

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.11

**Katarzyna Woźniak**

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## Pirandello jako widz zawodowy

Od początku lat 60. do połowy 70. XX w. dramaty Luigiego Pirandella cieszyły się nieśląbnącym zainteresowaniem polskich reżyserów. W *Encyklopedii teatru polskiego* odnotowano aż dwanaście premier w okresie od 1961 do 1973 r. na największych krajowych scenach i w Teatrze Telewizji: *W poszukiwaniu postaci scenicznych* na motywach dramatów *Patent*, *Człowiek z kwiatem w ustach* i *Dzban* z 1961 r. (Teatr Telewizji, reż. Bogdan Trukan); w tymże roku *Jaką mnie pragniesz* (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, reż. Aleksandra Mianowska); w 1962 r. wystawiono *Dziś wieczór improwizujemy* (gdański Teatr Wybrzeże, reż. Kazimierz Braun) i *Sześć postaci szuka autora* (Teatr Rozmaitości we Wrocławiu, reż. Noemi Korsan-Ekert oraz Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, reż. Maria Wiercińska); na rok 1964 przypada premiera sztuk: *Cecè* (Teatr Telewizji, reż. Michał Bogusławski), *Kretyn* (Teatr Współczesny w Warszawie, reż. Helmut Kajzar) i *Liola* (Teatr Nowy – filia Teatru Polskiego w Poznaniu, reż. Jowita Pieńkiewicz); w 1970 r. Helmut Kajzar reżyseruje *Człowieka z kwiatem w ustach* i *Patent* (Teatr Współczesny w Warszawie); w 1971 r. odbywa się premiera *Czapki błazeńskiej* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, reż. Danuta Baduszkowa), a w 1973 r. *Żeby wszystko było jak należy* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. Ludwik René) i *Gigantów z gór* (Teatr Nowy w Poznaniu, reż. Izabella Cywińska)<sup>1</sup>. Widzimy więc, że rodzimi twórcy brali na warsztat dramaty z różnych okresów twórczości noblisty i o różnej tematyce, od komedii mieszczańskiej po utwory metateatralne, a powyższe wyliczenie zapewne nie obejmuje wszystkich, które wówczas wystawiono.

Zdaje się, że wzrost zainteresowania twórczością artysty należy wiązać z dwudziestą piątą rocznicą jego śmierci, jak sugeruje Mieczysław Brahmer w programie *Tak jest, jak się państwu zdaje* w reżyserii Zofii Wiercińskiej z 1961 r.<sup>2</sup> Z kolei Sylwia

<sup>1</sup> Na podstawie *Encyklopedii teatru polskiego*, [www.encyklopediateatru.pl](http://www.encyklopediateatru.pl) [dostęp: 18.07.2017].

<sup>2</sup> M. Brahmer, *Spotkanie po 25 latach*, „Listy Teatru Polskiego” 1961–1962, nr 51, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/52024/tak\\_jest\\_jak\\_sie\\_panstwu\\_zdaje\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1961.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf) [dostęp: 18.07.2017].

Kucharuk i Joanna Zając niemal pół wieku później podkreślały, że także krytycy teatralni starali się w tych latach proponować nową perspektywę interpretacyjną dramatów Pirandella<sup>3</sup>. Już w latach 60. podkreślał bowiem Brahmer, iż

[...] oplakany następstwem sukcesów Pirandella było, że główne idee, stanowiące intelektualny zrąb jego twórczości, ujęto w niewielką liczbę tez, które w tej postaci okazać się musiały filozofią o wielorakich powinowactwach z przeszłością i teraźniejszością, ale o dosyć skąpej zawartości myślowej. Tracąc z oczu fakt, że atrakcyjność swą zawdzięczały przede wszystkim umiejętności artysty, doszukiwano się w nich wartości absolutnych. W ten sposób Pirandella przesłonił „pirandellizm”<sup>4</sup>.

Znamiennym jest fakt, że tak wówczas, jak i dziś, krytycy i badacze w większości przypadków wychodzili z założenia, niekoniecznie uświadomionego, iż piszą o artyście, który był przede wszystkim pisarzem, a dopiero w dalszej kolejności krytykiem inscenizacji swoich dramatów (zgodnie z panującym na początku ubiegłego wieku obyczajem, nie tylko, ale może przede wszystkim we Włoszech, gdzie autor miał ostatnie słowo w sprawie inscenizacji swojego dramatu, o ile mógł w próbach uczestniczyć, co w przypadku prapremier było regułą), a następnie inscenizatorem własnych tekstów. W konsekwencji koncentrowali się głównie na dekonstrukcji owego piętnowanego przez Brahmera „pirandellizmu”, a zwłaszcza kanonicznej jego wykładni autorstwa Adriana Tilghera<sup>5</sup>. Rodzi się zatem pytanie, jakie możliwości interpretacyjne otwierają się przed nami, gdy spojrzeć na twórczość Pirandella, a zwłaszcza na pierwszą część tzw. trylogii „teatru w teatrze”, na którą składają się *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, *Ciascuno a suo modo* i *Dziś wieczorem improwizujemy*, z perspektywy celu, czyli samodzielnej działalności teatralnej Pirandella jako współzałożyciela, dyrektora i inscenizatora Teatro D’Arte (Teatru Artystycznego) w Rzymie, działającego w latach 1924–1928. W trakcie dalszych rozważań postaram się wskazać możliwy kierunek poszukiwania na nie odpowiedzi.

W 1962 r. dramat *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* doczekał się w Polsce aż dwóch premier<sup>6</sup>: we Wrocławiu i w Łodzi. We wrocławskim Teatrze Rozmaitości na warsztat sztukę włoskiego noblisty wzięła Noemi Korsan-Ekert, od 1948 r. aktorka, w 1961 r. ukończyła reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole

---

<sup>3</sup> Zob. J. Zając, *Dwie koncepcje dramatu: D’Annunzio – Pirandello*, Kraków 2003, s. 22–25; S. Kucharuk, *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3, s. 111–112.

<sup>4</sup> M. Brahmer, *Spotkanie...*

<sup>5</sup> Polemiki te relacjonuje pokrótce Joanna Zając (dz. cyt.).

<sup>6</sup> Jeśli liczyć jako osobną premierę transmisję telewizyjną spektaklu z Łodzi 5 października 1962 r., także w reżyserii Wiercińskiej, należałoby mówić nie o dwóch, a o trzech premierach tego samego dramatu w krótkim czasie. Zob. dalej uwagi na temat zmian względem marcowego pierwowzoru.

Teatralnej w Warszawie. *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*<sup>7</sup>, po *Jas-  
kini filozofów* z 1961 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, były jej drugim  
samodzielnie wyreżyserowanym spektaklem.

W Łodzi, na scenie Teatru im. Stefana Jaracza, tę samą sztukę wystawiła Maria  
Wiercińska<sup>8</sup>. Inaczej niż w przypadku niemal o pokolenie młodszej koleżanki, przy-  
goda Wiercińskiej z Pirandellem nie wydaje się przypadkowa. Aktorka Reduty  
wystawiła bowiem rok wcześniej w Teatrze Polskim w Warszawie, z którym była  
związana od 1952 r., *Tak jest, jak się państwu zdaje*<sup>9</sup>. Na łódzkiej scenie reżyserowała  
gościnnie.

Marcowa premiera musiała należeć do udanych, gdyż kilka miesięcy później  
przedstawienie było retransmitowane w Teatrze Telewizji i nabrało cech wydarze-  
nia kulturalnego o niebagatelnym znaczeniu politycznym dla łódzkiego środowiska  
twórców telewizyjnych. Jak donosił lokalny publicysta:

[...] to wydarzenie niebagatelne i należy je zapisać wielkimi literami: Łódź po raz  
drugi w stosunkowo niedługim czasie otrzymała od Warszawy wóz transmisyjny.  
Można więc chyba sobie w tym miejscu powiedzieć – jeszcze po cichutku, ale nie  
tylko przez skromność, lecz głównie po to, aby nie zapeszyć losu szczęścia – że na-  
sza akcja nie poszła zupełnie na marne, i oto Warszawa zaczyna traktować ŁÓT  
coraz bardziej jako równorzędnego partnera, doceniając jego możliwości [...]. Jeżeli  
pierwsza od wielu lat transmisja z łódzkich teatrów w końcu sierpnia (*Grube ryby*  
Bałuckiego, Teatr Powszechny) nie była zbyt reprezentatywną (do czego posiadali-  
śmy przecież pełne prawo, zważywszy na znowę milczenia, jaką otaczano dorobek

<sup>7</sup> Premiera: 22 kwietnia 1962, reżyseria: Noemi Korsan, przekład: Zofia Jachimecka,  
scenografia: Zbigniew Klimczyk. Zob. [http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/  
33817/szesc-postaci-scenicznch-w-poszukiwaniu-autora](http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/33817/szesc-postaci-scenicznch-w-poszukiwaniu-autora) [dostęp: 18.07.2017].

<sup>8</sup> Premiera: 31 marca 1962, reżyseria: Maria Wiercińska, przekład: Zofia Jachimecka,  
scenografia: Józef Rachwański, asystent reżysera: Andrzej Jędrzejewski. Obsada: Ojciec – Je-  
rzy Szpunar, Matka – Maria Kozierska, Pasierbica – Jadwiga Siennicka, Syn – Henryk Józwiak,  
Chłopczyk – Jerzy Balbuza, Dziewczynka – brak danych, Pani Pace – Hanna Małkowska, Dy-  
rektor – Kazimierz Iwiński, Amantka – Alina Kulikówna, Bohater – Zbigniew Łobodziński,  
Charakterystyczna – Zofia Molicka, Naiwna – Alicja Krawczykówna, Amant – Maciej Małek,  
Rezoner – Wiesław Ochmański, Liryczna – Bożena Darłakówna, Tragik – Bolesław Ciesiel-  
ski/ Andrzej Jędrzejewski, Inspicjent – Bohdan Wróblewski, Sufler – brak danych, Rekwizy-  
tor – Karol Obidniak, Maszynista – Bogumił Antczak, Woźny – Zygmunt Marzec-Marczewski.  
Zob. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/50748/szesc\\_postaci\\_w\\_poszukiwaniu\\_  
autora\\_teatr\\_im\\_jaracza\\_lodz\\_1962.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf) [dostęp: 18.07.2017].

<sup>9</sup> Premiera: 11 listopada 1961, przekład: Jerzy Jędrzejewicz, scenografia: Janusz A. Kras-  
sowski, asystent reżysera: Zygmunt Listkiewicz. Obsada: Lamberto Laudisi – Tadeusz Kon-  
drat, Pani Frola – Zofia Małynicz, Pan Ponza, jej zięć – Bronisław Pawlik, Pani Ponza – Alicja  
Sędzińska, Radca Agazzi – Kazimierz Dejunowicz, Amalia, jego żona – Ryszarda Hanin, Dina,  
ich córka – Jolanta Czaplińska, Pani Sirelli – Jadwiga Kossocka, Pan Sirelli – Konstanty Pągow-  
ski, Prefekt – Jan Kobuszewski, Komisarz Centuri – Zygmunt Listkiewicz, Pani Cini – Janina  
Macherska, Pani Nenni – Maria Strońska, Służący Agazzich – Roman Dereń, Pan I – Zygmunt  
Bończa-Tomaszewski, Pan II – Zdzisław Szymborski. Zob. [http://www.encyklopediateatru.  
pl/przedstawienie/9223/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje](http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9223/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje) [dostęp: 18.07.2017].

łódzkich teatrów), to już ta druga transmisja – miejmy nadzieję, że nie ostatnia, wierzymy też w pomyślność trwającej koniunktury – *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* [...] – godnie zainaugurowała teatralny sezon jesienno-zimowy<sup>10</sup>.

Jego uwadze nie umknęło również, że „sztuka Pirandella jest wyjątkowo trudna: trzy akty rozgrywają się właściwie na proscenium, a nierzadko i w pierwszych rzędach widowni. Stąd *Sześć postaci* Pirandella wydaje się posiadać o wiele silniejsze walory telewizyjne niż sceniczne”<sup>11</sup>. Z recenzji dowiadujemy się także, że na potrzeby transmisji telewizyjnej zastosowano nowe rozwiązania inscenizacyjne: przede wszystkim zrezygnowano z obecności widowni, co z transmisji telewizyjnej uczyniło wydarzenie raczej autonomiczne względem marcowego pierwowzoru<sup>12</sup>. Oglądając zdjęcia Franciszka Myszkowskiego ze spektaklu Wiercińskiej, trudno oprzeć się skojarzeniom z najbardziej znaną włoską realizacją telewizyjną *Sześciu postaci...* z 1965 r. (premiera teatralna: 1963) w reżyserii Giorgia De Lulla i w wybitnej obsadzie aktorskiej (Romano Valli, Elsa Albani, Ferruccio de Ceresa, Nora Ricci, Carlo Giuffrè). Nie wydaje się prawdopodobne, aby Wiercińska знаła wcześniejsze realizacje De Lulla, a już na pewno nie mogła znać szczegółów planowanej przez niego na rok 1963 premiery. Wspominam o tej inscenizacji, uznanej powszechnie za kanoniczną<sup>13</sup>, po to, by pokazać, że polska reżyserka musiała o *Sześciu postaciach...* myśleć raczej w duchu wierności tekstowi dramatu niż jego rewolucyjnej dla teatru wymowie. Byłoby to zgodne z linią interpretacyjną zaproponowaną przez Brahmera (do czego jeszcze wrócimy). Co ciekawe, w programie spektaklu Wiercińskiej nie znajdujemy nazwiska Suflera, którego można uznać za kluczową postać całego dramatu, bowiem to właśnie niepozorny Sufler – według Pirandella – był zmorą i zakałą teatru.

Dario Niccodemi, który przygotowywał ze swoimi aktorami rzymską premierę pierwszej wersji sztuki<sup>14</sup> (9 maja 1921), zanotował, że Pirandello bardzo dobitnie wypowiadał się w tej kwestii:

<sup>10</sup> „*Sześć postaci*”, czyli wóz transmisyjny, [www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/szesc-postaci-czyli-woz-transmisyjny](http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/szesc-postaci-czyli-woz-transmisyjny) [dostęp: 3.08.2017].

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> „Zapowiedź spikera brzmiała: «transmisja z teatru», zaś publiczności ani śladu. Kamera fotografowała pustą salę teatralną, rzędy krzeseł przykryte pokrowcami. Zastosowany tu chwyt, który przydał kameralności przedstawieniu zbudował nastrojową, sugestywną atmosferę realności rozgrywanej akcji, zmuszając widza do maksymalnego skoncentrowania wokół niej swojej uwagi. Pomysł tym cenniejszy, że nowotarska forma sztuki Pirandella dla przeciętnego telewidza, bądźmy szczerzy: raczej nie obytego z nowoczesną koncepcją teatru, mogła wydać się mało komunikatywnym, sztywnym i dziwnym tworem dramaturgicznym”, tamże.

<sup>13</sup> Zob. F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano. Dal teatro alla televisione*, Sesto San Giovanni 2013.

<sup>14</sup> *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* miało dwa wydania: pierwsze w 1921, a drugie w 1923 r.

Suflerzy niszczą teatr. [...] Gdy ja będę kierował zespołem, aktorzy będą musieli zgłębić swoje role i nauczyć się ich na pamięć. [...] Będą musieli poznać je dogłębnie sami, w domowym zaciszu i gruntownie je przemyśleć. [...] Kiedy zaś wejdą na scenę, nie będzie im wolno być dłużej aktorami. Będą musieli stać się postaciami komedii czy dramatu, jaki mają grać [...]. Tym sposobem będą mieli w sobie rzeczywistość, która nie będzie relatywna tylko absolutna; nie będą mieli w sobie fałszywej prawdy sceny, tylko pozytywną i niepodważalną prawdę życia. Teraz to niemożliwe: aktor przegląda się w suflerze, dlatego siłą rzeczy musi czuć się groteskowy w stosunku do postaci, jaką ma grać. Nie może być postacią; pozostaje aktorem, który mniej lub bardziej inteligentnie, ale zawsze machinalnie, powtarza słowa, jakie sufler przemycza mu ze swojej kabiny. Publiczność, chcąc nie chcąc, niemal zawsze słyszy jego głos, a nawet jeśli go nie słyszy, to domyśla się, że jego działanie ma katastrofalne skutki dla spektaklu. [...] Sufler bowiem nie poprzestaje na podpowiadaniu słów, a wpływa na nie swoją prozodią, tylko sobie właściwą manierą, które są zwodnicze dla niepewnego siebie aktora. Sufler w swojej norze gra<sup>15</sup>.

Dalej następuje barwny i sugestywny opis suflera odgrywającego sztukę w swojej ciasnej „norze”. Niccodemi, który zarzucił karierę dramaturga na rzecz teatru, jest bardzo wyczulony na zachowania Pirandella, które śmiało można nazwać reżyserskimi. Przytacza także reakcje aktorów, skonsternowanych pomysłami dramaturga. Pirandello tymczasem „kieruje. [...] Potrafi prosić i dostaje to, o co prosi; pojawia się ciekawe zdwojenie w jego osobie: jest w nim i autor, który prowadzi i poucza, i widz, który przygląda się wszystkiemu i czerpie z tego patrzenia przyjemność”<sup>16</sup>. Posiłkując się sformułowaniem ukutym przez Jerzego Grotowskiego w 1984 r., powiedzielibyśmy, że Pirandello na próbie zachowuje się jak „wiedz zawodowy”<sup>17</sup> i pierwszy probierz skuteczności działań podejmowanych przez aktorów. Inwektywy pod adresem Suflera idą w parze z zarzutami stawianymi aktorom, którzy nie chcieli lub nie potrafili być twórczy, i to właśnie mankamenty warsztatu aktora zdają się wybijającym się na pierwszy plan tematem *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*.

Tułaiczka tytułowych *dramatis personae* trwała bardzo długo. Możemy przyjąć za Guidem Davico Bonino, że rozpoczęła się już w 1906 r., kiedy Pirandello-prozaik odmówił im racji bytu w nowelce *Personaggi* (Postaci). Powtarzał ten gest jeszcze dwukrotnie: w *Tragedia di un personaggio* (Tragedia postaci) z 1911 r. i *Colloqui coi personaggi* (Rozmowy z postaciami) z 1915 r. Okazało się też, że *dramatis personae* nie są materiałem na powieść: noblista zarysował jedynie jej fabułę i zarzucił

---

<sup>15</sup> D. Niccodemi, *L'autore alla prova*, [w:] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, red. G.D. Bonino, Torino 2013, s. 192–193.

<sup>16</sup> Tamże, s. 191.

<sup>17</sup> Zob. transkrypcja spotkania Jerzego Grotowskiego w Volterze z 1984 r., poświęconego zagadnieniom reżyserii, pod tytułem *Reżyser jako wiedz zawodowy*, [w:] J. Grotowski, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa–Wrocław 2013, s. 773–786.

projekt<sup>18</sup>. W końcu, w 1921 r., szukające autora postaci zostały wpisane w dramat. W teatrze w ogóle nie dane im było rozmawiać z autorem. Co gorsza, nie spotkały w nim nawet aktorów, którzy potrafiliby go zastąpić. Okazało się bowiem, że nie potrafili oni pracować nad rolą tak, by uchwycić prawdę postaci. Aby dobrze zrozumieć oczekiwania Pirandella wobec aktorów i wagę tego spotkania, musimy ponownie cofnąć się do początku wieku.

W 1908 r. ukazał się krótki esej *Illustratori, attori e traduttori* (Ilustratorzy, aktorzy i tłumacze). Pirandello stwierdzał w nim, że aby postać była żywa, dramaturg powinien znaleźć „słowo, które będzie działaniem, słowo żywe, które porusza; słowo tożsame z działaniem, właściwe tej, a nie innej postaci w danej sytuacji”<sup>19</sup>. W tym celu powinien całkowicie utożsamić się ze swoim stworzeniem. Aktor z kolei, niczym tłumacz, jest pośrednikiem między dziełem dramaturga a widzem – nieodzownym, ale i problematycznym. Wiemy doskonale – Pirandello dobitnie wytłumaczył to postaciom odwiedzającym jego gabinet, że wytwory Fantazji autora (duża litera za Pirandellem), dzięki jego twórczej pracy stają się mniej realne, ale bardziej prawdziwe. Tymczasem praca aktora jest przeciwieństwem pracy poety, gdyż aktor to, co bardziej prawdziwe, a więc postać, wprowadza powrotnie w realny świat. Ponieważ jednak bez aktora teatr nie może się obejść, Pirandello wymaga, aby jego praca była równie twórcza jak praca dramaturga, co oznacza pogłębione studium postaci i pamięciowe opanowywanie tekstu. Postać ma aktorem zawładnąć – aktor ma się zrosnąć ze swoją postacią. Ma się w nią wcielić w dosłownym tego słowa znaczeniu: to on ma wejść w porządek Fantazji, a nie wprowadzać postać w rzeczywistość sceniczną<sup>20</sup>. Tak w praktyce rozwiązuje Pirandello już w 1908 r. problem *dramatis personae* szukających autora i wskazuje na główną przyczynę fiaska tytułowych „sześciu postaci”. Chodzi zatem nie tyle o konflikt między życiem a Formą, jakiego można doszukać się w niemal każdym jego tekście, ani o konwencję teatralną, a większy projekt reformy teatru, którego Pirandello stał się orędownikiem i który za wszelką cenę starał się przeprowadzić. Jego częścią było także edukowanie widowni, odsłaniające przed nią meandry teatralnego rzemiosła i zachęcające do refleksji nad przyszłością teatru. Pirandello pragnął odnowy teatru i aktywnie o nią zabiegał na różnych frontach, także politycznym.

Lesław Eustachiewicz w książce *Luigi Pirandello*<sup>21</sup> przytacza wybrane teksty pisarzy i krytyków z różnych okresów polskich premier sztuk noblisty. Szczególnie

---

<sup>18</sup> Notatka nieopatrzona datą, opublikowana w 1934 r. na łamach „Nuova Antologia”, zob. L. Pirandello, *Sei personaggi...*, s. 159. Należy podkreślić, że między nowelkami występują znaczące różnice w ujęciu tematu. Interesującym wariantem jest zwłaszcza nowela *Colloqui coi personaggi*, gdzie obok postaci zrodzonych z Fantazji, pojawia się cień zmarłej matki, co obok innych przesłanek, zwłaszcza z ostatniego okresu twórczości dramatopisarskiej (*Giganti z gór*), otwiera pole do badań nad elementami teatru śmierci w twórczości noblisty.

<sup>19</sup> Tenże, *Illustratori, attori e traduttori*, [http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello\\_arte\\_scienza.htm#III](http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm#III) [dostęp: 3.08.2017].

<sup>20</sup> Zob. tamże.

<sup>21</sup> L. Eustachiewicz, *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.

ważna w kontekście niniejszych rozważań zdaje się recenzja z 1926 r. Ryszarda Ordyńskiego, który zaledwie kilka lat po rzymskiej premierze *Sześciu postaci...* odbył z Pirandellem krótką rozmowę. Pirandello utyskiwał, że widownie świecą pustkami i podkreślał, iż największe zagrożenie dla teatru stanowią kino i prasa. Zastrzegając, że nie jego rzeczą jest zapobieganie „zalewowi tandety” – jak ujął to Ordyński – deklarował chęć i gotowość działania

[...] w zakresie swojego kraju i swojej gminy duchowej, aby teatr reprezentujący pewną myśl i oparty na przesłankach artystycznych znalazł czujniejszą niż dotychczas opiekę w samym społeczeństwie. Interesuje mnie bardzo reżyseria – mówił dalej – a zwłaszcza praca nad stworzeniem dobrego zespołu. [...] Zetknąwszy się obecnie z pracą reżyserską, zrozumiałem cały urok tworzenia postaci nakreślonych przez autora. Widzę, jak z próby na próbę rośnie dzieło autora i myśl jego się uwypukla. Niejednokrotnie doświadczenia reżyserskie zmuszały mnie do pewnych korektur sztuki. Równocześnie jednak widzę niebezpieczeństwa tego rodzaju pochyniań w rękę reżysera, które daje się unieść efektem scenicznym i odchodzi świadomie lub nieświadomie od istot powierzzonego mu dzieła. Ostatecznie ono samo musi rozstrzygać o sposobie interpretacji<sup>22</sup>.

Ilona Fried twierdzi, że właśnie owej działalności artystycznej i, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, lobbystycznej na rzecz państwowej kurateli nad teatrami zawdzięcza Pirandello w dużym stopniu Nagrodę Nobla w 1936 r.<sup>23</sup>

Juliusz Osterwa, współczesny nobliście i równie jak on gorliwy wizjoner i reformator teatru, zanotował w swoim raptularzu:

Myśl twórcza nim się zamieni w czyn, musi przejść przez alembik słów. Sfera czynowa jest równa co do objętości sferze słowowej.

Każda myśl twórcza ma ściśle ograniczoną ilość czasu trwania. Ten czas musi się wypełnić słowami i czynem. Jeśli myśl ma się wyjawić w pewnym okresie, który okreśmy np. 4/4, to 1/4 zajmują słowa, a 3/4 czyn, albo też 1/4 czyn i 3/4 słowa. Wartość trwałości ma li tylko czyn. Im więcej jest procentu czynowego, tym myśl jest dłuższa<sup>24</sup>.

Tak też proponuję traktować metateatralne sztuki Pirandella: jako słowo dające wyraz myśli, zamienione w czyn na scenie teatralnej pod czujnym okiem autora. Trylogię „teatru w teatrze” można uznać za akt polityczny, a zatem działanie

<sup>22</sup> Co ciekawe, w tym samym wywiadzie Pirandello wspomina z dumą o Konstantinie Stanisławskim, którego omyłkowo bierze za Polaka. Zob. tamże, s. 105–106.

<sup>23</sup> Chodziło zwłaszcza o promocję idei sieci teatrów dotowanych z publicznych środków i organizację IV Kongresu Fundacji Aleksandra Volta w 1934 r. Fried podkreślała to w swoim wystąpieniu podczas międzynarodowej konferencji „Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell’opera di Luigi Pirandello”, zorganizowanej na Katolickim Uniwersytecie w Leuven w Belgii w dniach 8–9 czerwca 2017 r. w ramach obchodów 150. rocznicy urodzin autora. Zob. także I. Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934, Corazzano–Pisa 2014*.

<sup>24</sup> J. Osterwa, *Raptularz kijowski*, wstęp i oprac. I. Guszpit, Wrocław 2010, s. 7.

ograniczone w czasie i obliczone na konkretnego odbiorcę; skuteczne o tyle, o ile faktycznie wywołało szeroką dyskusję i poskutkowało powołaniem Pirandella na przewodniczącego IV Kongresu Fundacji Aleksandra Volta pod hasłem „Teatr dramatyczny”, który odbył się w dniach 8–14 października 1934 r. Jak w przypadku każdego działania politycznego, jego zasięg był jednak ograniczony i zamknięty w czasie, a wraz ze zmianą uwarunkowań przesłanie stało się niezrozumiałe. Jak pisał Brahmer w cytowanym już programie *Tak jest, jak się państwu zdaje*, w latach 60. dramaty Pirandella straciły swoją rewolucyjną siłę, a widza wzruszały bardziej tragedie postaci niż ich metateatralna wymowa<sup>25</sup>. Pirandello przegrywał z „pirandellizmem”.

## Bibliografia

- Brahmer M., *Luigi Pirandello*, w programie spektaklu *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* w reż. M. Wiercińskiej, prem. 31 III 1962, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/50748/szesc\\_postaci\\_w\\_poszukiwaniu\\_autora\\_teatr\\_im\\_jaracza\\_lodz\\_1962.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf) [dostęp: 3.08.2017].
- Brahmer M., *Spotkanie po 25 latach*, „Listy Teatru Polskiego” 1961–1962, nr 51, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/52024/tak\\_jest\\_jak\\_sie\\_panstwu\\_zdaje\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1961.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf) [dostęp: 18.07.2017].
- Brahmer M., *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer, wyb. oprac. J. Gałuszka, Warszawa 1960, s. 5–21.
- Bronowski C., *Due rappresentazioni metateatrali di Luigi Pirandello a Varsavia negli anni venti*, „Quaderni PAU” 2003, nr 25/26, s. 179–184.
- Bronowski C., *La fortuna di Luigi Pirandello in Polonia negli anni settanta e ottanta del novecento*, „Quaderni PAU” 2003, nr 27/28, s. 175–180.
- Encyklopedia teatru polskiego*, <http://encyklopediateatru.pl/> [dostęp: 3.08.2017].
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.
- Fiorato A.Ch., *Les Six personnages de Pirandello et le «mal» du theatre*, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/6/6fioratorelu.pdf> [dostęp: 3.08.2017].
- Fried I., *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934*, Corazzano–Pisa 2014.
- Grotowski J., *Reżyser jako widz zawodowy*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Warszawa–Wrocław 2013, s. 773–786.
- Kucharuk S., *Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych*, Lublin 2011.
- Kucharuk S., *Polska krytyka wobec dramatów Pirandella*, „Italica Wratislaviensia” 2012, nr 3, s. 107–121.

---

<sup>25</sup> „Widz dzisiejszy był świadkiem tylu bardziej zaskakujących pomysłów na scenie, że uznając w pełni mistrzostwo wczorajszego prestidigitatora, bardziej niż kiedyś staje się wrażliwy na dramat szarych i nieszczęśliwych ludzi, którzy wadzić nie chcieli nikomu, a których mieszczański zaścianek osacza swą natarczywą ciekawością i zadręcza rzekomym współczuciem”, M. Brahmer, *Luigi Pirandello*, w programie spektaklu *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* w reż. M. Wiercińskiej, prem. 31 III 1962, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_11/50748/szesc\\_postaci\\_w\\_poszukiwaniu\\_autora\\_teatr\\_im\\_jaracza\\_lodz\\_1962.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/50748/szesc_postaci_w_poszukiwaniu_autora_teatr_im_jaracza_lodz_1962.pdf) [dostęp: 3.08.2017].



- Niccodemi D., *L'autore alla prova*, [w:] L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, red. G.D. Bonino, Torino 2013, s. 189–193.
- Osterwa R., *Raptularz kijowski*, wstęp i oprac. I. Guszpit, Wrocław 2010.
- Pirandello L., *Illustratori, attori e traduttori*, [http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello\\_arte\\_scienza.htm#III](http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/pirandello_arte_scienza.htm#III) [dostęp: 3.08.2017].
- Pirandello L., *Sei personaggi in cerca d'autore*, red. G.D. Bonino, Torino 2013.
- Pirandello L., *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, przeł. Z. Jachimecka, [w:] tegoż, *Dramaty*, wstęp i nota M. Brahmer, wyb. oprac. J. Gałuszka, Warszawa 1960, s. 23–116.
- Poggiali F., *Giorgio De Lullo regista pirandelliano. Dal teatro alla televisione*, Sesto San Giovanni 2013.
- Ruffini F., *Pirandello e Artaud. Una nota*, [w:] tegoż, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma 2001, s. 69–76, <http://www-static.cc.univaq.it/culturatea/materiali/Ruffini/pirandello/pirandello.php> [dostęp: 3.08.2017].
- „Sześć postaci”, czyli wóz transmisyjny, [www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/szesc-postaci-czyli-woz-transmisyjny](http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/83690/szesc-postaci-czyli-woz-transmisyjny) [dostęp: 3.08.2017].
- Zajac J., *Dwie koncepcje dramatu: D'Annunzio–Pirandello*, Kraków 2003.

### **Pirandello as professional spectator**

#### **Abstract**

Luigio Pirandello's drama were unfailingly popular with Polish directors between the beginning of the 1960s until the 1970s. Native creators have undertaken dramas from different periods of the Nobelists's output and covering various topics – bourgeois comedy to meta-theatrical works. Most probably those do not include all that were staged then.

It appears that an increased interest in the author is to be connected with the 25<sup>th</sup> anniversary of his death, as is suggested by Mieczysław Brahmer in the 1961 *Tak jest, jak się państwu zdaje* (directed by Zofia Wiercińska).

The fact that both then and now critics and researchers in the majority of cases assumed, not necessarily consciously, they are writing about an artist that is mainly a writer and only then a critic of stage productions of his dramas and a stage producer for his own texts is significant. As a consequence they focused mainly on deconstructing the “pirandellism” condemned by Brahmer, in particular on its canonical interpretation by Adrian Tilgher. Therefore, the following question comes to mind: what kind of interpretations are possible when Pirandello's works (especially the first part of the so-called trilogy of “theatre in a theatre” which consists of *Six Characters in Search of an Author*, *Each In His Own Way* and *Tonight We Improvise*) are considered from the perspective of purpose, that is individual theatrical activity of Pirandello as a co-founder, principal and stage producer of Teatro D'Arte in Rome (in operation between 1924 and 1928). The present article attempts at showing the possible direction of a search for an answer to said question with the starting point being the 1962 production of *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (*Six Characters in Search of an Author*) directed by Maria Wiercińska in Stefan Jaracz Theatre in Łódź.

**Słowa kluczowe:** Pirandello w Polsce, Maria Wiercińska, początek reżyserii teatralnej we Włoszech

**Keywords:** Pirandello in Poland, Maria Wiercińska, first theatre directors in Italy

Katarzyna Woźniak: [katarzyna.wozniak@up.krakow.pl](mailto:katarzyna.wozniak@up.krakow.pl)