TEATR DRAMATYCZNY

m. st. Warszawy

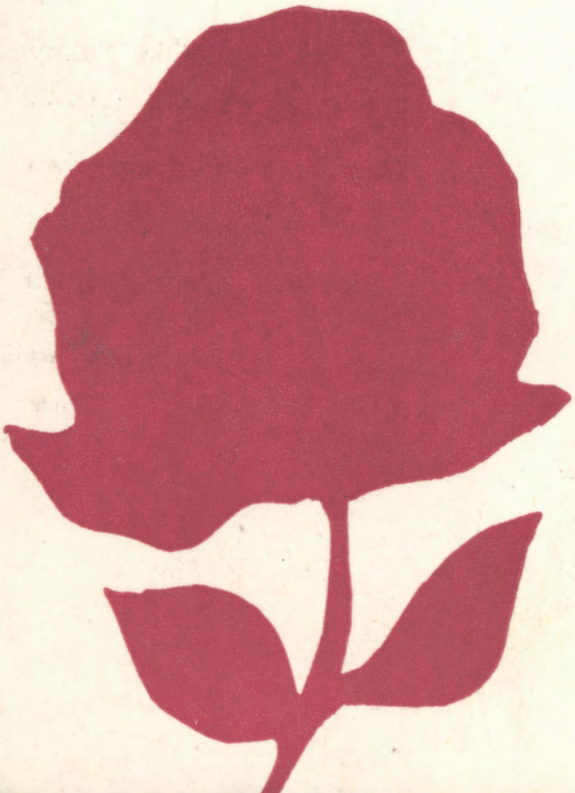
Luigi Pirandello

Żeby wszystko było jak należy (Tutto per bene)

Dyrektor
i kierownik artystyczny teatru:
Gustaw Holoubek

Wicedyrektor:
Mieczysław Marszycki

Kierownik literacki:
Jerzy Koenig



TEATR DRAMATYCZNY
m. st. Warszawy

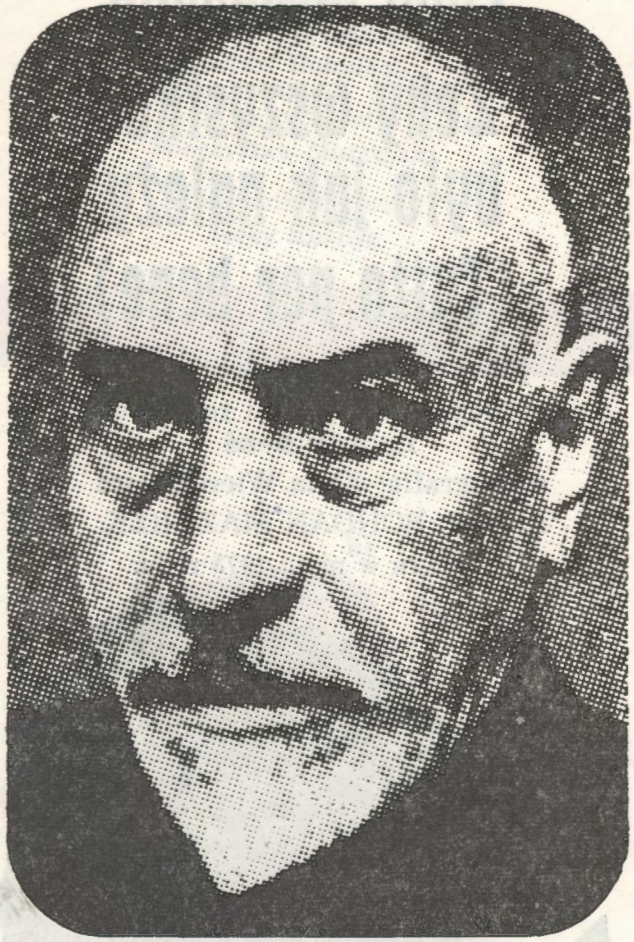
Luigi Pirandello
Żeby wszystko było jak należy
(Tutto per bene)

przekład: **Jerzy Jędrzejewicz**
opracowanie tekstu i reżyseria:
Ludwik René
scenografia: **Zofia Wierchowicz**
dźwięk: BOHDAN MAZUREK
Premiera w maju 1973 roku.

Osoby:

Martino Lori, radca stanu	GUSTAW HOLOUBEK
Salvo Manfroni, senator	ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI
Palma Lori	MAGDALENA ZAWADZKA
Markiz Claudio Gualdi	WOJCIECH POKORA
Barbetii, babka Palmy	WANDA ŁUCZYCKA
Carlo Clarino, jej syn	MACIEJ DAMIĘCKI
Panna Cei, dama do towarzystwa	KRYSTYNA KAMIEŃSKA
Hrabia Veniero Bongiani	KAROL STRASBURGER
Giovanni, lokaj Gualdich	* * *

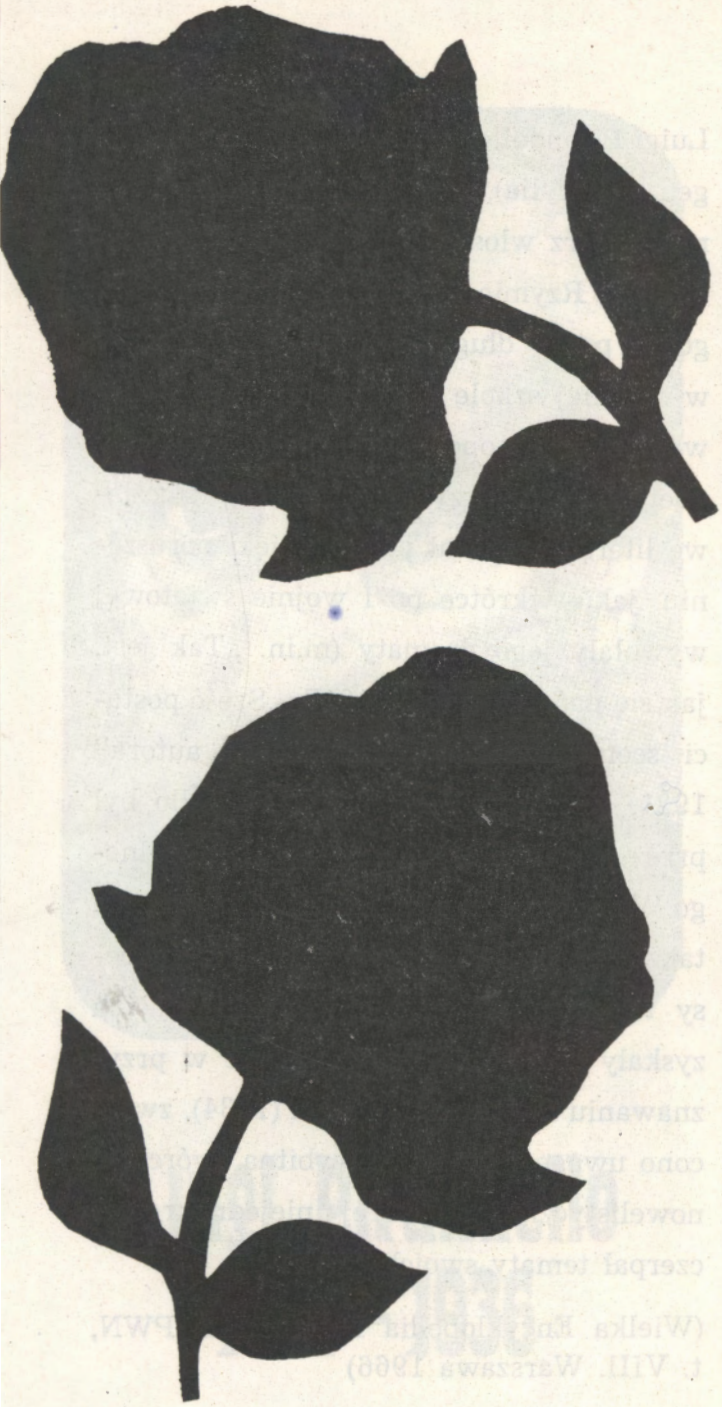
Rzecz dzieje się współcześnie w Rzymie



Luigi Pirandello
1867 - 1936

Luigi Pirandello, ur. 28.VI.1867 r. w Agrigento (Sycylia), zm. 10.XII.1936 r. w Rzymie, pisarz włoski. Po studiach filologicznych w Rzymie i Bonn osiadł w Rzymie, gdzie przez długie lata uczył literatury w żeńskiej szkole pedagogicznej. Publikowane od 1889 opowiadania, a także zbiory poetyckie, nie przyniosły mu sukcesu; sławę literacką zyskał późno, dzięki poruszeniu, jakie wkrótce po I wojnie światowej wywołały jego dramaty (m.in. „Tak jest, jak się państwu zdaje" 1917, „Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora" 1921, „Henryk IV" 1922). Pirandello był przez wiele lat w centrum życia teatralnego Włoch nie tylko jako dramatopisarz, ale także dyrektor i reżyser teatralny. Sukcesy teatralne odniesione w wielu krajach zyskały ostateczne potwierdzenie w przyznawaniu mu nagrody Nobla (1934), zwrócono uwagę na obfitą i wybitną twórczość nowelistyczną, z której niejednokrotnie czerpał tematy swoich sztuk.

(Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, t. VIII. Warszawa 1966)



1921 - 1936
Daty z historii teatru

1921

„Dzieło sztuki żywej" Adolfa Appii

„Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora" **Luigi Pirandella**

Premiera „Księżniczki Turandot" Carlo Gozziego w reżyserii Eugeniusza Wachtangowa

Premiera „Człowieka i masy" Ernesta Tollera w berlińskiej Volksbühne

Premiera „Jutrzni" Emila Verhaerena w inscenizacji Wsiewołoda Meyerholda

1922

„Henryk IV" („Żywa maska") **Luigi Pirandella**

„Antygona" Jeana Cocteau

„Z życia owadów" Karola i Józefa Čapków

Jacques Copeau i Charles Dullin otwierają w Paryżu Teatr Aterier

Premiera „Judasza" Kazimierza Przerwy-Tetmajera w warszawskiej Reducie, ze Stefanem Jaraczem w roli tytułowej

1923

„Święta Joanna" George'a Bernarda Shawa

Premiera fantazji ekspresjonistycznej Elmera Rice'a „Maszyna do liczenia"

Premiera „Człowieka, który był czwartkiem" Gilberta K. Chestertona w reżyserii Aleksandra Tairowa

„Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze" Stanisława Ignacego Witkiewicza

1924

Pierwszy „Manifest surrealizmu" André Bretona

Premiera „Rewizora" Mikołaja Gogola w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda na półkolistej i ruchomej scenie

Leon Schiller obejmuje kierownictwo Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie. Wystawi tam m.in. „Nie — boską komedię" Krasińskiego, „Różę" Żeromskiego i „Kniazia Patiomkina" Micińskiego

1926

Premiera „Księcia niezłomnego" Calderona Słowackiego na dziedzińcu Uniwersytetu w Wilnie, w reżyserii Juliusza Osterwy i Iwo Galla

1927

Erwin Piscator otwiera w Berlinie Theater — am — Nollendorfplatz przeznaczony dla prezentacji osiągnięć „teatru epickiego"

1928

Premiera „Opery za trzy grosze" Bertolta Brechta

Premiera „Dzielnego wojaka Szwejka" Jarosława Haška w reżyserii Erwina Piscatora

Premiera „Siegfrieda" Jeana Giraudoux w reżyserii Louis Jouveta — początek współpracy obu artystów

1930

Powstanie w Warszawie teatru Ateneum kierowanego przez Stefana Jaracza

1931

„Miłość don Perlimplina do Belissy w jej ogrodzie" — fantazja poetycka Federico Garcii Lorci

1932

Premiera „Dziadów" Adama Mickiewicza w reżyserii Leona Schillera i scenografii Andrzeja Pronaszki w Teatrze Miejskim we Lwowie

1934

Louis Jouvet obejmuje teatr „Athénée"

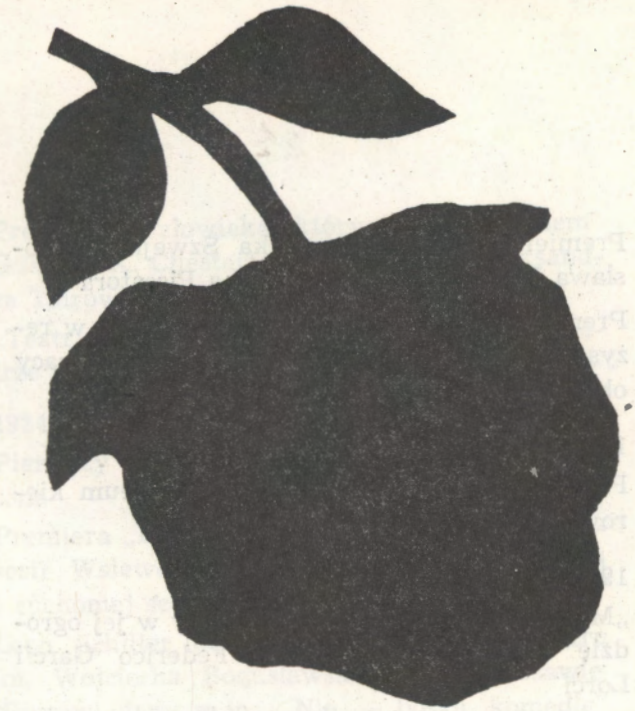
Luigi Pirandello otrzymuje literacką nagrodę Nobla

1935

Premiera „Morderstwa w katedrze" Thomasa Stearnsa Eliota

1936

Śmierć Luigi Pirandella

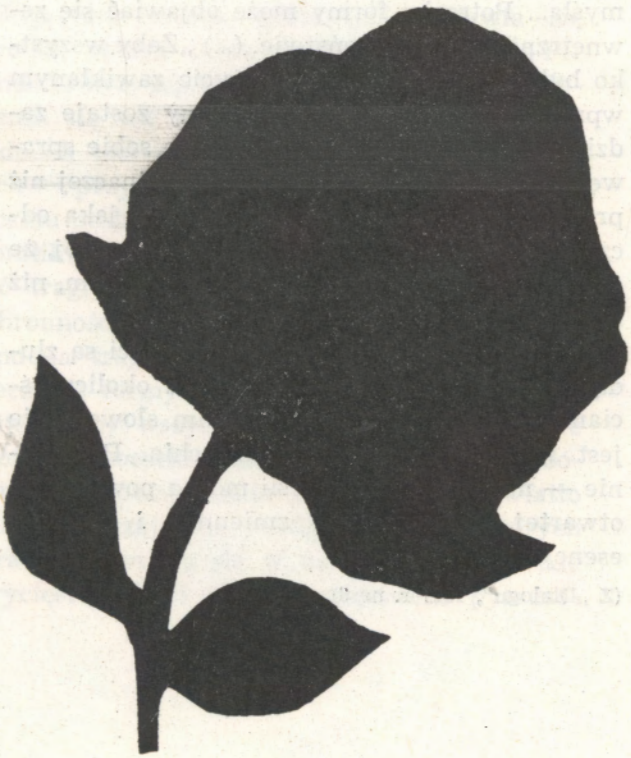


Jan Błoński Pirandello: zamienione dziecko

Pirandello uważał się zwłaszcza za humorystę, zostawił również własną — bardzo pouczającą — teorię komizmu. Nie można — sądził — p r z e ż y w a ć życia inaczej niż poważnie. Istotnie, instynkt nie zna żartów; obojętnie, czy ścigamy kobietę, władzę, pieniądze — cel pożądania nie może podlegać dyskusji, jeśli tylko chcemy go naprawdę osiągnąć. Kochankowie, łakomcy, tyrani nie znoszą humoru: nie podejrzewają nawet, czym jest, ponieważ śmieszność rozbraja, poraża pożądanie. Uśmiechnąć się może tylko ten, kto przystanie z boku: kto nie tyle żyje, ile p a t r z y na życie. Inaczej mówiąc, humor wyłącza współuczestnictwo. Gorączka kochanka bawi postronnych, ponieważ nie odczuwają namiętności, dostrzegają tylko — z zewnątrz — gesty, właściwe określonej społecznie „postaci". Tyran śmieszy wszystkich, którzy się go ani bać nie muszą, ani też utożsamiać z jego ambicjami: zmienia się on, w oczach patrzących, w „znak" tyrana, w formę, w jaką intelektualne doświadczenie ujęło niezliczony szereg potężnych okrutników. Jak łatwo spostrzec, pirandellowska teoria komizmu jest zarazem spojrzeniem na człowieka: instynkt burzy, cierpi, zdobywa, lecz za cenę ślepoty; myśl ocenia, porządkuje, interpretuje, ale za cenę odłączenia. Słowem, można albo żyć, albo patrzeć na życie: wyróżnikiem artystycznego światopoglądu Pirandella jest nie-

rozwiązalna sprzeczność między instynktem a formą, albo też — uogólniając — między zwierzęciem a aniołem w człowieku; bowiem właśnie zdolność oceny, interpretacji, nadawania formy cechuje i wyodrębnia człowieka.
Gestykulujący fanatyk, spocony, wrzeszczący i rozdygotany, bawi profesora na spacerze, ponieważ ten, mówiąc słowami poety, odsyła go od razu „w piekło kartoteki", przyszpila go i unieruchamia w określonej formie. Ale tenże profesor, rozszczepiający na czworo pytanie, czy świat rzeczywiście istnieje, śmieszy chłopca, który mu uwodzi żonę. Inaczej mówiąc. komizm rodzi się wszędzie tam, gdzie forma wchodzi w konflikt z instynktem, życie z refleksją nad życiem; gdzie (...) „objawia się dwoista natura człowieka". Oryginalnością Pirandella było nie tyle sformułowanie, ile wgłębienie się we wszystkie konsekwencje, jakie podobna teoria mogła — w latach dwudziestych — przynieść sztuce dramatycznej i budującemu postacie pisarzowi. (...)
Konflikt (...) między życiem a formą może sięgnąć tragiczności: komedia — przez swą nieuchronność właśnie — funduje niejako u Pirandella tragedię. Rolę fatum przejmuje konieczność formy (...). O krok od tragiczności staje „Żeby wszystko było jak należy", gdzie „późna, nieoczekiwana rewelacja druzgoce bohatera, a równocześnie zupełnie inne światło rzuca na wzajemne powiązania osób, których sprawy rozwijają się w naszych oczach". Ale zwycięstwo Lori jest zwycięstwem pyrrusowym: odzyskał on, zapewne, „formę" porządnego człowieka, ale też wyszedł, w gruncie rzeczy, z życia; wbrew jej zapewnieniom stracił córkę i nie zostaje mu nic innego, jak umrzeć... Pirandellizm to właśnie pojęcie teatru jako „rozgrywki ról": teatru, gdzie postacie, raz działając, raz patrząc na własne działanie, po to podejmują rolę, aby z niej wkrótce wyjść — czasem ku uciesze, lecz częściej ku rozpaczy. Prostacy nie kofrontują formy z życiem; inaczej „mieszczanie" Pirandella. Ale nie tylko dlatego, że są spętani siecią konwencji. Pirandello to nie Zapolska; jeśli bywa satyrykiem, to mimochodem.
Raczej dlatego, że jego „mieszczanie" częściej myślą... Potrzeba formy może objawiać się zewnętrznie, w społeczeństwie. (...) „Żeby wszystko było jak należy": po należycie zawikłanym wprowadzeniu, węzeł dramatyczny zostaje zadzierżgnięty wtedy, gdy Lori zdaje sobie sprawę, że otoczenie ocenia go zupełnie inaczej niż przypuszczał. Lecz nie tyle krzywda, jaką odczuwa, skłania go do działania, ile niepokój, że otoczenie ma słuszność: że jest kimś innym, niż się sobie wydaje. (...)
Pirandello nigdy nie mówi, że wartości są złudą, albo że tworzy je — unoszona okolicznościami — jednostka; jego ostatnim słowem nie jest w żadnym wypadku anarchia. Przeciwnie — marzy o formie, jeśli można powiedzieć, otwartej, jednocześnie zmiennej i wiernej esencjom.

(Z „Dialogu", 1967 r. nr 6)



Antoni Słonimski

Przeważnie mówi się o Pirandellu, że proszę pana, Einstein, że wszystko niby jest względne, że widzisz pan stół, a oni ci, mówią, że stołu nie ma. Przyczepi się czasem do pisarza taka mętna karteczka z biblioteki idiotyzmu i pokolenia całe nie potrafią jej odlepić, tak mocny jest klej ludzkiej śliny. 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 zaczyna się rwać, przychodzi irracjonalne wzruszenie, nastrój, jakiś wiew nierealny, który wynagradza nam wszystkie zawiłości psychologiczne. Gdyby nie ta poezja, Pirandello byłby właściwie pisarzem detektywnym. Fabuła jego sztuk ma zawsze coś z powieści kryminalnej, z tą jednak różnicą, że przestępcą nie jest człowiek, ale uczucie. Uczucia kryją się i maskują, inne zaś służą do ich demaskowania. Widz zmuszony jest do ciągłych poszukiwań i ustawicznej czujności. Z tych pościgów wraca słuchacz Pirandella wzbogacony w doświadczenie. Poznaje najdziwniejsze spelunki i najpiękniejsze kaplice uczuć ludzkich. Poznaje bogactwo i różnorodność tych stanów uczuciowych, a co najważniejsze, doznaje czaru poezji i barwności życia.

(Z książki „Jedna strona medalu", Warszawa 1971
Pierwodruk w: „Wiadomościach Literackich", 1935)

Luigi Sqarzina Praca reżysera nad współczesnego Pirandellem

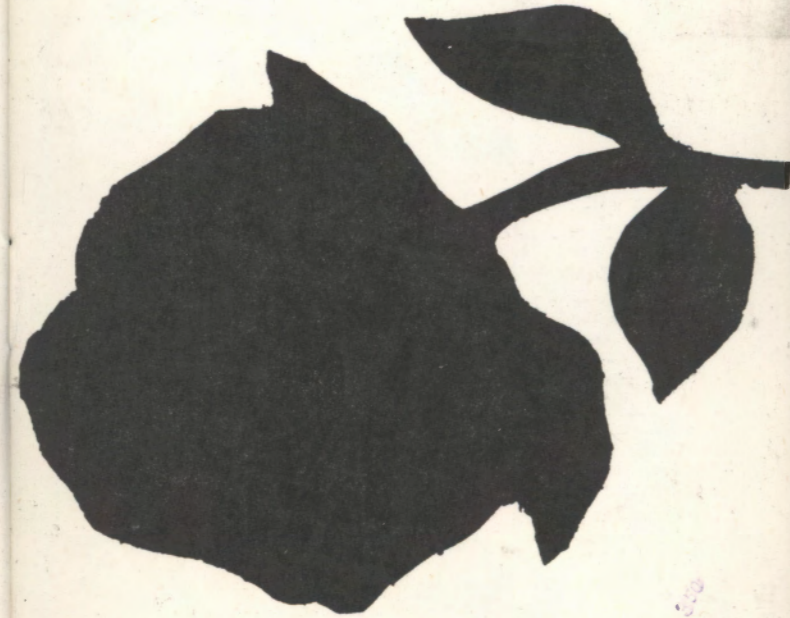
Pirandello był pisarzem wielkim, równym Joyce'owi, Kafce i Musilowi. W dramatach jego widać zapowiedź wielopłaszczyznowego traktowania rzeczywistości charakterystycznego dla wielkiej sztuki naszych czasów. (...) Wydaje mi się, że przy wystawianiu Pirandella należy ukazać, że był on jednym z pierwszych pisarzy, którzy przyczynili się do rozbicia konwecjonalnych struktur. (...) Przez ciągłe przejścia od identyfikacji do alienacji i z powrotem do identyfikacji — sądzę, że da się pokazać rzeczywistość pirandellowską tak, jak chciał ją ukazać sam autor: jako zabawę z lustrami. (...) Bohaterowie Pirandella często mówią rzeczy, o których w ogóle nie myśleli i często wypowiadają utarte, wyświechtane frazesy. (...) To czysty teatr absurdu, a nawet więcej, gdyż Pirandello, zamiast oprzeć na tej zasadzie całą sztukę, daje nam rzecz znacznie bardziej złożoną, bogatą, zawierającą między innymi elementy teatru absurdu, a nie ograniczającą się wyraźnie do niego. (...) Pirandello miał do czynienia z widzem masowym, teatr, który nastąpił już po Pirandellu, musiał sobie radzić z problemami narzuconymi przez nowy kontekst społeczny — problemami jednostek, które nie potrafią już wyrazić swego wewnętrznego „ja". U Pirandella porozumieniu między dwoma istotami ludzkimi zapobiega nie społeczeństwo, lecz ich własna jaźń. A skoro wszyscy jesteśmy tacy właśnie, nigdy nie dowiemy się prawdy, chyba, że poznamy ją na drodze doświadczenia życiowego. (...) Dzięki ładunkowi ironii tak często występującej w utworach Pirandella można powiedzieć widzom z przymrużeniem oka, że skoro gramy tak, a nie inaczej, to prawdopodobnie mamy po temu jakiś powód, albo prosić ich, by mimo wszystko nie tracili do nas zaufania i nie przestawali nam wierzyć. (...) Rezygnując z efektu zaskoczenia, i innych niespodzianek tego rodzaju, można ukazać dzisiejszym widzom ich własne odbicie na scenie — zamiast otaczać widzów rzeczywistością, dać im możność oglądania na scenie własnej rzeczywistości jak w lustrze. (...)

Poza granicami Włoch pirandellowską wizję rzeczywistości przejął przede wszystkim Genet. Genet dostał się nawet w sidła pirandellowskiego pojęcia rzeczywistości jako teatru. Rzeczywistość jest u niego hipotezą, którą można przyjąć albo odrzucić. Takie traktowanie rzeczywistości jest najwyraźniejsze w „Balkonie" ale widać je także w „Parawanach" i w „Murzynach" (...), gdzie przesuwa się w stronę metateatru, tak typowego dla Pirandella.

(Pierwodruk powyższego tekstu, w formie wywiadu przeprowadzonego ze Sqarziną przez Gina Rizzo, ukazał się we wiosennym numerze „Tulane Drama Review" w 1966 roku. Przekład polski opublikowano w „Dialogu", 1967, nr 6)

Kierownik nadzoru artystycznego
JANINA KĘSTOWICZ
Asystent reżysera
HALINA JASNORZEWSKA
Asystent scenografa
IRENA BURKE
Konsultant muzyczny
JANUSZ JĘDRZEJCZAK
Inspicjent
MACIEJ ZAREMBA
Sufler
HALINA FRIEDMANN
Kierownik Biura Obsługi Widzów
MIECZYSŁAW LEWICKI
Kierownik techniczny
JANUSZ CIARKOWSKI
Brygadier sceny
HENRYK ALBINOWSKI
Kierownicy pracowni perukarskich
HALINA SZYMAŃSKA
EDWARD ŚWIĘTOCHOWSKI
Światło
NIKODEM STĘPNIEWSKI
Kostiumy wykonane pod kierownictwem
GENOWEFY SKROK
WINCENTEGO WTULICHA
Kierownik pracowni malarskiej
STANISŁAW MIGDAŁ
Kierownik pracowni modelatorskiej
JANUSZ CIARKOWSKI
Kierownik pracowni szewskiej
ANTONI WICHLIŃSKI
Kierownik pracowni tapicerskiej
EUGENIUSZ NOWAK
Kierownik pracowni stolarskiej
JÓZEF GRZELAK
Kierownik pracowni ślusarskiej
JÓZEF FILIPOWICZ
Akustyk
JANUSZ PRZYWECKI

Opracowanie graficzne: ADAM ZAŁĘCKI



Cena zł 3,00

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP