



STARY

TEATR

LUIGI PIRANDELLO

HENRYK IV

(Zywa Maska)

Przekład: ZOFIA NORBLIN-CHRZANOWSKA

Reżyseria: JERZY RONARD BUJAŃSKI

Scenografia: WOJCIECH KRAKOWSKI

Ilustracja muzyczna: ANATOL ZARUBIN

Asyst. reżysera: PIOTR PAWŁOWSKI

Osoby:

Henryk IV	JERZY KALISZEWSKI
Matylda Spina — Markiza	ZOFIA JAROSZEWSKA
Fryda, jej córka	HALINA KUŹNIAKÓWNA
Karol Nolli, młody markiz	ZDZISŁAW ZAZULA
Tytus Balcredi, baron	MARIAN SŁOJKOWSKI
Dionizy Geroni, doktor	ZBIGNIEW FILUS
Landolf	TADEUSZ JURASZ
Arjald	STANISŁAW GRONKOWSKI
Ordülf	JANUSZ ZAWIRSKI
Bertold	BRONISŁAW CUDZICH
Jan, stary służący	JOZEF DANIEL

Premiera w Teatrze Kameralnym w Krakowie,
dnia 12 lipca 1958 r.

Kierownik artystyczny — WŁADYSŁAW KRZEMIŃSKI

Kierownik literacki — LESZEK HERDEGEN



Helena Modrzejewska

HENRYK IV

LUIGI PIRANDELLA

Geneza — Kompozycja — Osoby — Tematy tragedii

Trzyaktowa tragedia „Henryk” IV zajmuje w twórczości Luigi Pirandella centralną pozycję. Napisana i grana po raz pierwszy w roku 1922, sztuka ta stapia harmonijnie w sobie wszystkie cechy, które później określono mianem „pirandelizmu”. Było to pierwsze dzieło Pirandella, które zyskało mu, bez zastrzeżeń, powszechne uznanie i poklask we Włoszech i rozślawiło jego imię za granicą. Pirandello sam uważał „Henryka IV” za rodzaj testamentu swej twórczości — jakby za „Summę” swej myśli i swej sztuki.

W jednym ze swych listów prywatnych, Pirandello podaje anegdotę, która dała początek „Henrykowi IV”. Przeglądając pewne pismo ilustrowane, uderzył go rysunek, przedstawiający kawalkatę myśliwską, w której brali udział członkowie pewnego arystokratycznego klubu myśliwskiego, przebrani za królów i królowe z odległych lat. I nagle przyszła mu myśl: gdyby tak który z tych panów spadł z konia i uderzywszy podstawą czaszki o kamień, przebudził się wariatem... I gdyby w szaleństwie swoim uważał się naprawdę za osobistość historyczną, której szaty nosił... Drobny ten fakt, mający dać impuls do Henryka IV, wślizgnął się w umysł pisarza i zapoczątkował w nim natychmiast proces twórczy. Osoba bohatera przyoblekła się od razu w maskę szaleństwa i unieruchomiła w nim. Jest to jeden z ulubionych tematów Pirandella, to unieruchomienie bohatera w pewnej formie. W sztukach jego spotykamy szereg osobistości, żyjących poza życiem, z maską na twarzy. Ale podczas gdy osoby takie w innych sztukach Pirandella własnowolnie i świadomie nakładają na oblicze maskę i nie zawsze w czystych celach, i podają się za ludzi jakimi nie są w rzeczywistości, Henrykowi IV maska ta zostaje narzucona bez jego woli i wiedzy. Odpada tu więc element komiczny lub tragikomiczny, który wnoszą podobne typy w innych sztukach Pirandella — Henryk IV staje się typem tragicznym, a przez sztukę przechodzi wiew starożytnego fatum rządzącego losami ludzkimi.

Te są więc czynniki psychologiczne i tematy ideologiczne — tak częste w twórczości Pirandella — które skryształizowały się samorzutnie w umyśle autora, przeglądającego kartki ilustrowanego pisma. Lecz były to jedynie czynniki nie mające żadnego między sobą związku.

Pierwsze pytanie, które stanęło przed autorem było, w jaką postać historyczną przybrać szaleństwo bohatera? I znowu mamy tutaj prywatny list Pirandella, dający odpowiedź na to pytanie „Dlaczego Henryk IV, a nie inna postać historyczna? — Nie potrafię jasno odpowiedzieć na to pytanie. Może pomyślałem o Henryku IV z powodu Kannossy...”

Wybór postaci Henryka IV, cesarza niemieckiego, jak się okazało, przedstawiał duże korzyści, z których tak wytrawny autor sceniczny od razu zdał sobie sprawę. Fakt, że istniało w historii kilku panujących tegoż imienia i o tej samej nomenklaturze, ułatwił Pirandellowi znacznie ekspozycję historyczną sztuki. Do willi, w której zamknięto umysłowo chorego przybywa nowy pielęgniarz. Człowiek ten myśli, że szaleniec, którego ma pilnować, uważa się za reinkarnację francuskiego króla, Henryka IV, a nie niemieckiego cesarza z XI wieku. Koledzy wyprowadzają go z błędu i przy tej sposobności podają mu — i zarazem podają publiczności — pewne szczegóły, konieczne do zrozumienia fabuły sztuki. I oto ekspozycja historyczna gotowa.

Ekspozycję zaś psychologiczną stanowią badania, którym doktor Genoni podaje osoby przybyłe z nim do willi, oraz pielęgniarzy. Pierwsze znały Henryka IV przed jego wypadkiem, niektóre z nich brały udział w owej fatalnej kawalcacie; te podają szczegóły o samym wypadku jak również i dane o charakterze i życiu młodego człowieka: pielęgniarz zaś opisuje obecny stan i życie domniemanego wariata.

By zyskać potrzebną dokumentację historyczną, Pirandello przestudiował tom „Historii Powszechnej” Onckena, traktujący o panowaniu Henryka IV, oraz „Historię Papieża Grzegorza VII i Jego Epoki” Voigta. Z jednego i z drugiego źródła zachował oczywiście tylko to co miało dla niego wartość dramatyczną i charakter piękna — a więc przede wszystkim to, co odnosiło się do epizodu Kannossy. Historia dała więc autorowi ramy i pewną ilość faktów.

Teraz trzeba mu było wymyślić fabułę — stworzyć wątek sztuki. Do budowy jej użył Pirandello wszystkich prawie tematów bliskich jego sercu i twórczości.

Pewien młody człowiek z dobrej rodziny biorąc udział w kawalcacie myśliwskiej przebrany za cesarza Henryka IV, ulega wypadkowi, na skutek którego zwiariował. Szaleństwo jego polega na tym, że utożsamia się z postacią Henryka IV. Siostra zamyka nieszczęsnego chorego w willi, pod strażą czterech pielęgniarzy, przebranych w stroje z XI wieku, żeby niczym nie

drażnić manji szaleńca. Choroba jego trwa już dwanaście lat — dwanaście lat najpiękniejszych młodości i wieku męskiego, przeżytych, wyrzuconych poza nawias życia, w zupełnym odosobnieniu — kiedy nagle chory odzyskuje zmysły. Teraz Pirandello wprowadza inny ze swoich ulubionych tematów: temat „dobrowolnej ucieczki od życia”. Henryk IV zdaje sobie sprawę ze swego uzdrowienia, symuluje jednak przez dalsze lat ośm szaleństwo, dobrowolnie już teraz odgradzając się nim od świata i życia przed którym ma lęk. I wtedy to przychodzi — tak często występujący u Pirandella — ten „napór z zewnątrz” — ten zew życia, w postaci ludzi, którzy uważając go dalej za chorego chcą przedsięwziąć akcję uzdrowienia go.

Typowym również dla sztuk Pirandella jest to, że konflikt w nich przeważnie wywołany jest akcją jednostronną, nie ma w nich ścierania się dwóch charakterów, walki dwóch namiętności, przeciwstawiania się sobie dwóch woli. Bohater pirandellowski jest na ogół człowiekiem spokojnym, który od bliźnich nie żąda niczego prócz pozostawienia mu swobody życia według jego własnych upodobań. Naprzeciw niego Pirandello stawia grupę tzw. „antagonistów”, to jest ludzi, którzy najczęściej powodowani niskimi instynktami, starają się wyrwać bohatera z jego odosobnienia duchowego, czy też materialnego.

W „Henryku IV” grupa antagonistów składa się z 5 osób. W przeciwieństwie do innych „antagonistów” pirandellowskich przyświeca im cel szlachetny: doprowadzić do wyzdrowienia chorego. Jest całkiem naturalnym, że w grupie tej znajduje się doktor.

Eksperyment dzięki któremu doktor Genoni spodziewa się przywrócić rozum choremu polega na tym, że stawiając przed oczyma postarzałego o lat dwadzieścia Henryka IV, jego sobowtóra, takiego, jakim był mając lat 26, w chwili wypadku, który go o szaleństwo przyprawił, ma on nadzieję wywołać w chorym świadomość „upłyniętego czasu” i wyrwać go z tego zniechęcenia w czasie, w jakim trwa od lat dwudziestu. Owym sobowtorem młodego Henryka IV ma być siostrzeniec jego, markiz Carlo di Nolli. Aby zaś uczynić sytuację dramatyczniejszą, Pirandello wprowadza tu kobietę, kochaną przez młodego człowieka, ongiś przed fatalnym jego wypadkiem. Jest nim markiza Matylda Spina, która brała udział w owej kawalkacie w przebraniu hrabiny Matyldy Toskańskiej. Pirandello każe nam bowiem przyjąć — wbrew zresztą wszelkim danym historycznym — że istniała miłość między cesarzem Henrykiem IV, a hrabiną Matyldą. W zamku Kanossae, odbyło się owo dramatyczne pojednanie burzliwego Cesarza z Wielkim despotą Papieżem Grzegorzem VII — pojednanie poprzedzone okrutnym upokorzeniem, którego zażądał od dumnego cesarza Grzegorz VII, jako ceny swego przebaczenia: przez dwa dni, każe czekać cesa-

rzowi na zewnętrznym dziedzińcu zamku Kanossy — boso, na śniegu — w pokutniczych szatach i z powrozem na szyi, zanim pozwala wpuścić go do zamku, przed swe oblicze.

Takie są więc cztery osoby z grupy „antagonistów”. Ale jeszcze piąta osoba wśród nich: baron Tito Belcredi. Dowiadujemy się, że on to podczas owej nieszczęsnej kawalkaty podstępnie spiął ostrogą konia Henryka IV, którego mienił się przyjacielem. Koń stanął dęba, zrzucił jeźdźca — a rezultatem nieszczęśliwego upadku stała się gorsza od śmierci choroba. Belcredi zrobił to z zadróżki, chcąc z drogi usunąć szczęśliwszego od siebie rywala. Sam bowiem kochał się również w Markizie Spina i rzeczywiście, podczas gdy umysł Henryka IV błakał się w mrokach szaleństwa, Belcredi zajął jego miejsce przy Matyldzie Spina.

Na tle tych pięciu osób odcina się postać bohatera, Henryka IV. W chwili, kiedy go poznajemy symuluje on już tylko szaleństwo. Istnieje inny wielki symulant szaleństwa w literaturze dramatycznej świata, którego cień niewątpliwie stawał przed Pirandellem, kiedy tworzył swego „Henryka IV”. Podobnie, jak Hamlet, wypowiadający się w długich monologach, bohater pirandellowski wypowiada się w długich tyradach. Ale na tym kończą się analogie. Symulacji i szaleństwu Hamleta przyświeca cel praktyczny: uspić czujność otoczenia, by tym pewnie dokonać zemsty. Symulacja i szaleństwo uzdrowionego Henryka IV jest ucieczką od życia, do którego nie czuje się już zdolnym powrócić, jest jakimś chorobliwym kwietyzmem, polegającym na wyrzeczeniu się i rezygnacji — jednakowoż nie bez poczucia głębi swego nieszczęścia i okrutnej krzywdy, jaką wyrządził mu los wykreślając mu bezpowrotnie dwanaście najpiękniejszych lat.

Przeciwstawia więc losowi, który go tak straszliwie i tak niezasłużenie pokarał — jedyną odpowiedź, na jaką stać pokonanego człowieka: zaprzeczenie życia, odmowę brania w nim udziału. I tu dochodzimy do jeszcze jednego tematu tak często poruszanego przez autora, do tego co nazwano „nihilizmem pirandellowskim”.

Jednakże mimo wszystko, nieszczęśliwy człowiek nie zdołał wyplenić w sobie do cna rozbudzonej na nowo po uzdrowieniu tęsknoty za życiem. Tęsknota ta wzmaga się przez wtargnięcie ludzi ze świata żyjących do obumarcia, w jakim chory trwa od lat. Broni się jednak dzielnie by wytrwać na wytkniętej drodze i zachowuje maskę szaleńca. Powoli jednak nerwy nie wytrzymują napięcia — widok ludzi, którzy żyli czerpiąc z życia wszystko, co niosło ze sobą, podczas gdy on był poza jego nawiasem, budzi w nim zazdrość i Henryk IV przestaje panować nad sobą — zdradza tajemnicę swego ozdrowienia.

I wtedy ukazuje mu się w przebraniu Matyldy Toskańskiej Matylda Spina, taka, jaką jest dziś, a równocześnie widzi córkę

jej Frydę, żywe odbicie tej, której obraz sprzed lat dwudziestu zachował. I Henryk IV zapomina o czasie, który upłynął — daje się ponieść złudzeniu, czas zatrzymał się w biegu: oto ma jak ongiś dwadzieścia sześć lat, życie i miłość stoją przed nim, życie przy boku młodej pięknej Frydy!

Lecz wtedy Belcredi, który w tragedii Henryka IV odgrywa rolę fatalnej i wrogiej mu siły, mrozi jego poryw. Stawia przed nim okrutną prawdę, że czas upływa i nie da się zatrzymać w biegu, że wszystko dlań stracone, bo wrócić wstecz nie można. Wtedy Henryk IV zabija w uniesieniu człowieka, który był sprawcą jego tragedii, który potem zabrał mu ukochaną kobietę, który dziś zabija w nim ostatni błysk nadziei.

Teraz Henryk IV i szaleństwo jego wchodzi w trzecią formę: w pierwszej szaleństwo jego było rzeczywiste, nieświadome, narzucone mu z zewnątrz przez fatalną, wrogą siłę, w drugiej było symulacją, dobrowolnie i świadomie podjętą, by odgrodzić się nim od życia, teraz Henryk IV stał się mordercą i, aby uniknąć odpowiedzialności i kary za zbrodniczy czyn, popełniony w uniesieniu, nie pozostaje mu nic innego, jak przywdziać na nowo maskę szaleństwa, z całą świadomością, iż w tej trzeciej formie musi trwać aż po koniec swych dni. I tutaj sięgamy do samego dna tragedii Henryka IV.

Żadna ze sztuk Pirandella nie przedstawia w takiej obfitości tematów właściwych autorowi — tematów, które oddają jasno zapatrywania jego na życie i uczucia, jakie względem niego żywi. Żadna też nie jest tak silnie przesiąknięta tragizmem i zarazem tak głęboko przepojona liryzmem jak „Henryk IV”. Teatr idei istniał przed Pirandellem: Ibsen, Björnson, Curoel poruszali już w teatrze problemy moralne, czy społeczne. Właściwością Pirandella są problemy psychologii czystej, dotyczące sumienia człowieka, dziedziny jego świadomości i poznania — a tragedia powstaje najczęściej u niego z brutalnego zetknięcia się fikcji z rzeczywistością.

Opracowała według studium Benjamin Crémieux

JULIA RYLSKA



THEATRE NATIONAL POPULAIRE w PARYŻU:
Jean Vilar i Simone Bouchateau w HENRYKU IV
Luigi Pirandella

LUIGI PIRANDELLO

W TEATRZE
KRAKOWSKIM

Piąty sezon dyrekcji Teofila Trzczińskiego (1922—1923) należał pod względem repertuarowym i aktorskim do najbogatszych, w tym wielce zasłużonym ośmioleciu. Widoczna już w latach poprzednich wynalazczość dyrektora w dziedzinie polskiego i obcego repertuaru, w połączeniu z umiejętnością wzmocnienia występami gościnnymi własnego, raz po raz przeredzanego przez stolicę zespołu — przyniosła obecnie Krakowowi szereg niezwykłych „wydarzeń” artystyczno-teatralnych. A więc na początku i pod koniec sezonu szły kreacje Stanisławy Wysockiej: w „Hamlecie” (rola tytułowa niezbyt co prawda entuzjastycznie przyjęta przez krytykę), „Kłatwie” (Młoda), „Judycie” F. Hebbła, „Odprawie posłów greckich” na dziedzińcu Wawelskim (Kassandra), na zakończenie występy Juliusza Osterwy w „Lekko Duchu” Szaniawskiego (z żoną Wandą) i w „Fircyku w zalotach” Zabłockiego. Nie mogło oczywiście braknąć u Trzczińskiego i nie brakło takich pozycji jak: „Dziady”, „Horsztyński” i „Maria Stuart”, „Wesele”, „Zbójcy”, ani też nowej rodzimej twórczości m. in. „Popas króla jegomości”, „Janosik” Galicy, „Zmartwychwstanie” K. H. Rostworowskiego. Jako prapremierę europejską graną poza ojczyzną autora wprowadza Trzcziński „To, co najważniejsze” Mikołaja Jewreinowa, oraz będące prapremierami polskimi: „Uczę szycerów” Sema Benelliego, „Czarownicę” Wiersa H. Jensea (uświetnioną występami Wysockiej i Ireny Solskiej), wreszcie „rewelację” teatralną — „Sześć postaci dramatu w poszukiwaniu autora” Luigi Pirandella.

Nie młody już, bo 56 lat liczący autor, włoski nowelista, powieściopisarz i dramaturg (1867—1936), znany, lecz jeszcze nie doceniany w ojczyźnie, wywodzący się ze starego żydowskiego rodu osiadłego na Sycylii, miał w przyszłości stać się laureatem Nagrody Nobla. Drogę ku europejskiej sławie uutorowało mu „Sześć postaci” stanowiące wraz z później napisanymi sztukami: „Dziś wieczór improwizujemy” i „Tak albo inaczej” Pirandellową trylogię teatru o teatrze, graną ostatnio w paryskim „Théâtre d'aujourd'hui” przez utalentowanego Sachę Pitoeffa, syna znakomitego George'a Pitoeffa.

W dniu 5 maja 1923 wchodzi na afisz teatru krakowskiego owa „komedia do napisania” jak ją określa autor, nad którą myślał sześć lat, a napisał w ciągu 3 tygodni, wkrótce po Paryżu, gdzie ukazała się w kwietniu t. r. w teatrze „Champs Elysées”, a przed berlińskim teatrem Reinhardta przedującym w repertuarze awangardowym. Udział biorą m. in. Antonina Kłofska, Konstancja Bednarzewska, Józef Sosnowski, Alfred



WOJCIECH BRYDZIŃSKI W ROLI HENRYKA IV

Szymański. Opinia krytyki prasowej w pewnym stopniu zaskakuje dzisiejszego czytelnika swą krańcowością. Gdy więc „Głos Uarodu” w recenzji Rostworowskiego stwierdza, że *teatralnie jest to poprostu czarnoksiężstwo... dzieło niepospolite, którego wykonanie było nadzwyczajne...* — zdaniem M. Szyjkowskiego w „Ilustrowanym Kuryerze Codziennym” *jest to udyalogizowana dysertacja na temat istoty teatru... mogąca być owocem zżycia, a choćby niemocy twórczej (!)*... Sprawozdawca konserwatywnego „Czasu” Z. O. (Tadeusz Sinko) odniósł wrażenie, że Pirandello *wprowadził widza do swego warsztatu i pokazał, jak się sztukę robi, ale ze samej sztuki dał tylko próbki...* Grano komedię 7 razy.

Niebawem „Sześć postaci” obiegły inne sceny polskie: poznańską, łódzką i warszawską (Teatr Mały).

W następnym sezonie (1923—1924) Trzciański z okazji jubileuszu 25-lecia pracy na scenie krakowskiej Mariana Jednowskiego, wybitnego artysty i reżysera wystawia komedię Pirandella „Rozkaz uczciwości” (20 lutego 1924) z 7 powtórzeniami.

W ostatnim wreszcie roku teatralnym swej dyrekcji wprowadza na scenę w dniu 12 listopada 1925 we własnej reżyserii „Henryka IV” czyli „Żywą maskę” z Wojciechem Brydzińskim w roli tytułowej — dramat wysnuty przez Pirandella z własnego życia w wyniku obcowania przez całe lata z chorą umysłowo żoną. Sztuka ukazała się wkrótce po premierze paryskiej, w tym samym roku, inscenizowanej przez znakomitego George’a Pitoeffa, zarazem odtwórcę głównej postaci.

Powtórzone dramat 15 razy, co na ówczesne stosunki dowodzi dużego sukcesu.

U schyłku tego samego sezonu Trzciański, jakgdyby pragnąc na zakończenie swej dyrekcji dać coś niezwykłego, sprowadza do Krakowa Aleksandra Moissiego, znakomitego aktora teatrów niemieckich, jednego z największych arystów współczesnej doby, który występuje z zespołem polskim, grając w języku niemieckim, co w tym teatrze miało miejsce bodajże po raz pierwszy. Moissi popisuje się trzykrotnie jako Hamlet w dn. 12, 13 i 14 czerwca 1926, a Henryka IV gra w dn. 16 czerwca. Odmienność w ujęciu tej postaci była zdumiewająca.

Po dziesięciu latach, w dniu 12 września 1935 Karol Frycz w pierwszym roku swej dyrekcji wznowił „Henryka IV” w ramach pościnnych występów Kazimierza Junoszy Stępowskiego. Gra znakomitego gościa była fascynująca. *Wielki aktor uzyskał absolutną pełnię wyrazu w roli bardzo trudnej. Kreacji Stępowskiego — wstrząsającej prawdą samotności i cierpienia — czytamy w jednej recenzji — długo nie zapomnimy. To wielkie objawienie kunsztu aktorskiego śnić się nam będzie zapewne po nocach...*

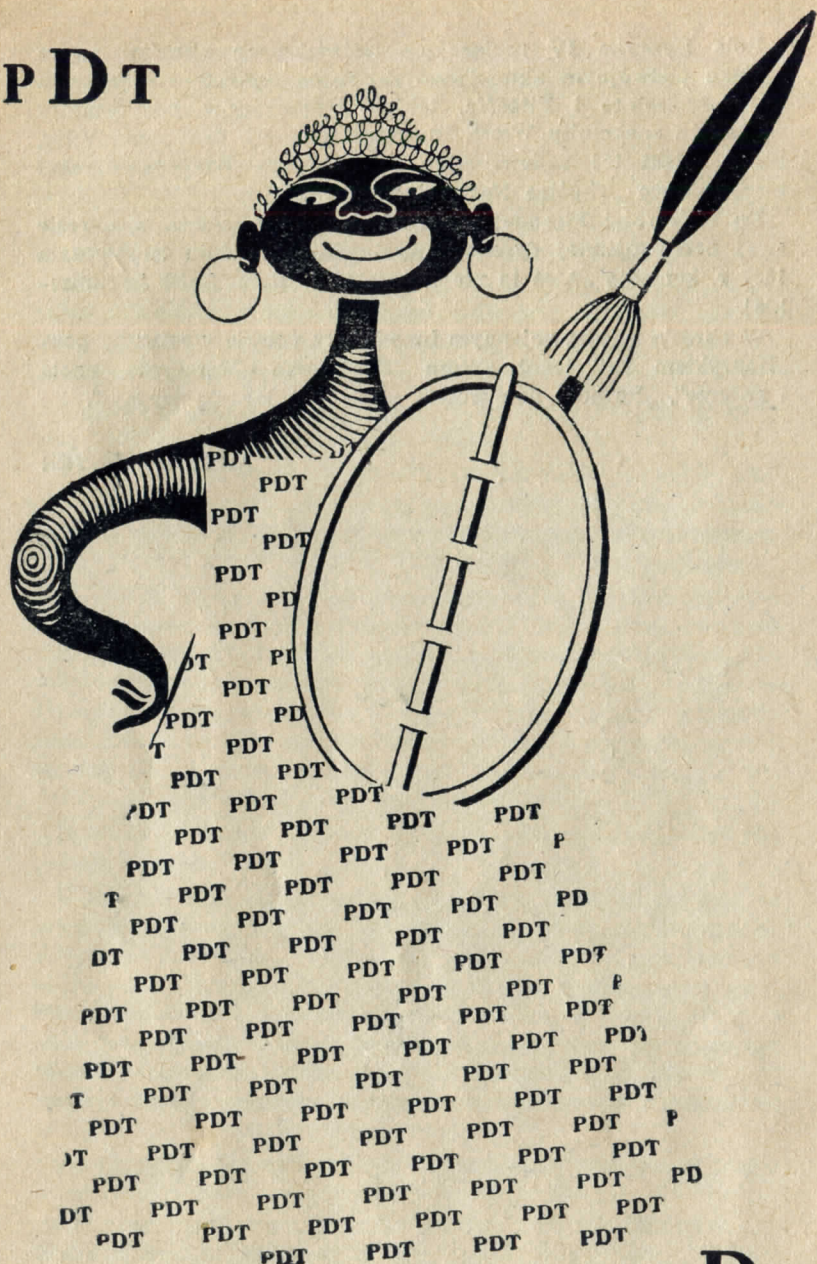
Rola Henryka IV pociągająca największych aktorów swym niejako podwójnym aktorstwem miała na scenach europejskich prócz Moissiego i Pitoeffa, takich wykonawców jak ostatnio w Paryżu znakomity Włoch Ruggiero Ruggieri, oraz Jean Vilar, który dzięki tej nadewszystko kreacji poza Edypem, uzyskał kierownictwo „Théâtre National Populaire”.

Do twórczości Pirandella sięgnął Frycz raz jeszcze w okresie swej przedwojennej dyrekcji, wystawiając w dniu 23 stycznia 1937 r. komedię „Ależ to nie na serio” w tłum. Zofii Jachimeckiej.

W okresie międzywojennym inne teatry polskie wystawiły poza „Henrykiem IV” tegoż autora „Grę” oraz „Mężczyzna, cnota i zwierzę”, „Rozkosz uczciwości”, „Tak jest jak się wydaje”.

ANTONI BRAYER

PDT



PDT

Ubleramy się i kupujemy
 artykuły codziennego użytku
 w Powszechnym Domu Towarowym w Krakowie
 ul. św. Anny 2

...a po przedstawieniu czekają na nas
 lokale rozrywkowe KZG Wschód

KAWIARNIA
 * **Kaprys** *
 Kraków, ul. Floriańska 32
 godz. 21,30 — 2,30

KAWIARNIA
 * **Cyganeria** *
 Kraków, ul. Szpitalna 38
 godz. 21 — 2

RESTAURACJA - KAWIARNIA
 * **Europa** *
 Kraków, ul. Mogilska 58
 godz. 18 — 23

RESTAURACJA - KAWIARNIA
 * **Nowa** *
 Kraków, ul. Grzegorzewska 73/75
 godz. 18 — 23

Inspicjent	JÓZEF DANIEL
Sufler	ZOFIA MORAWSKA
Kierownik pracowni scenograficznej	TADEUSZ GRONDAL
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
Pracownia damska	STEFANIA ZALESZCZUK
Pracownia męska	JÓZEF KANIA
Nakrycia głowy	WŁADYSŁAWA DMOWSKA
Peruki	TADEUSZ STĘPNIOWSKI
Światło	JÓZEF JASIŃSKI EUGENIUSZ WANDAS
Brygadier sceny	STEFAN KUKUŁA WOJCIECH KURPAN
Kierownik techniczny	ADAM BURNATOWICZ

Cena zł. 3.—

Krak. Zakł. Graf. 3 — 650 7 58 8-11(2949) — 5000

ze zbiorów
Szczepana Gassowskiego