

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.12

**Ewa Łubieniewska**

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## Telewizyjne gry z Pirandellem

*Pirandello jest świetnym pisarzem wczorajszego dnia  
– to już historia, a jeszcze nie klasyka.*

Jaszcz

Można chyba zaryzykować tezę, że Pirandello jest w Polsce najbardziej znanym włoskim dramatopisarzem XX w. Kwestia jego „współczesności” otwiera jednak pole do zastrzeżeń. Po uznaniu, z jakim przyjęto twórczość noblisty w dwudziestoleciu międzywojennym, milczeniu w pierwszym powojennym piętnastoleciu, a wreszcie po udanym powrocie dzieł autora do polskich teatrów u początku lat 60., przetoczyła się na łamach prasy dyskusja o prawie Pirandella do nowatorstwa. Głos zabierali poważni literaturoznawcy, m.in. Mieczysław Brahmner, Jan Błoński, krytycy i reżyserzy, np. Leonia Jabłonkówna, Kazimierz Braun, a utwory Pirandella zaczęto wystawiać chętnie w całej Polsce. Urodzaj ten nie szedł w parze z powojennymi, sceptycznymi ocenami twórczości pisarza, której wnikliwą, lecz otwarcie kontestatorską, analizę rozpoczął Zygmunt Greń. Uderzała ona zwłaszcza w „mit pirandellizmu”, eksponujący „zwątpienie, niejasność, niewykrywalność człowieka w obcym dla niego świecie”, oraz w „mit prekursorstwa i demaskowania pozorów, którymi społeczeństwo chciało osłonić straszną dla siebie prawdę, iż jest bezsilne”<sup>1</sup>. Iluzje te, zdaniem Grenia, zdominowały model odbioru dzieł twórcy reprezentatywny dla ówczesnej krytyki, nadmiernie je dowartościowując. W artykule padały więc sformułowania ostre jak brzytwa: o „pseudointelektualizmie rozpanoszonego na scenach Włocha”, „prymitywnej próbie poszerzenia wrażliwości artystycznej” i „tajemnicach podejrzanego gatunku”<sup>2</sup>.

Tymczasem na scenie przeznaczonej dla najszerzej widowni – w poniedziałkowym Teatrze Telewizji – rozpoczęto Pirandellową ofensywę. W ciągu trzydziestolecia, od końca lat 50. do 1990 r., pokazano większość z jego najpopularniejszych sztuk: utwory nieco lżejszego kalibru (jak inaugurujący okres prosperity spektakl *Człowiek, zwierzę i cnota*, potem zaś *Cecè*, *Czapka błazeńska*, *Człowiek z kwiatem w ustach*), sztandarowe *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*

<sup>1</sup> Z. Greń, *Pirandello bez maski*, „Twórczość” 1962, nr 12, s. 85.

<sup>2</sup> Tamże, s. 84, 85, 88.

czy *Henryk IV* (drugi tytuł: *Żywa Maska*) oraz filozofujące komedie *Tak jest jak się państwu zdaje* i *Żeby wszystko było jak należy*. Jedynie rzadko grywani w teatrach *Giganci z gór* (mimo entuzjastycznego przyjęcia poznańskiego przedstawienia Izabelli Cywińskiej) nie doczekali się telewizyjnej premiery.

Gorąca temperatura szkicu Grenia paradoksalnie przydała roztrząsanemu tematowi ważności. Później, w połowie lat 70., choć telewizyjna dobra passa wciąż trwała, sądy o Pirandellu były już znacznie mniej emocjonalne; podkreślając walory teatralne, odsyłało do lamusa założenia filozoficzne jego sztuk, anachroniczność kłopotów, jakie trapią ich bohaterów, których „literackość” traktowano z ostentacyjną protekcyjnością. Największe poruszenie wywołał w tej materii szeroko omawiany spektakl *Żeby wszystko było jak należy* (którego premiera była telewizyjną wersją przedstawienia z warszawskiego Teatru Dramatycznego). Przedstawienie podzieliło opiniodawczą elitę na nieprzejednanych krytyków i entuzjastów. „Jakże się zestarzał ów laureat Nagrody Nobla z 1934 roku – Luigi Pirandello!” – ubolewała Irena T. Sławińska<sup>3</sup>. „To już niemal *casus* analogiczny do naszej rodzimej sagi o Waldemarze, ordynacie Michorowskim” – kąśliwie pointowała zachwyty widowni Jabłonkówna<sup>4</sup>. „Sztuczdyło zwietrzałe – wtórował jej Lucjan Kydryński – trąci melodramatem w zupełnie starym stylu, ale – Holoubek!...”<sup>5</sup>.

Kontrowersje nie dotyczyły chwalonego powszechnie aktorstwa, lecz wartości intelektualnej utworu, choć rodziło się podejrzenie, że reżyser sztuki, Ludwik René, potraktował ją jako łakomy kąsek dla wykonawców. Ci zbudowali swoje postacie koncertowo, lecz tradycyjnymi środkami, być może kosztem założeń dramatu? Obrońcy pisarza wypowiadali się znacznie ostrożniej niż przeciwnicy: „Czy renesans Pirandella? Czyżby ten nobliwy klasyk pozostawał nadal autorem mogącym silnie oddziaływać na wyobraźnię współczesnego widza?”, zastanawiał się Alojzy Pałasz<sup>6</sup>. „Wielką zasługą twórczości Pirandella jest jego świetna mowa poetycka. W ogóle jego wizja świata jest wizją poetycką” – dowodził Jan Ost<sup>7</sup>. „Wierzę w nieprzemijające wartości jego wielkich dramatów” – korygowała ostrość uprzedniej opinii Jabłonkówna, wskazując, że można je odnaleźć „choćby w *Henryku IV* – sztuce tak frapującej, o tak zagęszczonej aurze poetyckiej”, o „problemach moralnych i psychologicznych [...] wiecznie żywych i przejmujących”<sup>8</sup>. „Ostatnimi okopami, z których strzela się jeszcze serio w obronie pisarstwa autora *Henryka IV* – gasił jej entuzjazm Michał Misiorny – pozostały uniwersytety, a i to nie wszystkie”, i dodawał:

<sup>3</sup> I.T. Sławińska, *Pirandello i Holoubek*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 262 z 9 XI, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177195.html> [dostęp: 15.11.2017].

<sup>4</sup> L. Jabłonkówna, *Advocatus diaboli*, „Teatr” 1973, nr 15, s. 18.

<sup>5</sup> L. Kydryński, *Żeby wszystko było jak należy*, „Przekrój” 1973, nr 1474 z 8 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/221833,druk.html> [dostęp: 15.11.2017].

<sup>6</sup> A. Pałasz, *Czy renesans Pirandella?*, „Kultura” 1974, nr 1 z 6 I, s. 14.

<sup>7</sup> J. Ost, *Żeby wszystko było jak należy* w *Teatrze Dramatycznym*, „Barwy” 1973, nr 7 z 7 I, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177173.html> [dostęp: 15.11.2017].

<sup>8</sup> L. Jabłonkówna, dz. cyt., s. 18.

Traktuje się tam głównie o teorii masek Pirandella, w myśl której jego bohaterowie skazani są nieuchronnie na rezygnację z osobowości, bowiem żyjąc w społeczeństwie i pod jego presją, obowiązani są okazywać publicznie swą „kreację oficjalną”, to jest formę, która innym ludziom umożliwia widzenie ich w pożądanej perspektywie i oprawie<sup>9</sup>.

Istotnie, słowo „maska” było terminem w interpretacjach literaturoznawców, krytyków i praktyków sceny najczęściej bodaj powtarzanym: „Zagubieni wśród gry pozorów – pisał Mieczysław Brahmmer – usiłujemy zerwać maski, by obnażyć skryte za nimi twarze, ale przekazanie prawdy o sobie, jak i poznanie drugiego człowieka okazuje się nieosiągalne”<sup>10</sup>. „Nie jest możliwe zobaczenie prawdziwej twarzy człowieka. Są tylko kolejne maski, które zakłada on sam, zależnie od tego, kogo gra, które nakładają mu inni, wybierając go jako partnera w grze. Jest tylko wspólny taniec masek” – konkludował Kazimierz Braun w dziewięć lat po rozpoczętej przez Grenia próbie rewizji mitu Pirandella<sup>11</sup>.

Telewizyjne premiery jego sztuk towarzyszyły tej dyskusji, a często dawały do niej asumpt. W potocznym odbiorze włoski dramaturg wciąż uznawany był za nowatora, więc polską publiczność oswajano z nim stopniowo. Być może dlatego pierwszą realizacją Pirandella na małym ekranie została w 1957 r. komedia *Człowiek, zwierzę, cnota*, w której dawka innowacyjności wydawała się strawna dla szerokiej widowni. Jednak już u początku lat 60. w telewizji PRL ujrzały światło dzienne aż dwa spektakle twórcy: składanka jego utworów *Patent, Człowiek z kwiatem w zębach, Dzban* zatytułowana *W poszukiwaniu postaci scenicznej*, którą przygotował Bogdan Trukan, oraz *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* w reżyserii Marii Wiercińskiej, chętnie akcentującej poetyckość, umowność, wizyjność kreowanego przez siebie świata. Wobec nikłości materiałów komentujących oba widowiska wolno jedynie przypuszczać, że każde z nich własnym kształtem artystycznym wpisywało się w dyskurs o naturze i estetyce teatru. Oglądając nieliczne fotografie, można odnieść wrażenie, iż był to dyskurs trochę z Szaniawskiego rodem, w tym zwłaszcza, co dotyczyło aktorskiej interpretacji postaci, pozornie realistycznej, w istocie zaś metaforycznej, czasem wręcz traktowanej przez autora jak programowy ideogram. Powołanie tego rodzaju hybrydy do scenicznego życia stanowiło wyzwanie dla aktorskiego pokolenia tamtych czasów, wychowanego na szkole psychologicznego realizmu i dążenia do prawdy wyrazu.

Śledząc współczesne dzieje sztuki aktorskiej, Maria Napiontkowa cytuje w swoim szkicu zatytułowanym „...należy zagrać sprawę heterogenicznie...”<sup>12</sup> to właśnie zdanie wybitnego człowieka teatru, scenografa Jana Kosińskiego, skierowane do

<sup>9</sup> M. Misiorny, *Wstęp do teatru aktora*, „Kultura” 1973, nr 24 z 17 VI, s. 8.

<sup>10</sup> M. Brahmmer, *Pirandello*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 90–98.

<sup>11</sup> K. Braun, *Notatki reżysera*, Lublin 1970, s. 168.

<sup>12</sup> M. Napiontkowa, „...należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993, s. 53.

aktorów pracujących w 1973 r. nad *Krzestami* Eugène Ionesco. Tak sformułowane zadanie polegać miało na czerpaniu pełną garścią z różnych scenicznych konwencji sztuki przedstawiania osoby; aktor mógł odwoływać się do realizmu i groteski, psychologizmu i obrzędu, balansując między efektami tragicznymi i komicznymi w stworzeniu teatralnej maski. W recenzjach ze spektakli włoskiego twórcy dostrzec można, iż celnie przez Kosińskiego nazwany pomysł na dekonstruowaną postać sceniczną stawał się już wówczas przeczuwanym intuicyjnie „sposobem na Pirandella”.

Wprowadzenie w życie tej artystycznej dyrektywy nie było prostym przedsięwzięciem, zwłaszcza że autorzy telewizyjnych realizacji musieli się liczyć zarówno z naciskiem ukształtowanych przez tradycję przyzwyczajęń szerokiej widowni, jak i z uwarunkowaniami geopolitycznymi, tj. oczekiwaniem władz, aby przesłanie widowiska nie podważało pryncypiów oficjalnej ideologii. Zachowany materiał (niezbyt liczne recenzje, wycinki prasowe i zaledwie cztery archiwalne nagrania przedstawień<sup>13</sup>) nie daje możliwości zrekonstruowania pełnego obrazu telewizyjnej recepcji Pirandella w PRL-u, pozwala jednak na postawienie pewnych hipotez. Zwłaszcza że dwa spośród odnalezionych spektakli – *Tak jest jak się państwu zdaje* oraz *Żywą maskę* – można uznać (obok niezachowanych w TVP *Sześciu postaci scenicznych...*) za przykład programowych sztuk noblisty. Jan Błoński dostrzegł w nich Gombrowiczowską problematykę „formy”, traktując oba utwory jako dopełniające się wersje „pirandellizmu”. Autor szkicu uważa, iż w pierwszej z wymienionych sztuk potrzeba formy objawia się „zewnątrznie w społeczeństwie” (gdyż widzi w niej ono ostoję bezpieczeństwa), w drugim z dramatów natomiast dążenie do okrzepnięcia w formie przyjmuje kształt „wewnętrzny”, rozpoznawalny w doznaniach i pojęciach bohatera o sobie<sup>14</sup>.

Jak zatem posłużono się owym „sposobem na Pirandella” w obu wymienionych spektaklach?

Z zagadkową aurą *Tak jest jak się państwu zdaje* publiczność warszawska zetknęła się już w spektaklu Wiercińskiej z 1961 r. Znamienne, iż to przedstawienie w Teatrze Polskim dwaj opiniotwórczy recenzenci – Jan Alfred Szczepański (Jaszcz) i Andrzej Władysław Kral – odczytali zgoła odmiennie. Jaszcz twierdził, że Wiercińska odkryła w utworze warstwę dotąd mniej eksponowaną: „Obraz zaszczucia przez małomiasteczkową kołtunerię ludzi wyobcowanych z otoczenia jest jakby nową wartością sztuki” – pisał<sup>15</sup>. To z kolei bagatelizował Kral; przyznawał wprawdzie: „rzeczywiście, jest i coś takiego w warszawskim przedstawieniu (zresztą

---

<sup>13</sup> Oprócz analizowanych w tym szkicu spektakli w Archiwum TVP odnaleziono jeszcze przedstawienia *Cecè* z 1964 r. oraz *Żeby wszystko było jak należy* z 1974 r. (szczegółowe informacje o nich: [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)).

<sup>14</sup> J. Błoński, *Pirandello, zamienione dziecko*, „Dialog” 1967, nr 6, s. 87.

<sup>15</sup> Jaszcz [J.A. Szczepański], „*Kobra*” czy *filozofia?*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 315, s. 6.

niekonsekwentnie i może mimo woli)”, ale dodawał natychmiast: „i to wydaje mi się w nim najmniej pobudzające”<sup>16</sup>.

Jednakowoż telewizyjna wersja podjęła właśnie dostrzeżony przez Jaszczka temat, co nie było chyba przypadkiem. Kanicki rozłożył akcenty inaczej w stosunku do tradycji interpretacyjnej utworu. Dywagacje o ludzkich możliwościach poznawczych usunął nieco w cień, koncentrując się na ukazaniu bezpardonowego sprawowania przez społeczeństwo kontroli nad jednostką, która próbuje bronić swego wewnętrznego terytorium. Przedstawienie cechowała wysublimowana przewrotność w operowaniu konwencjami; akcję osadzono w mieszczańskim, komediowo-farsowym *entourage'u*, lekką, żartobliwą muzyczką wprowadzając nas w światek prowincjonalnej społeczności. W salonowym wnętrzu, którego realizm podawały w wątpliwość malowane zasłony i wymyślne zdobienia ścian, zasadniczą funkcję dramatyczną pełniły drzwi – jedno z lewej, na wprost kamery, drugie z prawej strony, nieco z boku. Tu i ówdzie błąkało się krzesło – kolejny ważny element gry, ilekroć bowiem miało wkroczyć do środka któreś z głównych bohaterów dramatu (Pani Frola lub Pan Ponza) gospodarz domu, radca Agazzi, uprzedzał ich wejście konfidencjonalnym zaleceniem skierowanym do gości i domowników: „Proszę państwa, siadamy! Koniecznie siadamy”. Wówczas krzesła błyskawicznie szły w ruch, stawiane w półokręgu, by na zaimprovizowanej widowni spocząć mogła złożona z miejscowej elity „publiczność”. Obraz filmowano z pewnej odległości, eksponując teatralność sytuacji: przed siedzącymi otwierała się wolna przestrzeń dla wchodzącej osoby, która – niby na scenie – odgrywała tu, chcąc nie chcąc, swoją rolę. Autoprezentacja pozwalała jej początkowo dominować nad obserwatorami; kamera wychwytywała jak zachłannie analizując każdy grymas, drgnienie powiek, gest, załamanie głosu przybyłej figury tragicznej. Tym samym „teatr w teatrze” niepostrzeżenie stawał się innym rodzajem zgromadzenia: komisją śledczą, której uczestnicy pozornie niewinnymi interrogacjami dotkliwie osaczali podsądnego. Gdy zdołał on wyjść cało z krzyżowego ognia pytań, miniaturowy obraz struktury społecznej ulegał chwilowej reorganizacji, „widzowie” zrywali się z krzesel, z przesadną serdecznością przyjmując indagowanego do swego grona. Najpierw była to Pani Frola (po której wyjaśnieniach odium „obcości” cedowano na jej zięcia, Pana Ponzę), lecz po zaprezentowanej przez niego wersji zdarzeń to jego spontanicznie dopuszczano do konfidencji, miejsce „obłąkanej” rezerwując dla teściowej. Sytuacja powtarzała się kilkakrotnie, przechylając szalę „prawdy” raz ku jednej, raz ku drugiej ze stron.

Pieczołowicie budując tę symetrię (efekt właściwy technice farsowej), reżyser z premedytacją podsuwał widzom fałszywą sugestią odbiorczą, stwarzał pozory zabawy, kamuflując jej bezsporne okrucieństwo. Całą „grupę mieszczańską” (z wyjątkiem autorskiego rezonera Laudisiego, Zbigniewa Zapasiewicza) charakteryzowało lekkie przerysowanie, trochę marionetkowa ruchliwość, komiczna typizacja sylwetek, maskująca bezwzględność, głupotę i bezduszość zamkniętej społeczności. Zgodnie z Pirandellowskim zamierzeniem rola pochłaniała osobę, a używane przez

---

<sup>16</sup> A.W. Kral, *Pani Frola i kłopoty z Pirandellem*, „Teatr” 1961, nr 24, s. 6.

aktorów środki wyrazu z dwuznaczną rewerencją respektowały tradycyjną konwencję komediowej trupy teatralnej.

Naprzeciw nim do rankingu w scenicznej kampanii poszukiwania „prawdy” stawały dwie figury tragiczne – Pani Froła Ryszardy Hanin i Pan Ponza Zygmunta Hobota, oraz jedna alegoryczna – Pani Ponza Hanny Stankówny.

W kreacji obu pań uderzała pewna statyczność, hieratyczny, spowolniony ruch, niezwykła oszczędność mimiki i gestów, stonowane operowanie głosem, poruszające bogactwem intonacyjnych efektów. Znaczące było odgródenie aktorek od przenikliwych spojrzeń intruzów przeźroczytą osłoną: czarną woalką matki i jasnym, lecz bardziej gęstym, welonem domniemanej córki. Na telewizyjnym ekranie to osłonięcie twarzy paradoksalnie wzmagало ekspresję, wydobywając charakterystyczne rysy pociągłej twarzy Hanin, naznaczonej bruzdami zmarszczek, zastygłych w grymasie cierpienia. Zbliżenia kamery eksponowały grę źrenic, wzmagając wrażenie odmienności przybyłej. Także kostiumy obu pań zdradzały pewną niecodziennność. Nadmiernie ostry kształt czarnego nakrycia głowy czy sztywność sukni opinającej sylwetkę Pani Froli albo ukwiecony ogromny kapelusz żony Pana Ponzy nadawały im wygląd bardziej niepokojących fantomów niż zwykłych mieszkanek miasta. Hanin mistrzowsko łączyła dążenie do wyrażenia prawdziwości emocji postaci ze świadomym celebrowaniem jej teatralnego statusu. Kierowała się wprost do kamery, zamierzenie ignorując niejako żądną sensacji „publiczność”, usadowioną nieco z boku. Grała postać tragiczną z poruszającą sugestywnością, z niepokojącym błyskiem (obłąkania? rozpacz? rezygnacji?) w oczach. Występowała w roli; telewizyjny widz miał dostrzec jej jednostkową odrębność, dziwność i obcość w stosunku do reprezentantów zbiorowości miasta (granej zresztą przez aktorów – o czym już była mowa – z podobnym wycuciem roli, tyle że komicznej). Przyjęta do towarzyskiego grona tonowała koturnowością na rzecz większej naturalności. W konfrontacji z zięciem zmieniała zachowanie, akcentując podwójność prowadzonej gry: jego utwierdzała w swoim obłąkaniu po mniemanej śmierci córki, otaczającemu zaś audytorium dyskretnie sygnalizowała, że jest to z jej strony ukartowane ustępstwo na użytek złudzeń nieszczęsnego, a drogiego jej człowieka, który popadł w maniackalny lęk przed utratą, jak uprzednio, kolejnej towarzyszkii życia (w wersji zaś matki: dawnej – choć ponownie poślubionej jako rzekomo inna osoba – małżonki).

Hobot-Ponza, czarnooki brunet z wąsem, o aparycji zapracowanego Włocha, oscylując między daremnym buntem przeciw zakłóceniu prywatności a uległością podwładnego w stosunku do ludzi, od których jest zależny, przypominał trochę bohaterów Felliniego, chwilami niepoohamowanych, to znów żałosnych i rozdzierających.

Wybór Hanny Stankówny o nieco posągowej, chłodnej urodzie do roli jego żony, której finałowe wejście miało rozstrzygnąć po czyjej stronie leży prawda, dodatkowo wspomagał aurę inności trojga, a wyrażana delikatnymi oznakami zrozumienia wzajemna bliskość wykluczała ich ze światła drugoplanowych bohaterów, których nie dotknęła tragedia. Czy jednak wygłoszone przez aktorkę stwierdzenie, że „nieszczęście musi pozostać w ukryciu” było wystarczającym uzasadnieniem tej

odrębności? Bulwersująca uwaga Laudisiego o możliwości nieistnienia osoby zamieszkującej rzekomo dom Pana Ponzy podważała – a w każdym razie czyniła problematycznym – status ontologiczny jego żony. Jej finałowe *entrée* cechowała bezpretensjonalna prostota, powściągliwość i elegancja. Aktorka wydawała się „rzeczywista”, kiedy z dyskretną czułością odwzajemniała oznaki macierzyńskiej radości Pani Froli, a gestem miłosego oddania skłaniała głowę ku mężowi, który witał ją wybuchem żarliwego uczucia. I wydawała się „niereczywista”, kiedy ciepłym półgłosem koła gwałtownie wyrażane obawy ich obojga, panując w pełni nad sytuacją. Oko kamery przez chwilę rejestrowało milczącą, intymną więź całej trójki; zaraz potem, na polecenie przybyłej, Pani Frola i Pan Ponza posłusznie wychodzili w serdecznym porozumieniu, złączeni nierozzerwalnym węzłem wzajemnie odgrywanych ról w stworzonym przez siebie świecie. Posłanniczka „prawdy” potwierdzała zaś oba wykluczające się fakty: że jest córką Pani Froli i drugą żoną Ponzy, dla siebie samej zaś jest „tą, za którą mnie każdy z państwa uważa”. Mogła być zatem rodzajem teatralnej „nadmarionety”, metafizycznego znaku idei poznawczego relatywizmu, jakim od początku Laudisi epatował ciasne umysły otaczających go przedstawicieli lokalnej społeczności.

Laudisi Zapasiewiczza – sceptyk, prześmiewca i przeciwnik zamykania osądu o rzeczywistości w upraszczających formułach – z woli autora każdy akt sztuki kończył gromkim śmiechem, skierowanym do telewizyjnej widowni. Aktor kwitował nim naiwne, a zarazem prostackie próby inwigilatorów, aby intymność i subiektywność człowieka wtlaczać w ramy stereotypów podpierających społeczny porządek, zachwiany daremnym śledztwem. Jego przebieg, przypominający trochę sensacyjną fabułę, prowadził bowiem tylko do potwierdzenia tezy tytułowej. „*Kobra*” czy *filozofia* – zatytułował Jaszcz swoją recenzję z wcześniejszego przedstawienia Wiercińskiej<sup>17</sup>; komentator telewizyjnego spektaklu konkludował, że ani jedno, ani drugie, bo jak na kryminał to za blade, skoro nie ma ani trupa, ani rozwiązania zagadki, a „jak na filozofię to zbyt płytkie i przebrzmiałe”<sup>18</sup>. Ciężkie działa przeciw filozoficznym aspiracjom utworu wytoczył już wobec spektaklu w Teatrze Polskim Andrzej Władysław Kral:

Nie chodzi nawet o to, że żaden z prądów filozoficznych w naszych czasach nie propaguje już na serio relatywizmu w postaci tak krańcowej ani o to, że filozofia o najrozleglejszych perspektywach i najpotężniejszym wpływie – współczesny marksizm – jest antyrelatywistyczna i antysubiektywistyczna<sup>19</sup>

– pogrzmiewał. Czy sprowokowała tę reakcję fundamentalna niezgodność myśli Pirandella z filozoficzną doktryną światopoglądową PRL-u? Kral, z góry uchylając trafność tego domysłu, dowodził, iż „w kraju, gdzie materializm marksistowski

---

<sup>17</sup> Jaszcz, dz. cyt., s. 6.

<sup>18</sup> A.O., *Tak jest jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja” 1967, nr 28 z 9 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/172465.html> [dostęp: 15.11.2017].

<sup>19</sup> A.W. Kral, dz. cyt., s. 5.

i pasja poznawcza zatoczyły ogromne powszechne kręgi, owo Pirandellofskie wyznaczenie wiary [...] wydaje się tak naiwne, że część publiczności bierze je za paradoksalny żart, za czysto komediową umowną zabawę<sup>20</sup>. Przyznawał natomiast sztuce walor psychologicznej głębi, wobec której „każdy uproszczony sąd będzie krzywdzącym fałszem”<sup>21</sup>. Odciągało to skutecznie uwagę od wpisanej w dramat wiedzy o mechanizmach rządzących przestrzenią ogólnej świadomości (a raczej nieświadomości) zbiorowej. Wiedzy jakże przydatnej w sprawowaniu nad ową zbiorowością kontroli.

W tej materii telewizyjny spektakl Kanickiego przynosił przenikliwą analizę odsłaniającą teatralność życia społecznego – nie powstydziliby się jej Erving Goffman. Pod komediowym obrazem elity, złożonej z figur tradycyjnego *ensemble'u*, rysował się bowiem inny (stokroć ważniejszy) podział na role. Nie tylko „naszego” i „obcego”, „normalnego” i „wariata”, ale przede wszystkim – na role tych, którzy sprawują władzę, i tych, którzy zmuszeni są znosić jej bezwzględny dyktat. Wszak to radca, komisarz i prefekt byli organizatorami „akcji procesowej” przeciw rodzinie Ponza. Piastowany przez nich urząd zezwalał na pogwałcenie prywatnej przestrzeni jednostki „podejrzenie odmiennej”, umożliwiał przekształcenie salonu w pokój przesłuchań, a salonowego towarzystwa w groteskowe gremium sędziowskie. Jakże skonsternowane, gdy stanęło wobec niemożności sprawowania kontroli nad zjawiskiem, które umykało jej rygorom...

Tymczasem telewizyjną publiczność czekała kolejna niespodzianka. Po wybrzmieniu finałowego efektu w części salonu dotychczas przez kamerę nie eksponowanej pojawiał się nieoczekiwany gość: profesor Stefan Treugutt, świetny, błyskotliwy, wieloletni komentator poniedziałkowych premier telewizyjnych, który – jako rzecznik widowni – starał się uzyskać więcej wyjaśnień od Laudisiego-Zapasiewicza. W trakcie tej wyrafinowanej „lekcji teatru” ustami postaci scenicznej wyartykułowany został mocny i odarty z pozorów żartobliwości przekaz idei spektaklu. Była w nim mowa o brutalnym łamaniu prywatności człowieka, o okrucieństwie maskowanym intencją pomocy i o głupocie sosjety, bezdusznie niszczącej jednostkę. Pominięto naturalnie fakt, że akcję społeczności miasta przeciw jednostce organizują jego władze, lecz przemilczenie było częścią ezopowego języka, dobrze znanego ówczesnej publiczności.

Czy był to spektakl polityczny? Jeśli tak się państwu zdaje... Pirandellofska aura nieomówień pozwalała mu nadać taką moc, ale komediowy kamuflaż bronił przed zakusami cenzury.

Zrealizowana przez Macieja Prusa w dziewięć lat później *Żywa maska* nie miała tyle szczęścia: skazano ją na niebyt w telewizyjnym archiwum z uwagi na „nieodpowiednie” obsadzenie roli kobiecej. W książce Joanny Krakowskiej czytamy o kulisach tej decyzji: „A co, źle zagrała?” – zdumiał się ponoć reżyser na wieść, że emisję

---

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. 6.



odwołano z powodu udziału w przedstawieniu Haliny Mikołajskiej<sup>22</sup>. Za opozycyjną działalność aktorki poza sceną, „w teatrze życia codziennego”, łatwiej było represjonować niż za telewizyjne dywagacje pięknoduchów...

Spektakl ujrzał światło dzienne dopiero w roku 1989. Jak się przedstawiał wówczas, oglądany z kilkunastoletniego dystansu?

Zbudowany przez Prusa osobliwy klimat Pirandellowskiej teatralności był wciąż frapujący i choć teatralność tę celebrowano inaczej niż w komediowej wersji szukania prawdy, to i tu akcja obracała się wokół pytania: kto (i czy rzeczywiście?) jest obłąkany? Na ekranie ukazano mroczne, oszczędnie udekorowane wnętrze średniowiecznej komnaty; jedynym dysonansem były tu wiszące po prawej portrety króla Henryka i księżny Małgorzaty, które – przez przyjętą współczesną stylistykę – mogły budzić skojarzenie z podobiznami karcianych figur. Na tak przygotowanej scenie mieszkańcy zamku wraz z przybyszami ze świata zewnętrznego odgrywali niecodzienny spektakl w iście królewskiej obsadzie: Marek Walczewski – Henryk, Halina Mikołajska – Margrabina, Roman Wilhelmi w błazeńskiej, tragicomicznej roli Belcrediego, Marian Kociniak – Doktor, a prócz nich m.in. Grażyna Marzec, młody Olgierd Łukaszewicz, Mariusz Benoit.

Sekwencja otwierająca spektakl uprzedzała widza, że będzie on świadkiem „teatru w teatrze”, gdyż codzienny rytuał zamkowego życia urozmaiciło zaangażowanie nowego uczestnika gry, mającego objąć rolę królewskiego sługi po zmarłym poprzedniku. Trójka domowników, przebranych w kostiumy z epoki, bawiła się nowicjuszem jak piłką, popychając go między sobą od jednego do drugiego i przerzucając bulwersującymi informacjami o czekającym go przeobrażeniu. Introdukcja ta, wprowadzając w zawikłaną i dziwaczną sytuację dramatu, dotykała zarazem istoty pasjonującej Pirandella problematyki, tj. zagadnienia tożsamości czy raczej jej braku. Przebrani nie mieli bowiem własnej „historii do grania”; oni również (podobni sportretowanym postaciom) byli jak figury waletów w talii kart. Podwójność ich statusu (dla Henryka, twierdzącego, iż żyje w XI stuleciu – słudzy; dla siebie wzajem – najemnicy, opłacani za podtrzymywanie iluzji szaleńca) sprawiła, że oswoiwszy się z długoletnim zajęciem, mimo świadomości „obłądu” bohatera, ztratili poczucie, kim są. Uczestnictwo w trwającym wciąż przedstawieniu zredukowało ich osobowość do zewnętrznych przejawów wykonywanych zadań aktorskich. Widz dostrzegał, iż nowo przybyłego przeraża fakt traktowania przez kompanów swoich ról całkowicie serio; zwłaszcza pełniący funkcję mistrza ceremonii Landolfo (grany przez Mariusza Benoit) sprawiał wrażenie identyfikującego się bez reszty ze światem aranżowanej przez siebie inscenizacji.

Tytułowa „żywa maska” była tu naturalnie maską teatralną, konstruowaną różnorako przez wszystkich uczestników podwójnej gry, każdy bowiem prowadził ją z własnych powodów, a zarazem na użytek partnerów. Mikołajska (jako margrabina-księżna) – ze swym charakterystycznym, pozornie lekkim, nieco egzaltowanym, zabarwionym sarkazmem sposobem artykułowania słowa – grała egotyczną,

<sup>22</sup> J. Krakowska, *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011, s. 313.

przywykłą do hołdów podstarzałą arystokratkę. Lekko odchylona, nonszalancka, poruszała się pewnie, spoglądając na otoczenie z wyższością. Tuż po przyjeździe do zamku, osłonięta ogromnym rondem białego kapelusza, zasiadała na schodkach w głębi, teatralnie układając wokół siebie fałdy błękitnej sukni. Figurę aktorki przecinała wzdłuż linia łącząca gładką i plisowaną część sukienki; efekt tego wyszukanego kostiumu (stosowany w maskach weneckich) dyskretnie podkreślał dwoistość postaci. Udając naturalne zdumienie własnym portretem i jego historią znalezienia się w galerii, zrazu podtrzymywała fikcję naiwnej szczerości, kamuflującej świadomość, jak ważna była niegdyś dla bohatera, jednak po pierwszym spotkaniu z nim coraz natarczywiej zaczynała domagać się od pozostałych potwierdzenia tej ważności. Nawyk pomiatania kochankiem (znoszącym każde upokorzenie Belcredim) przestał widać zapełniać odczuwaną pustkę. Jej przyjazd do zamku dyktowany był desperacką potrzebą zaznania świeżości młodzieńczych uczuć, jakie żywił do niej Henryk – jakie może nadal żywi, skoro spowodowany wypadkiem obłąd zatrzymał go w roli, w której towarzyszył margrabinie podczas nieszczęsnej kawalkady. Pomysł wejścia w świat obłąkanego, aby nawiązać z nim kontakt, a następnie zderzyć go z rzeczywistością, co (po dwudziestu latach przebywania w sferze fikcji) miałyby go uleczyć, wydawał się w interpretacji aktorki daleki od deklarowanego przez postać altruizmu. Bardziej przekonująco brzmiały obawy zazdrosnego Belcrediego, iż powoduje nią chęć zastąpienia starego, nudnego partnera nowym, bardziej ekscytującym.

O ile telewizyjną realizację *Jest tak jak się państwu zdaje* Kanickiego nietrudno było posądzić o podteksty polityczne, o tyle spektakl Prusa, choć z powodu politycznych uwarunkowań zatrzymany, daleki był od bieżących konotacji. Poruszał problematykę znacznie bardziej uniwersalną, eksponował perspektywę indywidualnego istnienia w społeczeństwie, wpisując się tym samym w stary dyskurs o „szaleństwie świata”, które demaskuje człowiek, postrzegany przez innych jako „wariat”.

Sygnalizowało tę perspektywę choćby obsadzenie w roli Doktora psychiatrii obdarzonego komediowym talentem Mariana Kociniaka, który celebrował tę rolę niezwykle serio, powściągając skłonność do karykatury. Chłodny, uważny, badawczy głosił swoje sądy jakby odkrywał Amerykę, choć były one na ogół oczywistościami. Stokroć bardziej celne opinie wypowiadał tragikomiczny w swej błazeńskiej degrengoladzie Belcredi Wilhelmiego, który w chwili finałowego *coup de théâtre*, przed dopadającą go nagle śmiercią, stawiał trafną diagnozę stanu umysłu Henryka: „On nie jest chory!”.

Między tymi skrajnościami – zimnej, w pełni kontrolowanej świadomości i wyrafinowanego zapamiętania w trwaniu ułudy – balansował Walczewski jako Henryk. Zamknięty w skończonej formie losu, jaki wybrał dla własnej kreacji, grał człowieka w stanie niesłuchanego napięcia, nieruchomymi, rozszerzonymi oczyma wpatrzonego w swój wewnętrzny krajobraz. Grał szaleńca, jakiego spodziewali się ujrzeć przybyli, by raz po raz niespodziewanie wypaść z roli i znów do niej powrócić, zmuszając otoczenie do uczestnictwa w teatrze swego obłąd. Telewizyjne medium, pozwalające kamerze „wejść” z bliska w międzyludzkie relacje, znakomicie służyło

Pirandellowskiej grze z formą. „Jestem absolutnie pewna, że mnie poznał” – gorąco zapewniała margrabina, po części skonsternowana, gdy Henryk, ostentacyjnie pokazując rude pasma, którymi ukraślił sobie włosy, stwierdzał, że i ona je „dla kaprysu” farbuje... Ale owe kaprysy – dodawał – „mówią o tym waszym obrazie, który chcecie sztucznie odtworzyć [...] o tym waszym obrazie pierzchającej młodości”. Igrając z żywionymi przez nią iluzjami o spełnieniu odrzuconego niegdyś związku (iluzjami równie szalonymi jak prowadzona przez niego egzystencja), ostatecznie te nadzieje gasił: „Nie można mieć wiecznie 26 lat, księżno”. Podobną grę, demonstrowanej jawnie niechęci i nieufności, prowadził bohater z Belcredim, obsadzając go stale w rolach osób, które przyczyniły się do klęski historycznego Henryka.

Gdy w końcu zrzucił maskę szaleńca, nadawał swemu działaniu znamię przeprowadzonej z rozmysłem prowokacji: „Obcować z wariatem – głosił – to znaczy obcować z człowiekiem, który burzy to wszystko, coście wkoło siebie zbudowali: logikę, logikę waszych konstrukcji myślowych”. Prowokacja ta demaskowała prawdziwe powody obecności ludzi, którzy przybyli tu rzekomo w intencji jego wyleczenia. Po odarciu z masek wszyscy biorący udział w inscenizacji okazywali się błaznami, żałosnymi bardziej niż on sam, bo nieświadomymi własnego błazeństwa: „Gorzej jest z wami, którzy wasze szaleństwo przeżywacie w niepokoju, nie wiedząc o tym wcale”, konkludował. Maskaradę kończyła śmierć błazna – Belcrediego. W chwili, gdy uznano jego obłęd za udawany, Henryk nagle wracał do roli wariata: atakował mieczem sprawcę wypadku, który przed laty wprowadził nie doprowadził bohatera do śmierci, ale przypawił o szaleństwo. Teraz sytuacja się odwracała: to on w blasku scenicznych reflektorów zabijał rywala. Paradoksalnie czyn ten był jedynym aktem prawdy w świecie ułudy, w którym po dokonaniu zabójstwa bohater zastygł już na zawsze pod maską króla Henryka IV.

Dla wielbicieli dawnego typu teatralności, ceniących aktorską sztukę kreowania postaci, skłonnych do refleksji i samoanalizy, *Żywa maska* Prusa była spektaklem dużej urody, lecz co począć w dzisiejszym teatrze z jej zamierzoną sztucznością, zawilścią intrygi, psychologiczną grą? Wszak już w 1962 r. Greń, w swym polemicznym artykule, podważał wartość ulubionej przez Pirandella zabawy maskami, atakując także *Henryka IV*. Znamienne, że dyskwalifikacji tej dokonał, zestawiając utwór z innym „dramatem maski” – z *Kaligulą* Alberta Camus. „Henryk – dowodził – przybiera maskę, ponieważ chce uciec od świata, stworzyć sobie nową rzeczywistość, wyizolowaną, nie zobowiązującą do niczego, bo tylko taką potrafi znieść jego neurasteniczna psychika”<sup>23</sup>. Tymczasem w *Kaliguli* (choć nie padało tam słowo „maska”) była ona „symbolem i rzeczywistością”, była podstawą okrutnej próby człowieczeństwa, której tytułowy bohater poddawał swoich partnerów. Maską, „przybrana przez człowieka czy narzucona mu – dowodził krytyk – zmienia granice ludzkiego losu. Przenosi poprzez bariery prawa, moralności i psychologii. Jest siłą

---

<sup>23</sup> Z. Greń, dz. cyt., s. 88.

miażdżącą i wyzwalającą. Staje się zagadnieniem. I Camus postawił je ostro, bez fałszywych zasłon, bez konformistycznych ukłonów i pieniactwa”<sup>24</sup> – orzekał.

Demistyfikując mit Pirandella, Greń uderzał w to, co kilkanaście lat później, idąc śladem myśli pisarza, Prus uczynił głównym przedmiotem analizy w swym telewizyjnym spektaklu: w postawę psychicznego solipsyzmu, świadomie przez bohatera obraną wraz z przyjęciem przez niego maski szaleńca. Abstrahując od zgody lub niezgody z opiniami autora eseju, można postawić tezę, że zarówno telewizyjne *Tak jest jak się państwu zdaje*, jak i *Żywa maska* pokazały dwa różne oblicza oporu jednostki wobec presji wywieranej na nią przez zbiorowość, niezależnie od faktu, czy władają nią instytucje, czy stereotypy postrzegania świata. Na niebezpieczną moc tych ostatnich zwracał uwagę w przywołanej tu rozprawie Błoński: „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”<sup>25</sup>. Pirandello'skie widowiska Kanickiego i Prusa odsłaniały kulisy ludzkich działań, choć ukazywały dwa różne rodzaje kontestacji wobec owych „form”. Pierwszy realizował się w akcie oceniającego społeczność zaangażowania, drugi w akcie ostentacyjnego od niej odrotu, w postawie „emigracji wewnętrznej”. W roku 1989 oba tropy złączył poniekąd Adam Hanuszkiewicz w łódzkim przedstawieniu *Tak jest jak się państwu zdaje*<sup>26</sup>, projektując je jako jawny popis teatralności społecznych reakcji. Panią Ponzę wprowadził na scenę nie zza kulis, a z widowni, z ulicy, wkładając w jej usta monolog jednej z *Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. W świecie, w którym pusty stereotyp zastąpił osobę, rozpaczliwie i daremnie usiłowała ona poczuć własne istnienie (choćby przez próbę samobójczą).

Z kwerendy archiwów Instytutu Teatralnego wynika, że spóźniona premiera *Żywej maski* zakończyła karierę Pirandella w telewizji PRL-u. Szyderstwo historii sprawiło, że koniec socjalistycznego ustroju nie spowodował w wolnej Polsce rozkwitu sztuki telewizyjnej, która dałaby włoskiemu twórcy kolejną szansę zaistnienia. Odwrotnie: staliśmy się świadkami kilkunastoletniej, niekiedy wprawdzie przerywanej wielkimi wydarzeniami, lecz koniec końców ostatecznej agonii Teatru Telewizji... A był to dobry teatr.

Dziś trudno sobie wyobrazić powrót Pirandella na telewizyjny ekran, choć polskie sceny nie rozstały się z nim, mimo posępnych prognozyków co do aktualności dzieł twórcy. Nadal zawierają one potencjał inspirujący do różnych poczynań artystycznych. Wprawdzie eksponowana tak demonstracyjnie teatralność (choćby w omawianym tu *Henryku IV*) może stanowić niezłą gratkę dla dzisiejszych destruktorów, gotowych w akcie performatywnej kontestacji przenieć dramat do

<sup>24</sup> Tamże, s. 85.

<sup>25</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 89.

<sup>26</sup> Przedstawienie to omawiają bardziej szczegółowo m.in. J. Panasewicz, *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Express Ilustrowany” 1989, nr 43 z 1 III oraz H. Pawlak, *Pani Frola i inni*, „Głos Robotniczy” 1989, nr 55 z 6 III, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/24253,szczegoly.html> [dostęp: 15.11.2017].

ostatniego szwu (o czym myślę nie bez trwogi). Ale z kolei pod zewnętrzną warstwą łagodnej stylistyki w *Tak jest jak się państwu zdaje* można odnaleźć bardziej drapieżne, groteskowe rysy, pozwalające ukazać w krzywym zwierciadle społeczeństwo naszych czasów, w którym skrajnie różne „prawdy” o rzeczywistości uniemożliwiają jakąkolwiek wzajemną komunikację. Nieprzypadkowo też *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* – rzecz o destrukcji podmiotowej struktury i próbach jej odbudowania – jest dramatem, po który teatry w Polsce sięgały w ciągu dwóch ostatnich dekad najczęściej. Co ciekawe, tym ostatnim dziełem posłużyła się również Maria Pietrusza-Budzyńska, organizatorka teatroterapii w Lublinie, gdzie grupa osób niepełnosprawnych przygotowała sztukę włoskiego noblisty. W 2011 r. nakręcono film o tym wydarzeniu w reżyserii Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk<sup>27</sup>.

Może więc współczesny teatr – ten żywy, wypełniony realnymi osobami przybyłych z ulicy widzów – miałby jeszcze czego szukać w dziele zasłużonego autora? Gdyby „grać sprawę heterogenicznie” – kto wie?...

## Bibliografia

- A.O., *Tak jest jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja” 1967, nr 28 z 9 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/172465.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Błoński J., *Pirandello, zamienione dziecko*, „Dialog” 1967, nr 6, s. 83–91.
- Brahmer M., *Pirandello*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 90–98.
- Braun K., *Notatki reżysera*, Lublin 1970.
- Greń Z., *Pirandello bez maski*, „Twórczość” 1962, nr 12, s. 84–90.
- Jabłonkówna L., *Advocatus diaboli*, „Teatr” 1973, nr 15, s. 18.
- Józefczuk G., *Teatroterapia w Lublinie. Opowieść o sześciu postaciach Pirandella*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2010, nr z 23 XII, [http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,8863469,Teatroterapia\\_w\\_Lublinie\\_Opowiesc\\_o\\_szesciu\\_postaciach.html](http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,8863469,Teatroterapia_w_Lublinie_Opowiesc_o_szesciu_postaciach.html) [dostęp: 15.11.2017].
- Józefczuk G., *„Sześć postaci”. Premiera filmu o teatroterapii*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2011, nr z 27 X, [http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,10548608,\\_Szesc\\_postaci\\_\\_Premiera\\_filmu\\_o\\_Teatroterapii\\_GALERIA.html](http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,10548608,_Szesc_postaci__Premiera_filmu_o_Teatroterapii_GALERIA.html) [dostęp: 15.11.2017].
- Jaszcz [Szczepeński J.A.], *„Kobra” czy filozofia?*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 315, s. 6.
- Krakowska J., *Mikołajska. Teatr i PRL*, Warszawa 2011.
- Kral A.W., *Pani Frola i kłopoty z Pirandellem*, „Teatr” 1961, nr 24, s. 5–6.
- Kydryński L., *Żeby wszystko było jak należy*, „Przekrój” 1973, nr 1474 z 8 VII, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/221833,druk.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Misiorny M., *Wstęp do teatru aktora*, „Kultura” 1973, nr 24 z 17 VI, s. 8.

---

<sup>27</sup> G. Józefczuk, *Teatroterapia w Lublinie. Opowieść o sześciu postaciach Pirandella*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2010, nr z 23 XII, [http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,8863469,Teatroterapia\\_w\\_Lublinie\\_Opowiesc\\_o\\_szesciu\\_postaciach.html](http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,8863469,Teatroterapia_w_Lublinie_Opowiesc_o_szesciu_postaciach.html) [dostęp: 15.11.2017]; tenże, *„Sześć postaci”. Premiera filmu o teatroterapii*, „Gazeta Wyborcza. Lublin” 2011, nr z 27 X, [http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,10548608,\\_Szesc\\_postaci\\_\\_Premiera\\_filmu\\_o\\_Teatroterapii\\_GALERIA.html](http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,35637,10548608,_Szesc_postaci__Premiera_filmu_o_Teatroterapii_GALERIA.html) [dostęp: 15.11.2017].

- Napiontkowa M., „...należy sprawę grać heterogenicznie” (*wpływ repertuaru awangardowego l. 50. XX w. na kształt gry aktorskiej w Polsce*), [w:] *Sztuka aktorska a dramat*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1993.
- Ost J., „*Żeby wszystko było jak należy*” w *Teatrze Dramatycznym*, „*Barwy*” 1973, nr 7 z 7 I, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177173.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Pałasz A., *Czy renesans Pirandella?*, „*Kultura*” 1974, nr 1 z 6 I, s. 14.
- Panasewicz J., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „*Express Ilustrowany*” 1989, nr 43 z 1 III, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/169041.html> [dostęp: 2.12.2017].
- Pawlak H., *Pani Frola i inni*, „*Głos Robotniczy*” 1989, nr 55 z 6 III, <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/24253,szczegoly.html> [dostęp: 15.11.2017].
- Sławińska I.T., *Pirandello i Holoubek*, „*Trybuna Robotnicza*” 1974, nr 262 z 9 XI, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177195.html> [dostęp: 15.11.2017].

### Przedstawienia wymienione w tekście

- Człowiek, zwierzę i cnota*, Teatr Telewizji, reż. i scen. C. Szpakowicz, premiera: 11 VII 1957.
- Cecé*, Teatr Telewizji, reż. M. Bogusławski, scen. W. Czaplanka, premiera: 29 IV 1964.
- Czapka błazeńska*, Teatr Telewizji, reż. J. Błeszyński, scen. W. Wigura, realizacja telewizyjna S. Zajączkowski, premiera: 4 I 1974.
- Człowiek z kwiatem w ustach*, Teatr Telewizji, reż. A. May, scen. E.I. Dietrych, premiera: 17 IX 1975.
- Giganci z gór*, Teatr Nowy Poznań, reż. I. Cywińska, scen. K. Wiśniak, muzyka P. Kałużny, ruch sceniczny K. Drzewiecki, premiera: 21 XII 1973.
- Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, reż. M. Wiercińska, scen. J. Rachwański, premiera teatralna: 31 II 1962, transmisja telewizyjna: 5 X 1962.
- Sześć postaci w poszukiwaniu autora*, Teatr Telewizji, reż. W. Laskowska, scen. S. Dębosz, realizacja telewizyjna K. Bobrowski, premiera: 12 IX 1980.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Polski w Warszawie, reż. M. Wiercińska, scen. J.A. Krasowski, premiera: 11 XI 1961.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Telewizji, reż. I. Kanicki, scen. I. Skoczeń, realizacja telewizyjna A. Ślęzańska, premiera: 26 VI 1967.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Telewizji, reż. L. Adamik, premiera: 19 XII 1976.
- Tak jest jak się państwu zdaje*, Teatr Powszechny w Łodzi, reż. A. Hanuszkiewicz, scen. X. Zaniewska, M. Chwedczuk, premiera: 25 II 1989.
- Żeby wszystko było jak należy*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, reż. L. René, premiera teatralna: 19 V 1973, telewizyjna: 7 VI 1976.

### Televisions Play with Pirandello

#### Abstract

In the beginning of 1960s, the Polish press witnessed a discussion on Pirandello's right for innovation, which was started by Zygmunt Greń who harshly attacked the writer for „pseudointellectualism” and using the metaphor of a mask as an empty stage effect. At the same time, however, in Polish theatres, the author witnessed great prosperity. This included also Teatr Telewizji (Television Theatre) which in the course of 30 years showed his most important plays, i.e.: *Six Characters in Search of an Author*, *Henry IV*, *Right You Are (If You*

*Think So*), and comedies *The Man, the Beast and the Virtue*, *Cecè*, *Il berretto a sonagli*, *The Man with the Flower In His Mouth*, and *Tutto per bene*.

When analyzing two of them – *Right You Are (If You Think So)* from 1967 directed by Ireneusz Kanicki and *Henry IV* directed by Maciej Prus and shown as late as 1989 – it should be noted that in both plays political undertones could be noticed. A characteristic interpretative feature of adaptations of Pirandello in Polish theatres was the manifestation of the “role” his characters are doomed for, which happens at the price of their internal truth. Society, often using the institutions of power, tries to trespass the intimate space in order to conform it to predictable stereotypes uncovered by – real or pretend – “madness” of Pirandello’s characters. Both *Right You Are (If You Think So)* and *Henry IV* gave us two different faces of resistance of an individual in the context of pressure of collectivity, regardless of whether it is governed by institutions or stereotypes of worldview.

Even though in the contemporary (almost non-existent) Teatr Telewizji it is difficult to imagine new adaptations of the author’s plays, in spite of gloomy prognosis of criticism, Polish theatres are still interested in the author. *Six Characters in Search of an Author* treating about a destruction of subjective structure and attempts of rebuilding it is especially constantly present in theatre programme. The play was even used in an experiment with theatre therapy in Lublin – a disabled group prepared the production.

Therefore, maybe the Italian Nobelista still has a lot to offer to contemporary theatre?

**Słowa kluczowe:** nowatorstwo, mit, recepcja, prawda, iluzja, maska, teatralność, zbiorowość, stereotyp, władza, szaleństwo

**Keywords:** innovation, myth, reception, truth, illusion, mask, theatricality, collectivity, stereotype, power, madness

Ewa Łubieniewska: lubewa@poczta.fm