

W czasie mego pobytu we Włoszech między rokiem 1921 a 24, pojawiła się nowa gwiazda dramaturgii włoskiej i światowej, Luigi Pirandello. Urodzony w r. 1867, dopiero w pięćdziesiątym roku życia zaczął tworzyć dla sceny.

Widziałem w Rzymie wystawioną jego Żywą maskę (Henryk IV), którego odtwarzał wielki aktor włoski Ruggieri.

Dramaturgia Pirandella oscyluje między naturalizmem a irracjonalizmem, między konwencją a fantastyką.

Przed wszystkim to, co jest w jego dramacie najbardziej nowe i oryginalne, według jego filozoficznej koncepcji świata, granica między równowagą psychiczną a jej zachwianiem, między normalnością a szaleństwem jest nieznaczna. Dlatego porównywano Henryka IV z Hamletem.

Hamlet jest jednym z najbardziej męskich charakterów, jakie można sobie wyobrazić. W każdym razie sądzą, że jest dalekim od szaleństwa. Postępuje logicznie i z konsekwencją świadcząca o umyśle realnym i trzeźwym.

Mówi do matki:

Oblęd?

Me tętno bije miarowo jak twoje

Zdrową melodią. To com ci wyjawiał

Nie jest szaleństwem. Dla próby powtórzę

Słowo po słowie i wątku nie zgubię

(akt 3, scena 4, przekład Brandstaettera)

Czy miał od razu uwierzyć w zjawie, przywidzeniu, halucynacji i zamordować stryja, jak żądają od niego komentatorowie Szekspira z Goethem na czele, którzy sami muchy by nie zabili.

„A czemu pan, panie profesorze, nie zabija swojej żony, która się straszliwie puszczą?” — wołał Boy-Zeleński do jednego z komentatorów Hamleta. Weimarski Olimpijczyk także gorzko wypomnił Hamletowi, że ma duszę zobowiązaną do wielkiego czynu, do którego nie jest zdolny.

Według mnie kronprinz duński postępował bardzo mądrze. Nie wystarczał mu dowód zbrodni poszlakowy. Chciał dowodu naocznego winy króla. Gdy wpadł w konflikt z otoczeniem, zaczął udawać wariata, ale nim nigdy nie był.

Inaczej bohater Żywej maski Pirandella. Był wariatem kilkanaście lat. Gdy odzyskał świadomość, wpadł na myśl, aby sobie zainscenizować nieustające widowisko, stworzyć fikcyjny świat Henryka IV, nad którym mógłby panować. My nie wiemy, czy to nie jest nowa faza oblędu.

I on nie wie. Obracamy się w każdym razie w dziedzinie zjawisk, które należy raczej zaliczyć do psychopatologii, niż do psychologii ludzi normalnych, chociaż

Moje przygody teatralne⁽⁹⁾

LUDWIK HIERONIM MORSTIN

równocześnie jesteśmy świadkami tragicznej gry człowieka, nie mogącego się odnaleźć w świecie, w którym żyje.

Istnieje mały obrazek sceniczny Pirandella, w którym przedstawia tragiczną postać roznosiciela nieszczęścia. Robotnika w małym miasteczku ogłoszono jettatorem (rzucającym zły urok). Stracił wskutek tego możliwość zarobkowania. Wytacza proces tym, którzy go tak nazywają, by proces ten przegrać i otrzymać wyrokem potwierdzenie, rodzaj patentu oficjalnego na czarownika.

Plan jego jest prosty. Stanie z tym dokumentem na progu licznie uczęszczanej restauracji, będzie pokazywał wchodzącym. Wszyscy starannie zaczynają unikać tego lokalu i właściciel będzie zmuszony zapłacić mu żadaną przez niego sumę, by się usunął.

Ale cały sens sztuki w tym, że ten robotnik jest naprawdę jettatorem. Bo tak jest, jak się ludziom wydaje, nie można zła unikać, skoro ludzie raz w nie uwierzą.

Pozostaje pytanie czy Pirandello wniósł nowy element do dramaturgii. Oczywiście tak, jak każdy talent oryginalny i twórczy. Nie przyczynił się jednak do odrodzenia dramatu włoskiego. Jest w jego historii epizodem bardzo świetnym, ale epizodem. Między innymi dlatego, że sens filozoficzny jego dramaturgii, beznadziejny pesymizm nie miał w sobie elementu afirmacyjnego, by wiązać go z idącą nową erą. A ona przez wywyższenie człowieka pragnie zwycięsko rozegrać walkę ze złem świata.

Wspomniałem, że w Żywej masce widziałem wielkiego aktora Ruggieri. Pisano o nim — mówił to samo Pirandello, że rolę Henryka IV grał genialnie. Widziałem w tej roli później Junoszę Stępowskiego, grał inaczej, ale nie gorzej. W tym tańcu na granicy jasnowidztwa i oblędu Ruggieri był bardziej nieszczęśliwym szaleńcem, Junosza pysznym, samowładnym człowiekiem.

Aktorsko teatr Pirandella był bardzo słabym, sam autor okazał się gorszym reżyserem, niż pisarzem. Nie miał we Włoszech tego powodzenia, o jakim marzył. Raz tylko się spotkałem w Rzymie z autorem Henryka IV. Mówił z gorczycą o krytyce, która go nie docenia, o tym, że każdy autor dramatyczny we Włoszech musiał stać się publicystą, która się kocha w tandecie i w utworach złego smaku. Za granicą dopiero sztuki jego pokazało we właściwej obsadzie i właściwej inscenizacji. Pobił w Paryżu, Reinhardt w Berlinie i Stanisław Stanisławski w Polsce.

Sława międzynarodowa przyniosła mu w roku 1934 nagrodę Nobla. Z tą chwilą stał się wielkim dla włoskiej krytyki i publiczności.

Ze nikt nie jest prorokiem we własnym kraju, to chyba jedna z tych maksym niezawodnych.

Po powrocie do kraju pierwszą moją myślą było odzukać Teofila Trzciańskiego, by mu podziękować za wystawienie misterium, co zrobił nie licząc się z kosztami i ryzykiem przy wprowadzeniu na scenę widowiska.

Trzciański był, jak wiadomo, głównym i jedynym wykonawcą programu Zielonego Balonika. Boy wspominając absolutną muzykalność, miły głos i porywającą siłą komiczną Trzciańskiego, nazywa go fenomenem, jakiego nie masz równego i równocześnie wyraża żal, że Teofil wstydział się swego talentu, że akcentował swą pozycję dystygowanego amatora, całą zaś ambicję kładł w wygłaszanie nudnych odczytów o Rensie.

Nie miał Boy racji. Najpierw te odczyty nie były wcale nudne, przynosiły słuchaczom rewelacyjne wiadomości o tym pisarzu z dalekiej północy, który dawał na scenie tak wnikliwą analizę uczuć człowieka współczesnego. Ibsen był w tych czasach awangardą teatru, jak dziś jest jego klasykiem. A poza tym co miał Trzciański zrobić? Zostać zawodowym piosenkarzem nie mogło zaspokoić jego ambicji. Za dużo wiedział i widział i czytał o teatrze, chciał swoje wiadomości użytkować w pracy dla sceny.

Na hotelu dyrektorskim w Teatrze im. Słowackiego zasiadał Trzciański dwa razy w latach 1918 — 26 oraz 1929—32. Wszystkie jego opracowania sceniczne były logiczne i pomysłowe. Wprowadził na scenę wielu aktorów polskich. Jedno mu przeszkadzało, by być znakomitym dyrektorem teatru, to jego lenistwo. (Bo Trzciański był intelektualnym sybarytą, leniem i smakoszem).

Trzciański reżyserował prócz „Świętego“ dwie moje sztuki. Próby były rozkoszne, używałem na jego kulturze, inteligencji i humorze. Pokłóciliśmy się tylko raz, i to nie groźnie, w czasie wystawiania mojej komedii „Dzika Pszczoła“ w Krakowie, za drugiej dyrekcji Trzciańskiego i w jego reżyserii.

Są w tej sztuce dwie rywalki Olga i Maria, żona i kochanka, „które rozgrywiają bardzo śmiało i nowocze-

śnie postawiony konflikt miłosny“ (Boy-Zeleński „Flirt z Melpomeną“). Żonę Olę grała Zofia Jaroszevska i z tej Trzciański był kontent, natomiast Marię grała młoda i jeszcze nie znana aktorka, co do której miał wielkie zastrzeżenia. Twierdził, że lekceważy jego uwagi reżyserskie, jest krnąbrna, a za grosz nie ma talentu. Ja przeciwnie, od razu spostrzegłem fenomenalne walory talentu tej artystki. Bezpośredniość i siła, z jaką uczucie uwnętrzniła się u niej w wyrazie twarzy i oczu. Natychmiastowa zmiana, zastępnienie lub ożywienie ruchu i gestu, a równocześnie bogate życie wewnętrzne, ładunek emocjonalny. Byłem zachwycony.

— Zobaczysz — mówiłem do Trzciańskiego, co o niej niedługo mówić i pisać będą. Cała Polska będzie się nią zachwycać. Tego już było Trzciańskiemu za dużo. Bardzo się na mnie rozłożył. Ale u niego zawsze szczyry afekt kojarzył się ze sztucznym robioną pasją. Nie wiadomo było nigdy, kiedy naprawdę się gniewa a kiedy udaje, bo to go bawi, gdy zaczyna szarżować i miażdżyć przeciwnika.

— No oczywiście, oczywiście — wołał targając brodę, ja się nie znam na teatrze, to chcesz powiedzieć. Nie umiem ocenić wartości aktora. A i tak na swoim postawię i to boże ciele, zresztą bardzo ładne, nie będzie chodziło po mojej scenie. Jutro jej powiem, że jej odbieram rolę.

— I komu dasz?

— Wszystko jedno, każda lepiej od niej zagra.

— No, to ja wycofuję sztukę.

— Bardzo mi przykro, ale mnie nikt nie zmusił z tą dziewczyną pracować. Niech idzie na modystkę, na pielęgniarkę, na profesora uniwersytetu, to mi wszystko jedno, ale w teatrze nic nie ma do roboty!

Dixi et animam meam salvavi! I rozeszliśmy się niby to pokłóceni. Wiedziałem, że Trzciański roli artystce nie odderze, a on wiedział, że ja sztuki nie wycofam z prób, że nasza dawna przyjaźń wytrzyma tę próbę. Na drugi dzień nie było o tym więcej mowy. Trzciański z wielką cierpliwością robił uwagi artystce, ona się uśmiechała i robiła po swojemu. A raczej nie nie robiła, bo odtąd nie grała, tylko markowała.

Aż przyszła premiera i z nią rewelacja! Rewelacja takiego talentu, jakiego dawno nie oglądaliśmy na naszych scenach. Z roli Marii zrobiła wielką kreację i zachwycała widownię, mimo groźnej rywalizacji Zofii Jaroszevskiej, bardzo wtedy popularnej w Krakowie.

— No cóż, drogi Teofilu, jak ci się dzisiaj podobało to ciele na scenie? Kto miał rację?

— Oczywiście ja miałem rację — odparł bez wahania — tylko dzięki mnie tak zagrała, tylko ja potrafię robić takie cuda z każdego beztalencia, wielką artystkę. I śmiał się serdecznie sam ze siebie. Na koniec punkt tej autentycznej historii — artystką tą była Irena Eichlerówna.

(c. d. n.)