

Panie Gianni, to jest teatr żywy!

AUTOR: JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT

■ „Panie Gianni, to jest teatr żywy!” – tak najkrócej i pewno też najtrafniej określił twórczość teatralną Giovanniego Pampiglione Jerzy Grotowski w 1971 roku. Słowa te przytacza na stronie 32 autorka wydanych niedawno rozmów z włoskim reżyserem, Barbara Osterloff. Na okładce książka pokazuje to właśnie serce – jest to reprodukcja obrazu podarowanego Pampiglioniemu przed czternastu laty w Nowym Jorku przez Rafała Olbińskiego (sekret okładki czytelnik pozna dopiero pod sam koniec lektury, na stronie 124). Przetykana tu i ówdzie drobnymi kwiatkami chmura, dość ciemna, jak to w północnych krainach często bywa, w kształcie serca, wisi nad warszawskim (patrząc szerzej, zapewne i nad polskim) horyzontem. To jest i serce, i życiowa sytuacja bohatera – współautora książki, Włocha, człowieka teatru polskiego i światowego. Jednak to z Polską ten „dziwny Włoch” zdaje się być najsilniej związany.

Piszę „dziwny”, bo wywodzący się z domu o protestanckich korzeniach – co we Włoszech jest jeszcze większą rzadkością niż w Polsce, przy tym z rodziny o artystycznych tradycjach. (Ta opowieść o rodzinie, dzieciństwie, latach studiów należy, zdaniem moim – czyli kogoś, kto nieco Włochy zna – do najciekawszych fragmentów książki). Niewiele (pomimo wielkiej otwartości i różnorodności rodziny, w której dorastał) wskazywało na to, że Giovanni Pampiglione będzie emocjonalnie i zawodowo tak bardzo z Polską związany: nieco przypadkowo trafia na rzymską sławistkę, w najlepszych bodaj latach jej rozkwitu, potem zaś, jeszcze większym przypadkiem – do teatru. Również niemal przypadkowo dowiadujemy się, że polska kultura wydała mu się tak atrakcyjna, ponieważ Pampiglione czuł się nieco „znużony” kulturą włoską, także teatralną, zapatrzoną w swoją nienaruszalną tradycję, a Polska lat sześćdziesiątych i siedem-



AUTORZY / BARBARA OSTERLOFF,
GIOVANNI PAMPIGLIONE
TYTUŁ / SERCE NAD WARSZAWĄ
WYDAWCA / PAŃSTWOWY INSTYTUT
WYDAWNICZY
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2021

dziesiątych oferowała mu tę świeżość i odwagę, której nie znajdował w ojczyźnie. Ze spletem tradycji i awangardy przyjdzie mu zresztą stykać się, wręcz mierzyć, nieustannie. Pozornie nieuporządkowane rozmowy mają jednak swoją logikę: „Nie przypadkiem nasza rozmowa ma tok kapryśny, nieciągły. Meandrując swobodnie, łamie ramy chronologii, ale jest w niej ukryty pewien porządek. Następujące po sobie rozdziały osadzone są w konkretnym czasie i przestrzeni, a także w historii, zarówno tej małej, prywatnej (od genealogii rodziny poczynając), jak i dużej, pisanej wielką literą, choć pozostającej tylko w tle” – tak tłu-

maczy kompozycję całości Barbara Osterloff (s. 9). Z tego pozornego „nieuporządkowania” łatwo wyciągnąć dwa zasadnicze wątki.

Pierwszy rozwija się wokół komedii dell'arte, a raczej inspiracji tą wyjątkową formą teatru – pierwszego w historii zawodowego („arte” to w tym kontekście nie „sztuka”, a „zawód, rzemiosło, cech” – po raz pierwszy bowiem ludzie zajmujący się pozornie bardzo prostymi scenicznymi realizacjami poczuli się zawodowcami, podobnie jak ci handlujący sukniem, winem czy wyrabiający broń albo drukujący książki). Jakkolwiek sam Goldoni przeciwstawiał się tradycyjnej formie komedii dell'arte, liczącej pod koniec XVIII wieku już ponad dwieście lat, to zarazem paradoksalnie zbudował warunki do tego, by – dzięki takiej wyobraźni reżyserskiej, scenograficznej i kostiumologicznej (nazwisko Jana Polewki powraca w rozmowach wielokrotnie, także przy okazji *Błękitnego potwora* Carla Gozziego, w życiu i sztuce rywala, może nawet przeciwnika Goldoniego), która potrafi połączyć zrozumienie dla dosyć sztywnych reguł gatunku i świeżość, odwagę, by nie rzec nowatorstwo, scenicznych działań – w efekcie pokazać żywe odbłaski tego, czym komedia dell'arte mogła być, a czego nikt już nie zobaczy, bo treści przedstawień nie były przecież zapisane. Dramaty Goldoniego Pampiglione inscenizował wielokrotnie: to *Wenecjanka* – jako *Miłość w Wenecji* w Teatrze Ziemi Krakowskiej w Tarnowie, 1973; *Karnawał* – na kanwie *Jednego z ostatnich wieczorów karnawału* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 1986; *Wenecja, Wenecja* – kolaż tekstów, Teatr Stary w Krakowie, 1993. Do niektórych komedii Pampiglione powracał – jak w przypadku *Łgarza* (Stary Teatr w Krakowie w 1981 i warszawski Teatr Współczesny w 1998) czy *Sługi dwóch panów* (Teatr Dolnośląski w Jeleniej Górze w 1970 i Teatr Wybrzeże w Gdańsku – Teatr Kameralny w Sopocie

W rozmowach przywoływani są najwięksi polscy twórcy tamtych lat: aktorzy, reżyserzy, scenografowie, kompozytorzy, pojawiają się bohaterowie życia muzycznego, kabaretu, piosenki, opery. Jest ich tak wielu, że odnosimy wrażenie, jakbyśmy czytali porządnie sporządzone notatki do podręcznikowej niemal historii polskiej kultury ówczesnego okresu.

w 2000). Swoją metodę i wizję zaś tłumaczy jasno, chociażby na stronie 78, i nie sposób nie przyznać mu racji. Przecież z rzadka (niechętnie?) sięgamy po zachowane *canovacci*, scenariusze przedstawień, by zrozumieć, czym naprawdę ta komedia była¹. Tymczasem wydaje się, że ten prosty teatr albo tylko nasze wyobrażenia o nim pozostają nadal atrakcyjne – skoro tyle o nim mówimy, tak lubimy się nań powoływać, choćby i nie do końca słusznie.

Temat drugi to awangarda polskiego teatru, od Witkacego (Szewcy, 1975; *Mątwą*, 1982) poczynając, poprzez Jasieńskiego (*Bal manekinów*, 1984), Gombrowicza, na Mrożku (*Rzeźnia*, 1980) kończąc. Jest o nich mowa już we wstępie, więc czytelnik powinien wiedzieć, czego się spodziewać. Jednak i tak będzie zaskakiwany zarówno liczbą tych wystawień, w Polsce i we Włoszech, jak i nazwiskami najlepszych aktorów, którzy w tych inscenizacjach się pojawiają (Jerzy Stuhr, Krystyna Janda, Jerzy Bińczycki...). A same inscenizacje odbywały się przede wszystkim za granicą (festiwal w Spoleto, Atelier di Formia, Terni). Przy okazji czytelnik dowiaduje się (przypomina sobie?) dużo o polskim teatrze lat siedemdziesiątych, o recepcji polskiej awangardy we Włoszech, o obecności tam naszej literatury, nie tylko teatralnej, o „prześwietlaniu” tych lektur i prac teatralnych Pampiglione przez włoską kulturę teatralną, o próbach (udanych) wprowadzania włoskiej dramaturgii na nasze sceny. Nazwisk, wydarzeń, podróży, anegdot jest mnóstwo, obraz jest wielowątkowy.

Z podziwem, z lekkim niedowierzaniem wręcz czytamy także o organizacyjnych osiągnięciach Pampiglione: festiwalach, teatrach (Atelier di Formia) wymyślonych po to, by polscy aktorzy mogli w nich grać, uczyć włoskich adeptów aktorstwa, spotykać się z kolegami po fachu – nie po to, by zostać międzynarodowymi gwiazdami, ale by wzajemnie

się inspirować. Tę potrzebę Pampiglione zawsze dobrze rozumiał. Pamiętamy zwykle o dokonaniach aktorskich i reżyserskich, ale poznanie tych przedsięwzięć (teatru w Formii, polskiej obecności na festiwalu w Spoleto) od kulis znacznie lepiej pokazuje wyjątkowość starań Pampiglione i jego upór. Wyliczanie tego, kto, z jakich pobudek i ile dał pieniędzy, kiedy dawać przestał, dlaczego się wycofał – a więc pokazywanie teatru od strony, o której rzadko się mówi, jakby była wstydliva, a która przecież stanowi nieodłączną część każdego teatralnego życia – dla pragmatycznego Pampiglione stanowiło kwestię, o której mówić można i warto, w naturalny sposób.

Dorobek Giovanniego Pampiglione na deskach scenicznych Polski obejmuje – co Barbra Osterloff skrupulatnie policzyła – trzydzieści cztery przedstawienia: dwadzieścia sześć na scenach dramatycznych i osiem operowych. „Pracował w różnych zespołach, bardzo znanych i mniej znanych, spotykał się z aktorami kilku generacji – i wszystkim bez wyjątku próbował zaszczepić miłość do komedii dell’arte. To niewątpliwie stało się jego misją w teatrze polskim, którą »zaprogramował« [...] Bohdan Korzeniewski” – komentuje jego pracę (s. 8). Na całym świecie było zaś tych realizacji o wiele więcej, bo Pampiglione pracował nie tylko w Polsce i we Włoszech, ale i w krajach dużych i małych, centralnych i „peryferyjnych”: w Stanach Zjednoczonych, w liczących się teatrach paryskich (gdzie wystawił nie tylko *Chorego z urojenia*, ale i *Moliera z urojenia* – *Le Molière imaginaire*, Théâtre Mouffetard, 2006), w Anglii, Holandii, Finlandii, Islandii, na Martynice... W książce Pampiglione mówi także o realizacjach, które nie doszły do skutku – i te opowieści bywają chwilami nawet najciekawsze (choćby ta o *Harpagonie* Moliera z Janem Holoubkiem).

Jest jeszcze trzeci wątek rozmów. Rozmów o dawnym polskim świecie, o życiu i szkolnictwie teatralnym, których dzisiaj już nie ma, a których główną cechą (zaletą!) wydaje się lojalność. W rozmowach przywoływani są najwięksi polscy twórcy tamtych lat: aktorzy, reżyserzy, scenografowie, kompozytorzy, pojawiają się bohaterowie życia muzycznego, kabaretu, piosenki, opery. Jest ich tak wielu, że odnosimy wrażenie, jakbyśmy czytali porządnie sporządzone notatki do podręcznikowej niemal historii polskiej kultury ówczesnego okresu. Sam Pampiglione mówił o tym, jak bardzo czuje się – i faktycznie tak było – niepotrzebny dzisiejszemu polskiemu życiu teatralnemu. Bo pomimo tego, że zjeździł cały świat, pracując w tylu teatrach, z najwybitniejszymi twórcami, to z Polską czuł się prawdziwie związany i tutaj chciał jeszcze pracować. Goryczą zaprawione są słowa Pampiglione ze strony 118: „Nie reżyseruję w teatrze polskim, nie mam propozycji, nie prowadzę zajęć ze studentami, a przecież wszystko to mógłbym jeszcze pięknie robić. [...] ten świat zrobił się tak mało lojalny... i przez to nieciekaw”. Ci spośród nas, którzy tamten wyjątkowy dla polskiego teatru czas pamiętają, na pewno się z rozmówcą Barbary Osterloff zgodzą.

Powyższe słowa napisałam, gdy Giovanni Pampiglione żył, nie wydawał się nawet stary! Mógł faktycznie jeszcze wiele dobrego w teatrze i dla teatru zrobić. Miejscami książka stawała się tak bardzo wspomnieniowa, że zdawała się być hołdem dla zmarłego twórcy. Szkoda, że faktycznie tak się stało. ■

1 • Zob. ich opracowanie nieodżałowanej, zbyt wcześnie zmarłej krakowskiej italianistki i znawczyni komedii dell’arte, Moniki Surmy-Gawłowskiej (Universitas, Kraków 2015), która przedstawia scenariusze także – po raz pierwszy i dotychczas bodaj jedyny – w polskim tłumaczeniu. Są one istotnie źródłem, żeby poznać, jak faktycznie wyglądała sceniczna komedia dell’arte – żywa od wieku XVI po XVIII.