

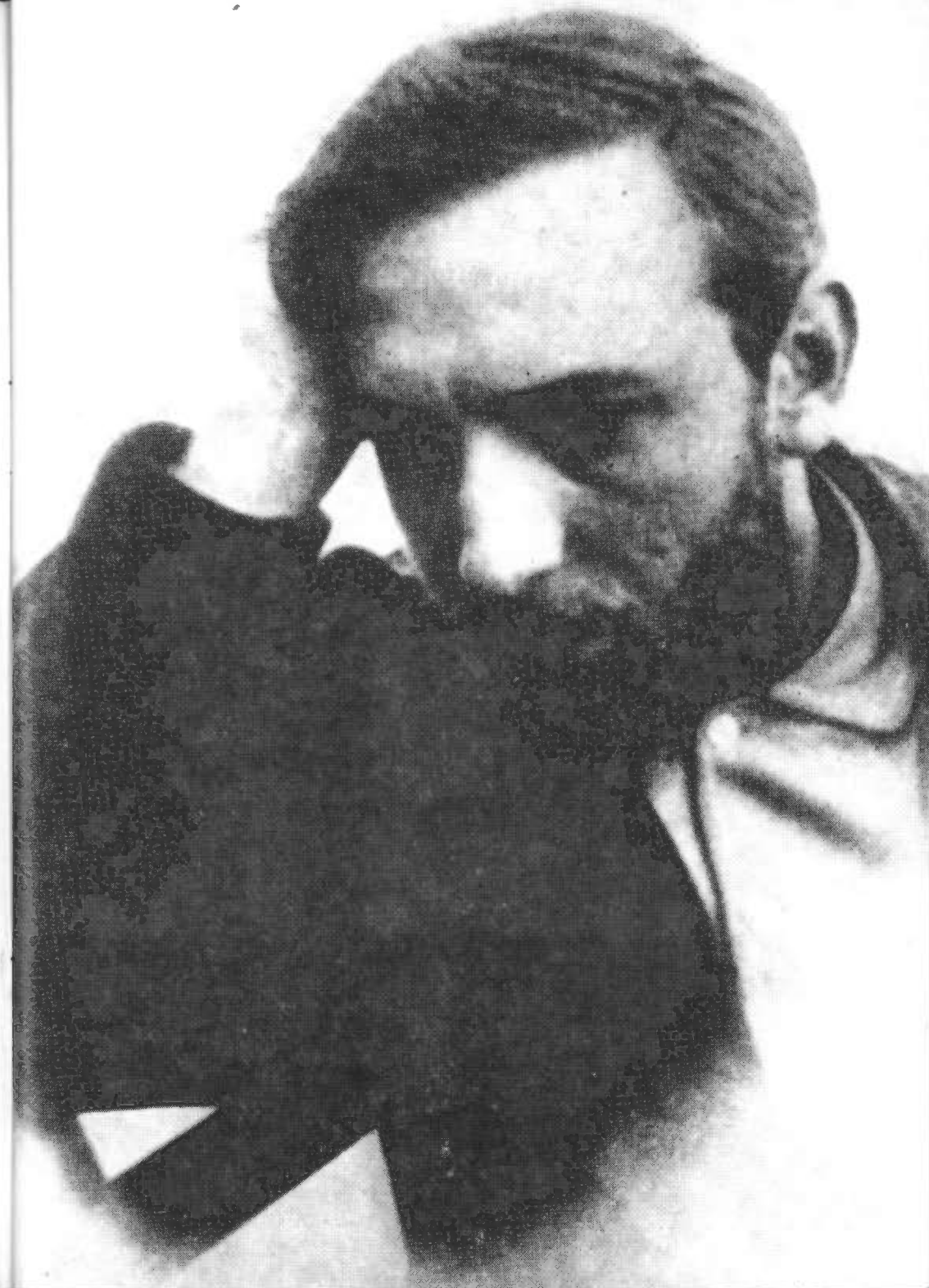
ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

LUIGI PIRANDELLO

*Zywa
Maska*

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Janusz Warmiński



LUIGI PIRANDELLO

Zywa Maska

(ENRICO IV)

PRZEKŁAD - LEON CHRZANOWSKI

REŻYSERIA
ROBERT GLIŃSKI

SCENOGRAFIA
AGNIESZKA ZAWADOWSKA

OPRACOWANIE MUZYCZNE
MARGORZATA BENEDEK
MARCIN MIERZEJEWSKI

ASYSTENT REŻYSERA
ARKADIUSZ NADER

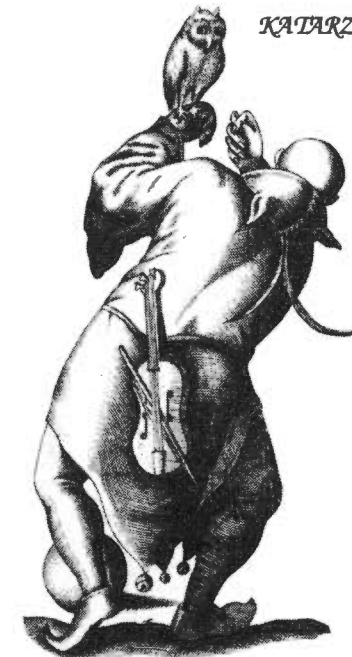
ASYSTENT SCENOGRFA
BEATA NOCZAJ



30
PREMIERA W MARCU 1995
CZWARTA PREMIERA W SEZONIE 1994/1995

OSOBY

- HENRYK IV - JERZY KAMAS
MARGRABINA MATILDE SPINA - EWA WIŚNIEWSKA
FRIDA, jej córka - MAGDALENA WÓJCIK
CARLO DI NOLLI, młody markiz - GRZEGORZ DAMIĘCKI
BARON TITO BELCREDI - MARIAN KOCINIĄK
DOKTOR DIONISIO GENONI - TADEUSZ BOROWSKI
ARIALDO (FRANCO) - ~~ANDRZEJ ZIELIŃSKI~~
Marek Lewandowski
LANDOLFO (LOLO) czterej - TOMASZ DEDEK
pseudotajni
ORDULFO (MOMO) radcy - ARKADIUSZ NADER
BERTOLDO (FINO) - JACEK BORKOWSKI
GIOVANNI, stary służący - BOHDAN EJMONI
DWIE SŁUŻĄCE W KOSTIUMACH - KATARZYNA ŁOCHOWSKA
KATARZYNA MIERNICKA



Rzecz się dzieje współcześnie
w stojącej na uboczu
willi wiejskiej, w Umbrii.

„PODOBNIE JAK OBŁĘD, TEATR JEST TAJEMNICĄ”

Henryk IV należy do tych utworów, które były tyle razy analizowane, że uległy w końcu procesowi krystalizacji, uproszczenia, selekcji albo swoistej deformacji. Dzieło to stało się źródłem najrozmaitszych i przeciwstawnych sobie interpretacji, z których żadna nie wydaje się całkowicie arbitralna. (...) Jeśli kolejne „odczytania” potwierdzają jego zasłużoną sławę, to dzieje się tak dlatego, że specyficznym losem *Henryka IV* jest prowokowanie pytań, a zarazem uniemożliwianie ostatecznej interpretacji.(...)

Wiadomo,¹ że relacje między obłędem a teatrem można analizować z dwóch różnych punktów widzenia. Z jednej strony, obłęd tworzy sam przez się sytuacje przypominające dramat i komedię, z drugiej, scena wykorzystuje tę jego teatralność i pokazuje nam, oprócz namiętności, prawdziwych chorych, osoby w ataku szału, wariatów itd. (...)

Temat obłędu pozwala postrzegać teatr jako zasadniczą potrzebę człowieka. Istotnie, pirandellowskie „teatralne przedstawienie obłędu” robi z obłędu „manię” teatralnego przedstawienia. Analizowanie zatem, w jaki sposób obłęd został przedstawiony, znaczy tyle samo, co analizowanie, w jaki sposób obłęd z kolei przedstawia na scenie innych, ponieważ w *Henryku IV* obłąkany – podmiot doświadczenia – domaga się, aby inni uczestniczyli w jego grze.

Zdając sobie sprawę z daleko posuniętej precyzji teatralnych konwencji, nie możemy mieć wątpliwości, że ukazana na scenie psychopatyczna postać będzie na ogół i to całkiem jednoznacznie *uważana za obłąkaną*. Nie jest ważne, czy zamiast być uważana za obłąkaną przez autora, postać ta „uważa się sama” za taką, jak czyni to właśnie Henryk IV. Nie jest ważne, że istnieje co do tego wątpliwość, ponieważ przedmiotem tej wątpliwości będzie właśnie ów stan obłędu, całkowicie oczywisty.

Jako rola, obłęd może przybierać rozmaite znaczenia, którym realistyczny przesąd nie pozwala często się ujawnić. Chciałabym podkreślić, że obok śmierci i namiętności obłęd stanowi w teatrze relację o zasadniczym znaczeniu. (...)

Po scenografii zaprojektowanej przez obłęd, trzy akty sztuki udowadniają niezbicie, że życie domaga się wcielenia w formę teatralną, że, aby obejrzeć przedstawienie, trzeba w nim uczestniczyć (niektórzy zrobią to z zapalem) i że teatr jest najbardziej uniwersalną rzeczą na świecie, chociaż uparcie nie dopuszczamy tego do świadomości.

Każdy aktor (również i ci, którzy przybyli, aby stawiać obłędowi pytania i którzy – jak Matyllda, Belcredi i inni – powinni posiadać solidną tożsamość, ale w rzeczywistości – łatwo to udowodnić – tak nie jest) musi grać swoją rolę w dwóch rejestrach: tym, który zwraca się do inteligencji widza (świadka zarówno symulacji jak i tego, co jest jej przyczyną) oraz tym, który odpowiada podejrzliwej i czujnej uwadze obłąkanego. Rozdwojenie tożsamości, rozdwojenie Henryka IV na szaleńca i zdrowego na umyśle, rozdwojenie postaci kobiecej na Matyldę i Fridę sprawia, że każdy musi przybrać (albo otrzymać) twarz innej postaci i chęć czy nie chęć, zaakceptować sztuczność swojej roli. (...)

W Henryku istnieje symulator i myśliciel, który formułuje filozofię powszechnego „obłędu” i któremu nieobce jest pedagogiczne powołanie. Czysta symulacja nie byłaby w ogóle interesująca: obłęd stanowiłby jedynie przebranie, chwyt kompozycyjny. Ale rzecz się ma inaczej w przypadku Henryka, symulatora wieloznacznego, którego czyny mogą być interpretowane na różne sposoby.

Henryk IV robi na początku to, czego wymaga się od aktora *commedii dell'arte*: po mistrzowsku dostosowuje się do nieoczekiwanej sytuacji. Tak dobrze dopasowuje swoją grę do postępowania innych, że symulator zdaje się w końcu brać nas na świadków własnej symulacji: „patrzcie, jak dobrze gram”. Wobec Belcrediego, którego nazywa Pietro Damianim, przyjmuje postawę pokorną, pełną jednak niedomówień. Czyż bowiem dziękowanie za to, że nie pozwolił mu porzucić Berty z Suzy nie oznacza w istocie perfidnej podzięki za to, że musiał zgodzić się na opiekę papieżstwa, narażającego go teraz na ciężkie poniżenie? Czyż nie oznacza to w gruncie rzeczy oskarżenia Belcrediego o to, że zmusił go do wierności córce Adelajdy, tj. wizerunkowi młodej Matyldy? Wobec Matyldy decyduje się grać na uczuciach i symulacja staje się przejrzysta. Rozmawia o farbie do włosów ze znajomością rzeczy, która wskazuje, że od dawna już zna swój wygląd i że portret utracił funkcję lustra. Jeśli uwzględnić jeszcze aluzję do roli Henryka IV w *Canossie* („ja dziś w masce

pokutnika”) i dystans, który narzuca mu Pirandello („zmienia nagle głos i mówi jak ktoś, kto chytrze wraca do swej roli”), to wyda się oczywiste, że Henryk posługuje się swoją grą po to, aby zadziwić i zaniepokoić, a także skłonić każdego, by zastanowił się nad autentycznością jego obłędu.

Co się tyczy filozoficznych rozważań, to trzeba stwierdzić, że podlegają one precyzyjnej logice: ich celem jest udowodnienie, że wszyscy jesteśmy obłąkani, chociaż o tym nie wiemy.

Po pierwsze: egzystencją rządzi chaos: „Urodzić się, monsignore: czyście wy tego pragnęli? Ja nie!!! A przecież między tymi dwoma zdarzeniami – niezależnymi od naszej woli – dzieje się tyle rzeczy, których sobie nie życzymy, a którym poddajemy się z konieczności”.

Po drugie: w obliczu absurdu człowiek, jak gdyby na zasadzie lustrzanego odbicia, wybiera upodobnienie się do własnego wizerunku. Metafora ubioru, jakże częsty motyw, służący przeciwstawieniu natury i kultury, pozwala Henrykowi IV podkreślić ślepotę człowieka, który woli raczej aspirować do fałszywej wieczności niż świadomie doświadczać czasu. Po trzecie: Henryk się obudził: „Monsignore, to życie! I potem to wielkie zdumienie, gdy się to życie ujrzy daleko poza sobą”. Kto wie, czy kiedyś i my się obudzimy?

Rozważania Henryka są jednak dwuznaczne: z jednej strony, wymienia powody swego obłędu, jak gdyby już go on nie dotyczył, jak gdyby należał do przeszłości, z drugiej, wszystko, co mówi, czyni obłęd nieuchronnym. W jego oczach bowiem społeczeństwo jest ową straszliwą „obiegową opinią”, która wyklucza, kogo się podoba. W pierwszym akcie Henryk podkreśla nasze pragnienie samooszukiwania się, pod koniec zaś sztuki o zorganizowanej fikcji, będącej tworem tych, co pociągają za sznurki, manipulatorów sumień: „A tamci wyzyskują to i narzucają wam własny (sposób myślenia, widzenia, odczuwania), żebyście czuli i patrzyli jak oni!”.

Ale to przecież tych ostatnich wezwał właśnie przed trybunał własnego obłędu i jak zauważa Caix-Ruy,² w tym triumfie „wariata”, sprowadzającego ludzkość do maskarady, można doszukać się elementów nietzscheanizmu. A skoro rzeczywiście obłęd jest wszechobecny, lepiej spokojnie odgrywać rolę szaleńca niż przeżywać własny obłęd, nie znając go, w trwodze i niepokoju. Lepiej świadomie przybrać maskę niż być stale mimowolnym pajacem, uczestniczącym w tej ciągłej maskaradzie.

Pod koniec sztuki, po zdemontowaniu swojego teatru, Henryk rekonstruuje go na chwilę, udowadniając na naszych oczach jego skuteczność. Ostatnim obrazem będzie obraz Cesarza, który sam tworzy własną legendę. Odnajdujemy Henryka oskarżającego tego, kto pociąga za sznurki i współczującego bezwolnej masie. Gdy maska opada, ujawnia, że ci, co chcieli położyć kres teatrowi obłędu, gotowi byli do zaangażowania się w nader niebezpieczną inscenizację, z drugiej strony – dla Henryka oskarżenie nie oznacza rezygnacji, bowiem za jego interpretacją obłędu jako wzoru zachowania kryje się nieuchronność gry. „Mouse-trap”, żeby posłużyć się określeniem Hamleta (jednoczesne pojawienie się obu kobiet), mając ujawnić oczekiwaną przez wszystkich prawdę, a mianowicie, że obłęd jest grą, (tzn. że jak każda gra musi się skończyć), ujawnia jedynie swą nieskuteczność. Potwierdza prawdę Pirandella: teatr nie różni się od obłędu i jak każdy obłęd nie może nigdy mieć końca. Podobnie jak obłęd, teatr jest tajemnicą, która nas pociąga, zmusza do stawiania mu pytań i podobnie jak obłęd, ujawnia naszą naiwność, odtrąca nas. Może być użyteczny tylko o tyle, o ile burzy nasz spokój. (...)

Główny bohater bawiący się swoją maską... „Cała sztuka może być postrzegana w tej perspektywie. Czy to maska? (akt I) – Czy to tylko maska? (akt II) – Cóż za maska! i „mogę się nią jeszcze skutecznie posłużyć” (koniec aktu III). Jeśli czasami zdaje się on cofać, ustanawiać dystans wobec tej maski, to czy owo cofanie się i ów dystans są prawdziwe? Czy kiedykolwiek były prawdziwe?

Na koniec, trzeba raz jeszcze podkreślić siłę wyrazu tej sztuki, która obnażając teatr, zachowuje mimo wszystko swoją teatralną naturę, przypisuje sobie rolę sędziego w powszechnej komedii i sprawia, że nie możemy się cieszyć czystym sumieniem.

Halina Sawecka

Tłumaczenie Joanna Ugniewska

1. Odwołuję się do Mannoniego, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris 1963

2. L. Pirandello, *Humour et poésie*, Paris 1974, s. 46



MASKA

... Opisując dramat Pirandella odwołujemy się zazwyczaj do twarzy i maski, do konfliktu. (...) Zdaniem Pirandella wszelkie instytucje społeczne i systemy myślowe – religia, prawo, rząd, nauki przyrodnicze, moralność, filozofia, socjologia, nawet język – są środkami, za których sprawą społeczeństwo stwarza maski, starając się uchwycić nieuchwytną twarz człowieka i poddać ją klasyfikacyjnym zabiegom. (...) Pisarz utożsamiający się zawsze z cierpiącą jednostką przeciwstawioną zespolowemu umysłowi buntuje się przeciw społecznemu światu, przeciw jego teoretycznym, pojęciowym, instytucjonalnym przybudówkom. Jak mówił udzielając wywiadu Domenico Vittoriniemu: „Społeczeństwo jest z konieczności tworem formy i w tym sensie zajmuję postawę antyspołeczną, ale tylko w tym sensie, w jakim przeciwstawiam się społecznej obłudzie i konwencji. Moja sztuka uczy jednostkę, by godziła się ze swoim losem szczerze i pokornie z pełną świadomością niedostatków, jakie są jej udziałem”. Stoicki ton tych sformułowań sugeruje, że bunt Pirandella ma korzenie egzystencjalne. I ma je w istocie, gdyż w przekonaniu pisarza przybranie maski stanowi nieuchronną konsekwencję człowieczeństwa. Czasem na twarz nakłada się maskę za sprawą zewnętrznego świata. Jednakże częściej jest ona wytworem wewnętrznych wymogów. (...)



Ciało jest formą, która zmienia się pod pożądlwym spojrzeniem drapieżcy – czasu. Po to, by zatrzymać czas, uzyskać stabilność, osiągnąć bezruch postacie Pirandella przywdziewają maski starając się za sprawą roli ukryć swe zawstydzone twarze.

Oto co Pirandello rozumiał przez konstruowanie siebie samego. Na początku człowiek nie jest niczym określonym. Dopiero potem tworzy siebie wedle wcześniejszych wzorów czy ról. Tak więc gra on role rodzinne (mąż, żona, ojciec, matka), role religijne (święty, bluźnierca, ksiądz, ateista), role psychologiczne (szaleniec, neurotyk, człowiek moralny) i role społeczne (burmistrz, obywatel, socjalista, rewolucjonista). Bez względu na jakość wykonania tych ról, żadna z nich nie odślania twarzy aktora. Są one przebraniem, mają nadawać cel i formę bezsensownemu istnieniu. Są maskami nieskończonej komedii złudzeń. Rzeczywista osobowość objawia się jedynie wówczas, gdy działa ślepy instynkt zdolny przełamać wszelkie kodeksy i wszelkie pojęcia. (...)

„Żyjąc – pisze Pirandello – człowiek nie widzi siebie samego. Podsuńcie mu więc lustro. Niech siebie zobaczy. Wówczas zdziwi się swoim wyglądem. Albo odwróci oczy, by siebie nie widzieć. Albo z niesmakiem splunie na swój obraz. Albo zaciśnie pięści, chcąc go rozbić. Jednym słowem powstaje wtedy konflikt. Logiczne jest, że patrząc na siebie w lustrze widzimy nasz fałsz w nim odbity, drażniący i nieznośny w swej sztywności. To jest właśnie mój teatr.” (...)

Pirandello przeciwstawia sobie życie i formę, rzeczywistość i złudzenie, ale równocześnie stają się one dla niego bliźniaczymi biegunami



ludzkiego istnienia. Podobną ambiwalencję przejawia rozważając władztwo rozumu. (...) Rozum jest człowiekowi pociechą i zarazem przekleństwem. Stwarza fałszywą tożsamość, którą może też zniszczyć. Przykrywa twarz maską i następnie ją zdziera. Zakryta pod maską postać Pirandella jest funkcją pozorów. Intelkt stworzył jej złudzenia, lecz zdolna jest ona także za pośrednictwem intelektu przeniknąć w głębszą rzeczywistość. Ucieka od życia ku formie i od formy ku życiu. (...) Konflikt między życiem a formą jest w istocie konfliktem między życiem a śmiercią. Pirandellofskie pragnienie formy to przecież dosłownie pożądanie śmierci, gdyż jak sam pisarz mówi, wszystko co zakrzepłe w formie jest w rzeczy samej martwe. Podobnie jak jego filozofia, sztuki Pirandella są zaprzeczeniem życia. (...)

Henryk IV jest ponad wszelką wątpliwość arcydziełem Pirandella. Jego problematyka wyrasta w sposób naturalny z akcji. (...)

Udramatyzował tu Pirandello straszliwą samotność ludzkich istot, niezdolnych poznać bliźniego ani z nim się porozumieć. (...) „Nędza własna i przerażająca tragedia całej ludzkości” – jak pisał w didaskaliach, stanowi najpełniejszy wyraz furii, jaką budzi w nim istnienie. Jest ona źródłem jego filozofii i dramaturgii.

W *Henryku IV* Pirandello przemienił intelekt w autentyczną emocję czyniąc egzystencjalny bunt racją tej przejmującej i znakomitej sztuki.

Robert Brustein



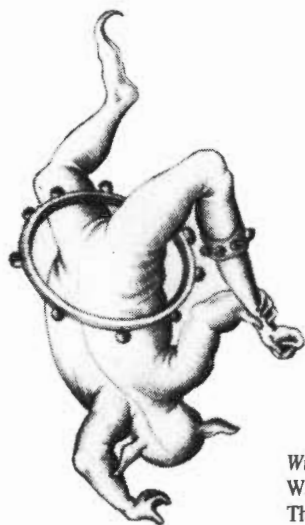
R. Brustein, *The Theatre of Revolt*, London 1965, s.286-303. Tłumaczenie A.B.



OKRĘT BŁAZNÓW

Ten błazen, komu dźwigać chce się
To, co on ledwie że podniesie,
I który pragnie zrobić sam,
Z czem miałoby i troje kłam.
Kto na swe barki bierze świat,
Po chwili – spójrz, a on już padł. (...)
Kto gęsiom dać chce rękawiczki,
Z zaułków zrobić wlot uliczki,
Kto górę zrównać chce z doliną –
Dla tego stąd frasunki płyną.
Za wiele trosk nie płuży nic,
A tylko zdrowie spędza z lic.
Ten błazen jest, kto tem się smuci,
Czego sam przecie nie odwróci.

Sebastian Brant



Wielka literatura powszechna,
Warszawa 1933, t. VI, s. 311.
Tłumaczenie A. Tom

POCHWAŁA GŁUPOTY

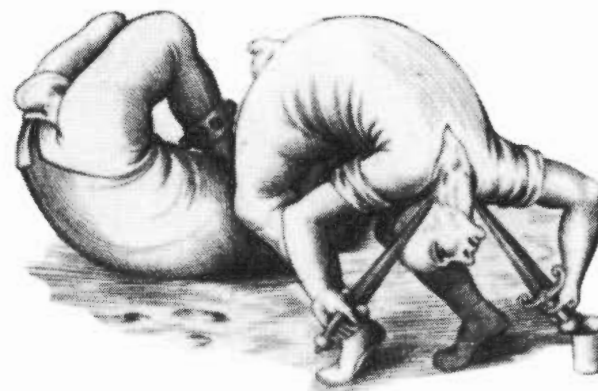
Sebastian Brant, który w swoim *Okręcie błaznów* wymienia dziesiątki przykładów ludzkiego szaleństwa w świetle tego, co przynosi *Pochwała*, występuje z pozycji umiarkowanego reformatora. (...) Można więc dzieło Erazma traktować jako bezpośrednią odpowiedź na *Okręt błaznów*. (...)

„Włożenie czapki błazeńskiej i wystąpienie z kaduceuszem – pisze Henryk Barycz – pozwalało na daleko idącą wypowiedź prawdy o prawdzie obiegowej, na wydobywanie na jaw najgłębszych, nietykalnych dotąd niedomagań życia zbiorowego. Groteskowy charakter Głupoty zwiększał fakt, że mówi ona rzeczy prawdziwe, istotne i mądre, głęboko ludzkie, że poddaje krytyce przemądrzałość i pewność siebie zadufanych w swój rozum nieuków, ograniczonych, pewnych swej mądrości. (...) Dowcip i smak utworu polegał na odwróceniu wartości, na zamienieniu głupoty na mądrość i pozornej mądrości na głupotę, z tym że Głupota wypowiada satyrę na głupotę ludzką.” (...)

Błazeńska forma podania prawdy – to szczególny stan wolności mędrca. Po raz pierwszy w literaturze pojawia się postać błazna – jako symbol człowieka wolnego, człowieka niezależnego. Jest to osoba świadoma swego wyboru. (...) Na tym niezwykłym pomysśle oprze się renesansowa interpretacja błazna – humanisty, człowieka mądrego który wkładając błazeńską maskę dąży do generalnego rozrachunku ze zdegenerowanymi zjawiskami współczesności.

Mirosław Słowiński

M. Słowiński, *Błazen*, Warszawa 1993, s. 200, 204, 205–206



HISTORIA SZALEŃSTWA W DOBIE KLASYCYZMU

W porównaniu z Mądrością rozum człowieka okazał się szaleństwem; w porównaniu z ciasną mądrością ludzką – Rozum Boga jest ujęty w istotny ruch Szaleństwa. Na wielką skalę wszystko jest tylko Obłądem; na małą skalę – wszystko jest samo w sobie obłądne.

To znaczy, że obłąd istnieje jedynie w odniesieniu do jakiegoś rozumu, lecz cała tegoż rozumu prawda polega na uwidocznieniu na chwilę szaleństwa: odrzuci je, ażeby z kolei zagubić się w obłądnie, który ją rozproszy. (...) W jakimś sensie szaleństwo jest niczym: szaleństwo ludzkie – niczym wobec najwyższego rozumu. (...) Ale i rozum jest niczym, ponieważ gdy docieramy wreszcie do racji, w imię których wykrywamy ludzki obłąd, okazuje się, że jest ona tylko zawrotną otchłanią, gdzie rozum musi milczeć.

Michel Foucault

M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, PIW 1987, s. 42, 43



BŁAZEN

Błazen jest faktem historycznym, obywatelem naszej współczesności, potencjalnym bytem; (...) Wolność mówienia prawdy zdobywa poprzez w pełni świadomy akt włożenia błazeńskiej czapki.

Szaleństwo – powtórzmy za Kępińskim – „jest patologicznym zdobyciem wolności kosztem realności i w końcu niewoli już nie w świecie rzeczywistym, ale psychotycznym, powstałym dzięki projekcji tego, co najbardziej własne i intymne – w świat otaczający”. Tym, co łączy szaleńca i błazna, co stanowi ich wspólne, jedyne i tragiczne doświadczenie jest straszliwa samotność w świecie, który zdawałoby się jest pełnym ludzi.

Miroslaw Słowiński

M. Słowiński, *Błazen*, Warszawa 1993, s. 73





LUIGI PIRANDELLO W OCZACH KRYTYKÓW

Są pisarze, w których głowie życie krzepnie w abstrakcję. U Pirandella przeciwnie: abstrakcja staje się życiem. Czyste pojęcia dramatyzują się, zmieniają w żywe twarze; myśli wkładają spodnie, kamizelki, surduty, skaczą sobie wzajem do oczu, robią wrzask, wzruszają się, cierpią. (...) Teatr to dla „elity” dzięki sferze poruszanych zagadnień; teatr dla wszystkich – siłą napięcia uczuć i wciąż zaciekawiającej intrygi.(...) Przykuwa nas, urzeka i daje nam być świadkami tego, czego wyraz jest zawsze najwyższym wzlotem sztuki – tragicznej tajemniczości życia.¹

Tadeusz Boy-Żeleński

Pirandello przemawia do nas mową poezji. Jego wizja świata jest wizją poetycką. I to ocala Pirandella w chwilach zbyt karkołomnych skoków. Gdy sens i prawda psychologiczna zaczynają się rwać, przychodzi irracjonalne wzruszenie, nastrój, jakiś wiew nierealny, który wynagradza nam wszystkie zawilości psychologiczne. Gdyby nie ta poezja, Pirandello byłby właściwie pisarzem detektywem. Fabuła jego sztuk ma zawsze coś z powieści kryminalnej, z tą różnicą, że przestępcą nie jest człowiek, ale uczucie.(...) Widz zmuszony jest do ciągłych poszukiwań i czujności.²

Antoni Słonimski

Moją tezą jest: prawda o ludziach nie jest ani prosta ani względna, lecz wielopostaciowa, skomplikowana (...) Prawda jest skomplikowana jak maszyna, ale futurystycznym poetą nie będzie ten, który będzie opiewał maszyny, lecz ten, który precyzyjnym labiryntem myśli i słów odpowie na labirynt życia. I do takich należy Pirandello.³

Karol Irzykowski



Pirandello pierwszy chyba rozpoznał komiczną (jeśli nie groteskową) i filozoficzną funkcję stereotypu. Czym bowiem są „formy”, z jakimi walczy i sam Pirandello, i jego postacie zwłaszcza? Najczęściej – choć nie wyłącznie – stereotypami, nie językowymi jednak, ale sytuacyjnymi i psychologicznymi. Ocena (czy samoocena) moralna, charakterologiczna itp. została przez Pirandella zobaczona jako oderwany od jednostkowego doświadczenia stereotyp, automatycznie wypełniający wszelkie luzy i luki życia (...) i niejako niezależny od ludzkiej woli czy rozeznania.⁴

Jan Błoński

Nikt nie wykazał tak zajadłej chęci rozrzedzania, rozkruszania rzeczywistości, jak Pirandello. Już Silvio d'Amico w swoim wnikliwym szkicu o teatrze dramatycznym ośmieszał tych wszystkich krytyków, którzy podrażnieni paradoksami i akrobacjami formalnymi bohaterów Pirandella, wykręcają się sianem przylepiając mu etykietkę cerebralisty, i, o dziwo, werysty. „Przyszedł jednak dzień – pisze d'Amico – kiedy odkryto, że owe gadające kukły są ludźmi wstrząsanymi wewnętrznym dramatem... że Pirandello jest piewą współczesnej tragedii, dramaturgiem rozpadającego się świata.”

Oto dlaczego termin „pirandellowski” stał się na całym świecie rozpoznawczym znakiem pewnej określonej wizji życia: jest w nim to, co daje pisarzowi najwyższą rangę – uniwersalizm – i dlatego nie tylko intelektualści i uczeni, ale także zwykli szarzy ludzie mówią o „pirandellizmie”.⁵

Giuseppe Padellaro

1. T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. XXII, s. 25, t. XX, ,s. 345
2. A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1962, s. 287
3. K. Irzykowski, *Recenzje teatralne*, s. 142
4. J. Błoński, *DIALOG* 1967, Nr 6, s. 89
5. G. Padellaro w: L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Czytelnik 1982, s. 116



Zastępca dyrektora
Zbigniew Libera

Kierownik literacki
Lech Budrecki

Zastępca kierownika literackiego
Ewa Natorska

Kierownik techniczny
Antoni Poroś

Zastępca kierownika technicznego
Ryszard Komarnicki

Kierownik sceny – **Dariusz Dezór**

Kierownik pracowni elektrycznej – **Stanisław Pasek**

Kierownik pracowni akustycznej – **Robert Szatkowski**

Kostiumy wykonano pod kierunkiem **Anny Dezór i Henryka Kalbarczyka**

Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej – **Katarzyna Wierzejska**

Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej – **Danuta Fuksiewicz**

Kierownik pracowni stolarskiej – **Aleksander Kornacki**

Kierownik pracowni ślusarskiej – **Jan Teodorczyk**

Inspicjent – **Konrad Mikiciński**

Suflerka – **Magdalena Sowińska**

Organizator pracy artystycznej – **Joanna Ciepiał**

Kierownik Biura Obsługi Widzów – **Maria Nowocień**

Redakcja programu – **Ewa Natorska**

Opracowanie graficzne – **Marcin Stajewski**

Redaktor techniczny – **Beata Soboń**

Wykorzystano reprodukcje ALBRECHTA DÜRERA (s.7), ANONIMA (s.16,17), PETERA BREUGHELA (s. 2, 3, 8–12, 14, 15, 18, 19, 21, 23)

Skład i łamanie: „**Radius**” s.c., Warszawa, ul. Nowogrodzka 31 tel. 621-39-20

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów

codziennie w godz. 10⁰⁰–15⁰⁰, tel. 625-73-30, 625-24-21 wew. 10.

Kasa czynna codziennie w godz. 10⁰⁰–14⁰⁰ i 16⁰⁰–19⁰⁰, w poniedziałki

w godz. 10⁰⁰–16⁰⁰, tel. 625-24-21 wew. 21., fax 625-36-07

Teatrowi Ateneum

z życzeniami sukcesów

*Fundacja
Feliksa Łaskiego*

z Londynu

ofiarowuje

na działalność artystyczną w sezonie 1994/1995

40.000 zł



PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

ZEMSTA – Aleksander Fredro, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Marcin Stajewski

ANTYгона W NOWYM JORKU – Janusz Głowacki, reżyseria – Izabella Cywińska, scenografia – Jerzy Juk Kowarski, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski

KUBUŚ FATALISTA I JEGO PAN – Denis Diderot, tłumaczenie – Tadeusz Zeleński-Boy, adaptacja i reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, teksty piosenek – Wojciech Młynarski, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Janusz Józefowicz

FANTAZY – Juliusz Słowacki, reżyseria – Gustaw Holoubek, scenografia – Lidia Minticz-Skarżyńska i Jerzy Skarżyński, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA 61

BURZLIWE ŻYCIE LEJZORKA – Ilia Erenburg, tłumaczenie – Maria Popowska, adaptacja – Katarzyna Sobol, Maciej Wojtyzsko, teksty piosenek – Maciej Wojtyzsko, reżyseria – Maciej Wojtyzsko, Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Antoni Poroś, muzyka – Jerzy Derfel, choreografia – Tadeusz Wiśniewski

DETEKTYW – Anthony Shaffer, tłumaczenie – Cecylia Wojewoda, reżyseria – Janusz Warمیński, scenografia – Marcin Stajewski

IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA – Witold Gombrowicz, reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, Maciej Wojtyzsko, scenografia – Maciej Preyer, opracowanie muzyczne – Wojciech Borkowski

OLEANNA – David Mamet, tłumaczenie – Marek Kędziński, reżyseria – Feliks Falk, scenografia – Marcin Stajewski

ARKADIA – Tom Stoppard, tłumaczenie – Jerzy Limon, reżyseria – Andrzej Pawłowski, scenografia – Marcin Stajewski, muzyka – Wojciech Borkowski

SCENA NA DOLE

HEMAR – scenariusz – Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria – Wojciech Młynarski, choreografia – Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne – Janusz Stokłosa, scenografia – Marcin Stajewski, kostiumy – Małgorzata Blikle

RECITAL WOJCIECHA MŁYNARSKIEGO, przy fortepianie Jerzy Derfel

DYMNY – scenariusz – Anna Dymna, Maciej Wojtyzsko, reżyseria – Maciej Wojtyzsko, scenografia – Antoni Poroś, kierownictwo muzyczne – Wojciech Borkowski, choreografia – Dorota Furman

BOY – scenariusz i reżyseria – Waldemar Śmigasiewicz, scenografia – Maciej Preyer, choreografia – Jacek Tomasiak, muzyka i instrumentacja – Jerzy Derfel, kierownictwo muzyczne i przygotowanie wokalne – Aldona Krasucka