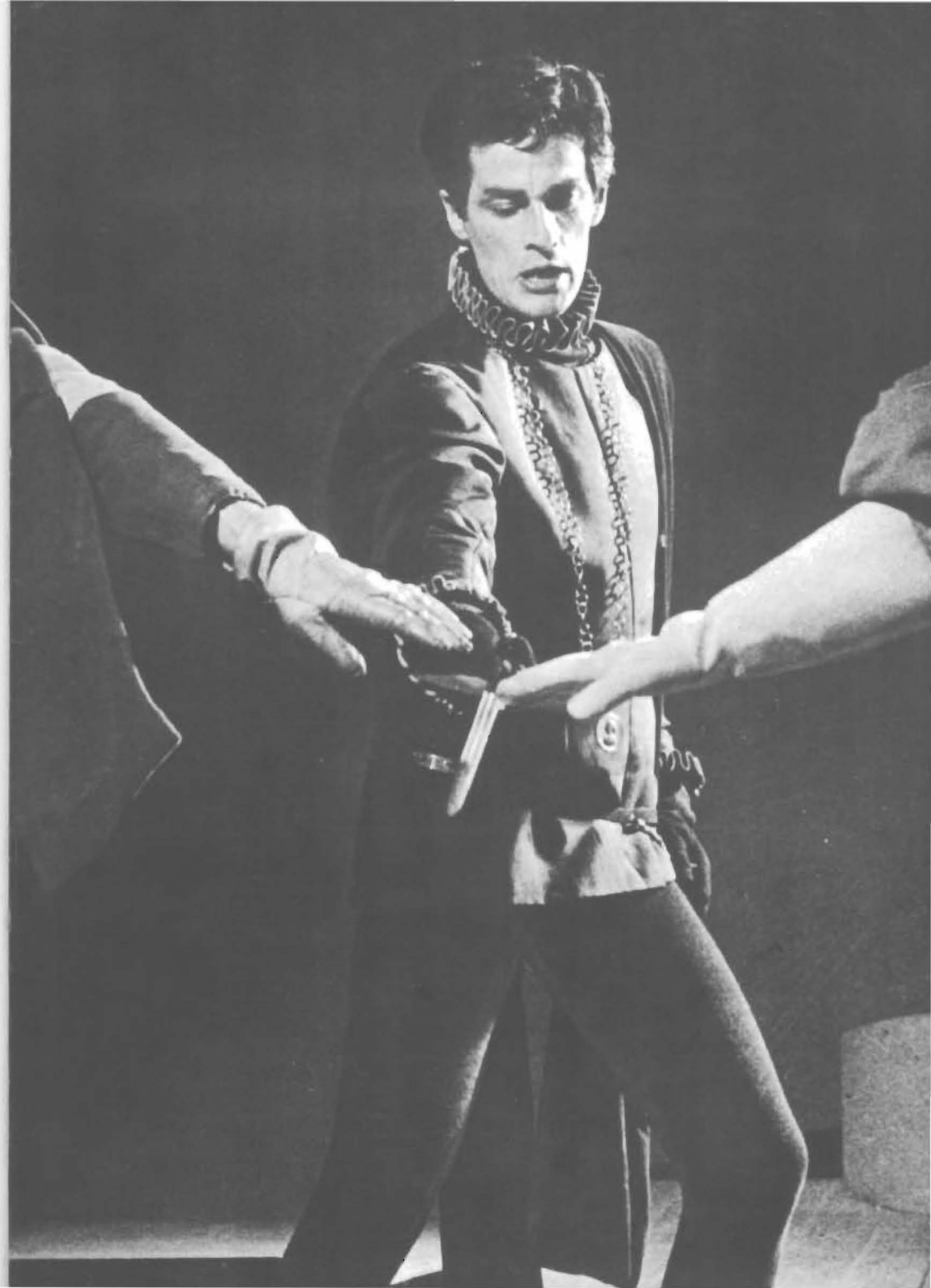
Ze zbiorów
Działu Dokumentacji ZG ZASP

TEATR NOWY

Warszawa, ul. Puławska 37/39
tel. 49-81-21, 49-35-51

Dyrektor Naczelny i Artystyczny – Adam Hanuszkiewicz
Zastępca Dyrektora – Witold Olejarz
Specjalista d/s Artystycznych – Wiesława Hryniewska
Dział Literacki – Anna Kowalska
Koordynator Pracy Artystycznej – Wiesława Mateusiak
Wydawnictwa – Anna Napiórkowska
Kierownik Biura Obsługi Widzów – Jerzy Alończyk
Kierownik Widowni – Jacek Kubiak
Kierownik Techniczny – Wiesław Pajewski
Kierownicy Pracowni:
Krawieckiej Męskiej – Mieczysław Dębek
Krawieckiej Damskiej – Zofia Sobieraj
Charakteryzacji – Stanisława Wińciorek
Malarskiej – Eugeniusz Palarczyk
Stolarskiej – Krzysztof Nicewicz
Modelatorskiej – Bożena Ludyńska
Ślusarskiej – Mirosław Lesiński
Tapicerskiej – Kazimierz Dzwonkowski
Operatorzy światła – Jan Roman Susicki
– Andrzej Burian
Operator dźwięku – Grzegorz Linek
Elektroenergetyk – Romuald Kamocki
Kierownik Sceny – Stanisław Kuszczyk
Brygadzista Sceny – Stanisław Ufnal
Rekwizytorzy – Sabina Dziubalska
– Michał Derlacz
Inspicjent – Anna Kinkle-Szczepańska
Suflerzy – Barbara Paklikowska
– Barbara Wyszkowska

Redakcja programu – Anna Kowalska
Opracowanie graficzne – Maciej Kałkus – Studio „P"

W programie wykorzystano zdjęcia:
A. Bieżan, H. Garthe, E. Hartwig, C. M. Langda, Fr. Myszkowski, CAF

Druk: „Intrografia" Warszawa, ul. Mokotowska 59