

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Eva Bělostíková

I giganti della montagna Luigiho Pirandella v inscenaci

Giorgia Strehlera

The Mountains Giants by Luigi Pirandello in inscenation by

Giorgio Strehler

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Alice Flemrová Ph.D.

2012

*„Ráda bych tímto poděkovala své vedoucí práce PhDr. Mgr. Alici Flemrové Ph.D.
za odbornou pomoc a cenné rady.“*

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne 23. 07. 2012

Eva Bělostíková

Anotace: český jazyk

Tato práce se zaměřuje na porovnání dramatického textu Luigiho Pirandella *I Giganti della montagna* s jeho jevištní inscenací, kterou v letech 1947, 1966 a 1993 realizoval režisér Giorgio Strehler. Největší pozornost je věnována zejména poslednímu nastudování, jehož záznam existuje na DVD. V úvodu práce jsou stručně představeni oba autoři a je zde nastíněn historický kontext vzniku této divadelní hry. Hlavním cílem této práce je však snaha nalézt témata a symbolické odkazy díla a jejich následné přenesení na scénu. Pozornost je také věnována změnám, jež režisér provedl z důvodů lepší plynulosti a linearitu hry, která v samotném textu chybí. Je zde také důkladně rozebrán závěr, kde měl režisér největší pole působnosti, protože poslední jednání hry nebylo samotným autorem dokončeno. Strehler zde vsadil na „sílu a krásu jednoduchosti“ a zakončil představení zavřením železné opony, která rozsekla káru herců. Chtěl tak podtrhnout a zpečetit pád umění dané doby, hlavní poslání Pirandellovy hry a poukázat tak na nutnost hledání forem umění nového.

Klíčová slova: Giorgio Strehler, Luigi Pirandello, Obři z hor, dramatický text, divadelní inscenace, komparace

Anotace: anglický jazyk

This work is focused on comparing of dramatic text of Luigi Pirandello *The Mountains Giants* with his onstage inscenation which was made in 1947, 1966 and 1993 by Giorgio Strehler. The biggest attention is dedicated mainly to the latest performance which exists on DVD. In the introduction of the work there are briefly presented both authors and there is also portrait the historical context of the creation of this drama. The main goal of this project is the effort to find the topics and symbolic legacy of the work and its consequential transfer on the stage. The attention is also dedicated to the changes that the director has made in order to make the play more fluent and linear which is lacking in the original text. There is also very deeply analyzed the conclusion where the director had the biggest freedom of expression because the last act wasn't finished by the original author. Here Strehler bet on „strength and beauty of simplicity“ and finished the show by closing the iron curtain which gashed a carriage of the actors. He wanted to underline and to seal the fall of the art of that period, the main message of the Pirandello's play was to point the need of looking for the new forms.

Key words: Giorgio Strehler, Luigi Pirandello, The Mountains Giants, dramatic text, stage inscenation, comparison

Obsah

I. Úvod	7
II. Život a dílo Luigiho Pirandella	8
III. Život a dílo Giorgia Strehlera.....	10
IV. Strehler a Pirandello	12
V. Poslední období Pirandellovy tvorby	16
VI. Historický kontext vzniku Obrů z hor	18
VI. I Pohádka o vyměněném synovi	18
VII. Analýza Obrů z hor	20
VIII. Obři z hor v realizaci Giorgia Strehlera	23
IX. Rozbor záznamu na DVD a porovnání s textem	27
IX. I I. jednání	28
IX. II II. jednání (III. v textu).....	43
IX. III III. jednání: (textu odpovídá IV. jednání)	51
X. Závěr.....	54
XI. Resumé	56
XII. Bibliografie.....	58
XIII. Obrazová příloha.....	61

I. Úvod

V této práci se zaměřím na komparativní analýzu dramatického textu *I giganti della montagna* Luigiho Pirandella a jeho jevištních inscenací realizovaných Giorgiem Strehlerem. Nejprve krátce představím oba tvůrce a nastíním témata posledního tvůrčího Pirandellova období a historické souvislosti. Následně se pokusím analyzovat daný text a zachytit jeho hlavní témata, dramatikovu uměleckou vizi a porovnáám je s inscenacemi, a to především s posledním nastudováním z roku 1994, jehož záznam existuje na DVD. Zaměřím se na režisérův přístup k textu a na jeho způsob ztvárnění Pirandellova „mýtu“ o roli umění ve společnosti. V závěru shrnu výsledky analýz, ke kterým jsem dospěla.

II. Život a dílo Luigiho Pirandella

Luigi Pirandello byl prozaik, dramatik, básník a profesor. Narodil se 28. června 1867 v Girgenti (Sicílie) do zámožné patriotické rodiny. Dětství strávil v Porto Empedocle. Později se přesunul do Palerma, kde dokončil gymnázium a zapsal se na dvě fakulty, z nichž však dokončil pouze tu filozofickou. Roku 1887 se vydal do Říma, kde studoval na filozofické fakultě, po vážných neshodách s jedním profesorem byl nucen odjet na univerzitu do Bonnu, kde měl šanci uzavřít studium prací o fonetice řecko-sikulských dialektů. V roce 1889 debutoval sbírkou veršů *Mal giocondo (Hravá bolest)*, pro které hledal inspiraci v poezii G. Carducciho a A. Grafa. Následovala díla *Pasqua di Gea (1891, Gain svátek)* a *Elegie renane (1895, Rýnské elegie)*, inspirované Goethem. Natrvalo se pak vrátil do Říma, kde začal vyučovat italskou literaturu na Vyšším pedagogickém institutu a navázal první kontakty s literáty, například se svým krajanem L. Capuanou, díky jehož radě Pirandellova další díla směřují k próze. Jeho první román *Marta Ajala* byl ještě značně ovlivněný verismem, napsal jej v roce 1893 a v roce 1901 vycházel v La Tribuna pod názvem *L'esclusa* (č. *Zavržená*, 1930). V roce 1894 vzniká jeho první povídková sbírka *Amori senza amore (Lásky bez lásky)*. Je to také období, kdy se rodí jeho poetika humoru, kterou můžeme najít v jeho nejznámějším díle *Il fu Mattia Pascal (1904, č. Nebožtík Matyáš Pascal, F. Kovárna 1940; Nebožtík Mattia Pascal, A. Hartmanová 1971)*, románě o muži, který se poté, co byl omylem prohlášen za mrtvého, marně pokusil uniknout z dosahu pohledů společnosti a vybudovat si novou existenci, vzápětí však zjistil, že mimo společnost je jeho život prázdnou formou, nakonec se rozhodl dožít svůj život jako „živý-nebožtík“.

Mezitím se velmi zhoršila duševní choroba Pirandellovy manželky, kvůli které bude v budoucnu natrvalo hospitalizována. Roku 1908 vydal knihy *L'Umorismo* (č. *Humor*, 2006) a *Arte e scienza (Umění a věda)*, kde nastínil principy své poetiky humoru, rozporu mezi ideálem a skutečností. Především první z nich vyvolala tvrdou kritiku jeho celoživotního odpůrce B. Croceho. Roku 1910 jsou představeny jeho jednoaktovky *La morsa (Stisk)* a *Lumie di Sicilia (Sicilské citrony)* v divadle Metastasio v Římě. V tomto období vydal sbírku novel *La vita nuda (Nahý život)*, *La trappola (Past)*, *Berecche e la guerra (Berecche a válka)*, *Un cavallo nella luna (Kůň na měsíci)* a román o antihrdinovi, který odmítá hrát hru života a stává se pouhým divákem *Si gira! (1916, Natáčí se!; později Quaderni di Serafino Gubbio operatore, 1925, č. Zápisky Serafina Gubbia, filmového operátora, V. Jiřina 1930)*.

Roku 1916 se naplno začal věnovat divadlu a sklídl úspěch se svou komedií *Pensaci, Giacomino!* (*Zvaž to, G.!*) Následovaly hry *Liolá* (1916, č. *Sicilská komedie*, J. Vladislav 1960; J. Pokorný 1974), *Il beretto a sognali* (1917, č. *Čapka s rolničkami*, 2008), *Cosí é (se vi pare)* (1917, č. *Každý dle svého*, A. Jasura, 1925; *Každý má svoji pravdu*, V. Jiřina 1925; *Každý má svou pravdu*, E. Uhlířová, 1965), *Il piacere dell'onestá* (1917, č. *Rozkoš z počestnosti*, B. Hečko, 1982), *Il giuoco delle parti* (1918, č. *Hra rolí*, 2011), *Ma non é una cosa seria* (1918, *Ale není to nic vážného*), ve kterých se odklonil od veristické inspirace a začal se zabývat psychologickými tématy, především problematikou krize osobnosti a identity. Jeho divadelní hry pak souborně začínají vycházet pod názvem *Maschere nude* (*Nahé masky*) od roku 1918 až do konce jeho života. Roku 1921 se konala v Římě premiéra hry *Sei personaggi in cerca d'autore* (č. *Šest postav hledá autora*, M. Votrubová-Haunerová 1923; J. Vladislav 1967), z trilogie divadla na divadle, ve které se zabýval rozporem mezi realitou a fikcí. Společně s tragédií *Enrico IV* (1922, č. *Jindřich IV.*, V. Jiřina 1926; A. Hartmanová 1967) mu zajistila mezinárodní uznání a upevnila jeho pozici dramatika.

Roku 1924 se připojil k fašistické straně, avšak jeho dílo tím nebylo nijak zásadně ovlivněno. Roku 1925 se stal ředitelem divadla Teatro d'arte, zde se setkal s herečkou Martou Abbou, která se stala jeho múzou, napsal pro ni hry *L'amica delle mogli* (1927, č. *Přítelkyně vdaných žen*, V. Jiřina, 1929) nebo *Come tu mi vuoi* (1930, č. *Jakou mě chceš*, E. Ruxová 1966). K jeho věhlasu přispěl také film *As You Desire Me* (1932, *Jakou mne chceš mít*) s Gretou Garbo. Jedním z jeho posledních významných děl tohoto období je román o ztrátě identity *Uno, nessuno e centomila* (1926, č. *Jeden, nikdo, sto tisíc*, F. Kovárna, 1929). Roku 1934 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu.

Pozdní období jeho tvorby je spojeno se surrealismem, mýty a pocíťováním úpadku umění dané doby. Stěžejními díly závěru Pirandellovy tvůrčí cesty jsou veršované drama *La favola del figlio cambiato* (1934, *Pohádka o vyměněném synovi*), v němž spatřoval alegorii svého osudu, a nedokončený mýtus o roli umění ve společnosti *I giganti della montagna* (1931 – 1934¹, č. *Obři z hor*, Z. Digrin 1970). Zemřel 10. prosince roku 1936 na zápal plic a jeho popel byl rozprášen poblíž Agrigenta.²

¹ Pozn.: Někdy se jako počátek psaní díla uvádí rok 1933, s tím, že zárodek hry by mohl být starší a sahat až do dvacátých let.

² Biografické a bibliografické údaje medailonu jsou čerpány z: Pelán J. a kol., *Slovník italských spisovatelů*, Nakladatelství Libri, Praha 2004, s. 581

III. Život a dílo Giorgia Strehlera

Giorgio Strehler byl italský divadelní režisér, kritik a herec. Narodil se 14. srpna 1921 v Terstu do rodiny Rakušana a muzikantky francouzsko-slovanského původu. Jeho otec zemřel záhy po Giorgiově narození a tak se jeho vzorem stal dědeček, Olimpio Lovric, vyhledávaný hráč na lesní roh a impresáři divadla Giuseppe Verdi v Terstu. Ve svých sedmi letech se Strehler přestěhoval s matkou do Milána, který se stal jeho domovem až do jeho smrti. Vystudoval práva, avšak po zhlédnutí Goldonihy hry *Una delle ultime sere di Carnovale* (1762, č. *Poslední karnevalový večer v Benátkách*, J. Kroutil 1982), byl natolik okouzlen divadlem, že se rozhodl studovat herectví v divadelní škole Accademia dei Filodrammatici.

2. světovou válku prožil v exilu ve Švýcarsku. Zde poprvé zrežiroval hru *Caligula* od Alberta Camuse, ve spolupráci s ženevskou Compagnie des Masques. Po válce se stal divadelním kritikem pro Milano Sera, ale velice brzy se vrátil k divadelní režii. V roce 1947 založil s Paolem Grassim Piccolo Teatro di Milano, které bylo slavnostně otevřeno 17. května hrou *L'albergo dei poveri* (1902, *Na dně*) od Maxima Gorkeho. Další hrou zinscenovanou v tomto roce byli *I Giganti della montagna* od Luigiho Pirandella, kteří se vracejí na scénu v roce 1949, kdy Strehler pracuje také na hře *Questa sera si recita a soggetto* a seznamuje se s prací Henrika Ibsena. V roce 1968 odchází z Piccolo Teatro, jehož jediným ředitelem zůstává Paolo Grassi.

V padesátých letech režíroval několik her svého blízkého přítele Bertolta Brechta. Za více jak čtyřicet let své kariéry vytvořil přibližně 250 režii pro činoherní divadlo i pro operu, v Itálii a v zahraničí. Mezi další jeho oblíbené autory patřili William Shakespeare (*Coriolanus*, *Bouře*, *Král Lear*, *Macbeth*), Luigi Pirandello (*Jindřich IV.*, *Šest postav hledá autora*, *Obři z hor*) nebo Carlo Goldoni (*Sluha dvou pánů*, *Poprask na laguně*). Velké množství ocenění se ještě rozrostlo po úspěšných režiiích Corneilleovy *Illusion* (*Iluze*) pro divadlo d'Europa a po Eduardově *Grande magia* (*Velká magie*) pro Piccolo Teatro o cenu Premio Mondello a Premio Nazionale della critica.

V roce 1973 se seznamuje s Andreou Jonasson, úspěšnou německou herečkou, která se stává jeho životní partnerkou a jeho múzou. Berou se v roce 1981. V roce 1982 působil jako předseda poroty na Filmovém festivalu v Cannes. V letech 1986 – 1988 byl ředitelem Teatro

d'Europa v Paříži, které měl za úkol zreformovat. Zemřel 25. prosince 1997 ve Švýcarsku, pohřební obřad se však konal v Miláně, městě, které bylo Strehlerovu srdci nejbližší.³

³ Biografické a bibliografické údaje medailonu jsou čerpány z: Hirst, David L.: *Giorgio Strehler*, Cambridge University Press, 1993, s. 4

IV. Strehler a Pirandello

Zalíbení Giorgia Strehlera v Luigim Pirandellovi má své počátky již v roce 1943, kdy vydává tři kritické články, ve kterých jsou již cítit některé reflexe, ohlašující zpracování *Obrů z hor*. Na nich pak režisér pracuje v roce 1947 a dvakrát se k nim vrátí v letech 1966 a 1994 (počítají se i dvě inscenace v němčině z let 1949 v Zürichu a 1958 v Düsseldorfu), aby upozornil na důležité národní momenty a aby uvedl svůj osobní intelektuální postoj.

„V roce 1947 Strehler zachytil aktuálnost *Obrů* v zemi trosek, ve které se přeměnila Itálie: „Vycházeli jsme z války a z fašismu. Bylo cítit, že z těchto ruin se rodí další Obři, po těch, kteří tu již byli a které jsme nechali za zády. Byla to monstra stalinismu na jedné straně a monstra mccarthismu na straně druhé. Oba dva nepřátelé poezie a lidskosti.“ Je zde tedy povědomí o přítomnosti neviditelných představitelů ignorantské a hluché lidskosti k hlasu inteligence a umění.“⁴

Hlavní inspirací byla pro Strehlera práce Bertolta Brechta, Copeaua a Jouveta. „Co mě naučil Bertolt Brecht? Naučil mě jednoduše dělat mnohem lépe, než jsem dělal kdy předtím, ‚lidské divadlo‘. Divadlo, které skrze pobavení pomáhá lidem být lepší. Naučil mě důstojnosti pracovat ve společnosti a pro společnost, uvnitř historie a problémů mé doby. Toto všechno, dalo by se říct, mě již naučili Copeau a Jouvet. Je to pravda, ale v dimenzi, která byla ještě vymezená světem divadla. Zatímco s Brechtem to byla dimenze ‚divadla světa.‘“⁵

Toto spojení mezi umělcem a společností bylo pro Strehlera velmi důležité, možná i proto pro něj byli *Obři z hor* tak významným dílem. Vracel se k nim vždy, když trpěl nějakou osobní krizí. Možná si je vybral právě proto, že celý život bojoval s marginalizací divadla a chtěl, po vzoru Brechta, „teatro umano“ - divadlo pro všechny, ne pro elitu. Chtěl dělat divadlo, které budou lidé chápat. Do popředí je postavena idea divadla, které by realizovalo

⁴ Citováno podle: Bentoglio, A., *Invito al teatro di Strehler*, Mursia, Milano, 2009, s. 48.: „Nel 1947, Strehler coglie l'attualità dei Giganti nel paesaggio di rovine in cui si è trasformata l'Italia: „Uscivano dalla guerra e dal fascismo. Si sentiva che sarebbero sorti, come sempre nelle rovine, altri Giganti, dopo quelli che c'eravamo lasciati alle spalle. Erano i mostri dello Stalinismo da una parte e i mostri del Maccartismo dall'altra parte. Tutti e due nemici della poesia e dell'umanità.“ C'è, dunque, la consapevolezza della presenza di invisibili rappresentanti di un'umanità ignorante e sorda alla voce dell'intelligenza e dell'arte.

⁵ Citováno podle: Ronfani, U.: *Io, Strehler, Una vita per il teatro*, Rusconi, Milano 1986, s. 66.: „Che cosa mi ha insegnato Bertolt Brecht? Mi ha insegnato, semplicemente, a fare meglio di quanto non l'avessi fatto prima un „teatro umano“. Un teatro che, divertendo, aiutasse gli uomini ad essere migliori. Mi ha insegnato la dignità di lavorare nella società e per la società, dentro la storia e i problemi del mio tempo. Tutto questo, tu dirai, me lo avevano già insegnato Copeau e Jouvet, è vero; ma in una dimensione che era ancora quella, circoscritta, del mondo del teatro. Mentre con Brecht la dimensione era quella del „teatro del mondo“.

„smysl bratrství“, a dovolilo tak lidem vyjít z temnoty a pomoci „člověku být s člověkem“. Scéna dostává tuto vznešenou funkci, je vyzdvížená na „místo shledání“, na nástroj „nevyhnutelný pro společné bytí“, kde samotný koncept společnosti získává svůj nejjasnější smysl. Strehler považuje divadlo za morální instituci, která může soudit historii a měnit společnost.⁶

Můžeme zde také nalézt jistou souvislost mezi Ilse a Strehlerem, v jejich oddanosti divadlu. „Já náležím k té velké rase fanatiků, mystiků a zároveň revolucionářů. Jsem ten nejmenší z nich, ten poslední, nejmenší, ale jsem z té rasy. Rasa s velkými sny, velkých ran, extází, vzrušení a úžasu. Nikdy se mi nepodaří se změnit.“⁷

„Mé povolání je takové, vyprávět příběhy ostatním. Musím je vyprávět. Nemohu je nevyprávět. Vyprávím příběhy ostatních ostatním. Nebo vyprávím své příběhy sobě samotnému nebo ostatním. (...) Zavěšený na laně na náměstí, sedící na židli dvacet metrů nad zemí, i to by byl způsob, jak vyprávět, co může dělat člověk, sám, tam nahoře, se svou židlí. Vyprávět, že existuje, že je v rovnováze, že může spadnout, ale nepadne, že má strach, ale že to nedá najevo, a tisíc dalších věcí. Vy tohle nechápete? Pak jste nepochopili vůbec nic. Ale důležité je to, že mi už nezáleží na tom, být pochopen. Stačí mi jen, aby mi naslouchali.“⁸

Považoval divadlo za neustálý proces. Mnohokrát se s odstupem času ke svým představením vracel a předělával je v domnění, že dílo dozrává s časem. Proto tedy i několikeré nastudování *Obrů z hor*. „Jestli jsem režisér, který se opakuje, ve smyslu, že zůstávám věrný určitým svým zásadám, svojí dobře definované estetice, dobře: беру to jako kompliment. Avšak pod podmínkou, že se to doplní o systematické prohloubení vlastní práce, a doufám, že to bude můj případ, opakování tohoto typu se mi zdá být zkouškou koherence. Pokud by chtěl ale někdo říct, že jsem příliš tíhl k předělávání vlastních představení, potom musím konstatovat nemilé zjištění: čísla ukazují nepodloženost takového tvrzení. Těch

⁶ Puppa, P.: *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1990, s. 54

⁷ Citováno podle: Bentoglio, A., *Invito al teatro di Strehler*, s. 23: „Io appartengo alla grande razza dei fanatici, dei mistici e nello stesso tempo dei rivoluzionari. Sono il più piccolo di loro, l'ultimo piccolissimo masono di quella razza. Una razza di grandi sogni, di grandi lacerazioni di grandi estasi e brividi e stupori. Non riuscirò a cambiare mai. G. S.“

⁸ Citováno podle: Moscati, I.: *Strehler, vita e opere di un regista europeo*, Camunia, Brescia, 1985: s. 45: „Il mio mestiere è quello di raccontare storie agli altri. Devo raccontarle. Non posso non raccontarle. Racconto storie di altri ad altri. O racconto storie mie a me stesso o agli altri.... Appeso a un filo in una piazza, seduto su una sedia a venti metri da terra, sarebbe anche quello un modo di raccontare cosa può fare un uomo, solo, lassù, con la sua sedia. Raccontare che esiste, che sta in equilibrio, che può cadere e non cade, che ha paura e che non lo fa vedere e mille mille altre cose. Non capite questo? Non avete proprio capito niente. Ma l'importante è che non mi importa più di essere capito. Mi basta di essere ascoltato.“

představení, která jsem předělal, je málo, dokonce velice málo a skoro vždy je mezi nimi velký časový rozestup (*Il giardino dei ciliegi, L'opera da tre soldi, I giganti della montagna, La tempesta, El nost Milan, Arlecchino*.)⁹

Obři z hor je text, ke kterému se vracel jak v krizích svých, tak i v těch národních. Jak při úpadku divadla, kdy se Itálie vzpamatovávala z fašismu, tak později v šedesátých letech, kdy ho trápila krize veřejných divadel, špatná legislativa a přílišné přilnutí umění k politice. Boj za záchranu divadla byl pro něj stejně důležitý, jako „udržení veřejné dopravy“. Využíval toto představení, aby vyjádřil svou nespokojenost. Kára herců je přeci i jeho kára.¹⁰

Strehlerova pozornost se upíná i k novému sdělení textu Pirandellova díla v souvislosti s událostmi dvacátého století. Text, který daleko od původní autorovy tematiky, divoké dialektiky a hořkého humoru mluveného projevu, ve kterém se vyvíjela jeho dramatika, se vrací „in limite mortis“ do světa magie a mýtů, kterými se těšilo jeho dětství a potvrzuje tak vítězství fantazie a poezie. Této perspektivě se Strehler snaží přiblížit při čtení textu, sdílí záměry autora a oceňuje ho jako okouzující umělecký boží soud, jako přirozenost nedokončeného díla. „Pohádky jsou důležité. Každý z nás si uvnitř nese svět příběhů, které nám byly vyprávěny, když jsme byli malí, a které si ponese uvnitř navždy. Někdy jsou pohádky dobré, jindy směšné nebo kruté, ale jsou souborem antických, věčných věcí, které nám určitým způsobem pomáhají.“¹¹

Popisuje tuto hru jako dílo, které znovu a znovu navrhuje problematiku divadla ve všech svých možných formách a shrnuje v divadelním aktu samu existenci divadla. Je to deník divadla, různé pilíře divadla, různé stupně divadla. Celé divadlo, kde se může stát cokoli, není vytvořeno pro publikum, ale jako čistá hra. Blíží se infantilnosti hry dětí, které je možná jediným opravdovým divadlem, avšak zapomenuté a smazané zvykem, každodenní praxí řemesla, které zamlžuje fantazii, možnost tvořit.¹²

I když sám tvrdí: „V divadle existuje pouze jeden umělec: autor dramatického textu. Existuje pouze jeden talent: ten básníkův. Existuje pouze jedna dramatická realita: text. Celý zbytek – celek představení, tento nenahraditelný celek, zásadní, aby se divadlo tvořilo a text

⁹ Citováno podle: Ronfani, U.: Io, *Strehler, Una vita per il teatro*, s. 44

¹⁰ Hirst, D. L.: *Giorgio Strehler*, s. 13

¹¹ Citováno podle: Moscati, I.: *Strehler, vita e opere di un regista europeo*, s. 111 „Le fiabe, le fiabe sono delle cose importanti. Ognuno di noi porta dentro di sé un mondo di racconti che ci sono stati fatti quand'eravamo piccoli, ma che porteremo dentro per sempre. Talvolta le fiabe sono buone, tal'altra ridicole, qualche volta crudeli: ma sono pur sempre un bagaglio di cose antiche (di cose eterne) che in un certo senso aiutano.“

¹² *Ibid.*, s. 112

nezůstal literaturou – je problém „povolání“, ne „umění“.“¹³ Dokázal v *Obrech z hor* nalézt mnoho forem divadla a mnoho forem divadelních přednesů. Rozlišil zde tři herecké možnosti: hysterickou, předurčenou k porážce, neboli Iisu. Naproti tomu stojí postava Croma, který bere umění už jen jako povolání a nedokáže ho brát jako poslání, a nakonec Smolaři, kteří jako by žili ve snu, v pohádce, jejichž fantazie ožívá a „hraje“ s nimi jejich divadlo.

K největším úpravám v představení dochází u závěru, který Strehler považuje za stěžejní. Snaží se dosáhnout co možná největšího efektu, který by vyvolal pobouření a údiv, který by nutil k zamyšlení. Podobně jako Pirandello chtěl dát prostor k přemýšlení a naznačit, že jsou nutné změny, apelovat na publikum. Vše vyřešil železnou oponou, která nemilosrdně rozsekla káru herců. „Železná opona, která rozdrtila káru herců, nebyla koncem divadla, byla smrtí jednoho snu, který byl pronásledován a bráněn dvacet let, téměř proti všem, nebo stále více proti všem. Bylo nutné začít od začátku. Skutečnost byla taková, že boj za veřejné divadlo v Itálii byl již v jistém smyly prohraný delší dobu. Přemožený průměrností. Možná je toto boj prohraný na celém světě; různá znamení mě nutí si to myslet.“¹⁴

Chtěl poukázat na stále rostoucí marginalizaci divadla. V roce 1966, kdy pracoval na druhém nastudování *Obrů z hor*, narážel na skutečnost, že Obři jsou mezi publikem, „jsme to my“, kteří v každodenním životě odmítáme poezii a s poezií člověka. I přes tuto svou vnitřní krizi se však stále snažil v sobě živit naděje na „lepší zítřky“. Při poslední realizaci však již byla cítit jistá rezignovanost: „V době *Obrů z hor*, řekl Strehler, se kruh uzavřel.“¹⁵

¹³ Citováno podle: Moscati, I.: *Strehler, vita e opere di un regista europeo*, s. 131: „Nel teatro esiste un solo artista: l'autore del testo drammatico. Esiste una sola vocazione: quella del poeta. Esiste una sola realtà drammatica: il testo. Tutto il resto – il complesso spettacolare, questo complesso non sostituibile, fondamentale perché il teatro si crei e il testo non resti letteratura – è un problema di „mestiere“, non più di arte“.

¹⁴ Citováno podle: Ibid., s.173: „Il sipario di ferro che stritolava la carretta dei comici non era la fine della teatralità, era la morte di un sogno, perseguito e difeso per vent'anni, quasi contro tutti, o sempre più contro tutti. Bisognava incominciare da capo. Il fatto è che la battaglia per un teatro pubblico in Italia era in un certo senso perduta da tempo. Vinta per la mediocrità. Forse questa è una battaglia perduta in tutto il mondo; vari segni me lo fanno credere.“

¹⁵ Citováno podle: Battistini, F: *Giorgio Strehler*, Gremese Editore, Roma, 1980, s. 14: „Al tempo dei Giganti della montagna, dirà Strehler, il ciclo si era concluso“.

V. Poslední období Pirandellovy tvorby

V roce 1916 se Pirandello odvrací od prózy a zaměřuje se převážně na divadlo. Jeho cesta jako dramatika vedla od veristických forem, přes humorismus, záměnu sociálních rolí až po odmítnutí dramatické formy samotné a přivedla ho k finálnímu přijetí mýtických témat a pojetí divadla jako celku. Divadlo se stává hlavním sdělovacím prostředkem a jsou mu svěřeny veškeré funkce včetně té shrnout jeho prostřednictvím svá umělecká přesvědčení, morální poznatky na společnost a náboženství.¹⁶ Do jeho posledního období, samotným autorem nazývaného divadlo mýtů, můžeme zařadit *La nuova colonia* (1928, *Nová kolonie*), *Lazzaro* (1928, *Lazar*) a nedokončené *I giganti della montagna* (1931 – 1934, *Obři z hor*).

Tyto díla vybočují z dosavadní Pirandellovy tvorby, nejsou již umístěna do měšťanského světa intelektuálů a umělců, ale do světa zemědělců a rybářů (*Lazzaro*, *La nuova colonia*) a v případě *Obrů z hor* na pomezí reálného světa a světa přízraků, zahaleného surreálnou auroou. Je to reakce na danou dobu a stav uměleckého světa, kdy se umění má stát politickým nástrojem, pomocníkem propagandy a hybatelem širokých mas. Je to snaha apelovat na umělce a veřejnost, snaha uzavřít tuto nešťastnou etapu a nalézt nové formy a témata. „Boj dnešních dní v celém uměleckém světě se odehrává mezi slabošskými nostalgiky, kteří nechtějí přijmout „ten nepopsaný list“, a mezi těmi, co by chtěli svobodně vdechnout počátek nové epochy. Nejnutnější věc pro naše umění je vytvořit nové mýty, jako počátky klasické éry stvořily ty předhomérské a počátky romantismu ty křesťanské.“¹⁷

Na konci dlouhého vývoje a experimentů v próze a dramatu, Pirandello uzavírá kruh s jasným sdělením, které vede zpátky ke kořenům člověka. Pokud byl vždy středobodem jeho díla problém vztahu mezi člověkem a společností, stejně tak jako odmítnutí případného začlenění jednoho do druhé, v jeho posledním období je toto téma ještě více zdůrazněno. Postavy objevují svou neuměřenost ve srovnání s danou realitou a toto jejich subjektivní vyčlenění je předurčuje k porážce, která se potvrdí ještě před bojem. Stejně tak umění je určeno k zániku, ale možná bude nahrazeno všeobecnou kreativitou, tudíž světem, který žije

¹⁶ Angelini, F.: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, s. 79

¹⁷ Citováno podle: Ibid., s. 80: Massimo Bontempelli: „Oggi la lotta, in tutto il campo dell'arte, è tra gli smidollati nostalgici che non accettano quella tabula rasa e gli altri che vorrebbero ampiamente respirare l'inizio di un'epoca la cosa più necessaria per la nostra arte è creare nuovi miti, come gli inizi dell'epoca classica crearono i miti preomerici, come gli inizi della romantica crearono i miti cristiani.“

podle rytmů a zákonů harmonie a krásy. Tato velká utopie je přítomná ve slovech, jimiž Stefano Pirandello (užíval pseudonym Stefano Landi), na požádání umírajícího otce, zrekonstruuje konec *Obrů z hor*.¹⁸

¹⁸ *Il teatro di Luigi Pirandello (Quando si é qualcuno, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna)*, Oscar Mondadori, Milano, 1969, Introduzione XXIII

VI. Historický kontext vzniku Obrů z hor

Po roce 1925, poté co fašismus zcela ovládl pole a Itálie se stala totalitním státem, se literatura vyvíjela v rámci fašistické kulturní politiky, jež se záhy zformovala ve velmi komplexní systém. Vedle represivních prvků (preventivní cenzura) obsahoval tento systém i řadu prvků pobídkových (státní podpory umělcům, dotace na knihy). Systematicky byly vytvářeny kulturní instituce, jež měly šířit fašistickou ideologii. Fašistický kulturní institut, organizující přednášky, Italská akademie, jejíhož prezidenta jmenoval přímo Mussolini (D'Annunzio, Pirandello, Panzini, Beltramelli, Oietti), kontrolovala vše od filmových festivalů až po ty divadelní.

Dvacátá a třicátá léta byla zároveň léty nástupu „masové kultury“. V průběhu dvacátých let vstoupil do každé domácnosti rozhlas, podporován režimem, který v něm našel ideální nástroj politické propagandy. Souběžně se začaly šířit i tištěné magazíny, s nimi se zrodil žánr reportáže a od třicátých let se v nich začaly objevovat komiksy a fotoromány. Na přelomu dvacátých a třicátých let se němý film proměnil ve zvukový. V rámci tzv. „masové kultury“ začaly takto psanému slovu účinně konkurovat akustické a optické formy sdělení. Také v oblasti psaného slova se začala stále vehementněji prosazovat orientace na široké publikum a literatura se diverzifikovala na „vysokou“ a triviální (román pro ženy, detektivní romány, humoristický román).¹⁹

VI. I Pohádka o vyměněném synovi

Favola del figlio cambiato (Pohádka o vyměněném synovi) je hra ve třech aktech a v pěti obrazech na hudbu Gian Francesca Malipiera, kterou Pirandello napsal v roce 1933. Předělaná podle novely *Le nonne (Babičky)*, byla publikována poprvé v květnu 1938 v *Maschere nude (Nahé masky)*. První představení díla bylo v divadle Landtheater di Braunschweig 13. ledna 1934; první italské představení 24. března 1934 v Teatro Reale dell'Opera v Římě. Ve formě komedie byla poprvé představena v Teatro Piccinni v Bari

¹⁹ Viz Pelán J.: *Slovník italských spisovatelů*, s. 83

27. června 1949, Společností Piccolo Teatro di Bari. V roce 1957 bylo představení vedené Oraziem Costou pro Piccolo Teatro di Milano.²⁰

Toto dílo je Pirandellovou reakcí na situaci, která nastala na sklonku jeho života. Ač získal v roce 1934 Nobelovu cenu za literaturu, jeho dílo nebylo v domácím prostředí příliš doceněno, protože neodpovídalo požadavkům režimu ani většinovému vkusu. Navíc cítil jakési rozčarování nad událostmi dané doby, začal si stále více uvědomovat záporné rysy fašismu a nacismu a stáhl se radši do ústraní. To je cítit i v jeho hrách, kde již nepřevládá tragikomično, ale velká tíže života.

Vrací se k vesnickému a prostému prostředí svých prvních her. Objevují se zde pohádkové postavy čarodějnic, které unesly jedné noci zdravé dítě a vyměnily ho za nemocného chlapce. Matka se vypraví za vědmou, Vannou Scomou, která jí oznámí, že byl její syn odnesen do královského paláce. Nikdo jí však nevěří, všichni ji prohlašují za blázna. Musí tedy bojovat proti všem. Nakonec se za svým synem vypraví, a ten, ač má veškeré bohatství, není šťastný a rozhodne se vrátit ke své matce. Toto dílo mělo být završením Pirandellova zpracování tématu o hledání lidské identity.

Pohádka o vyměněném synovi je v podstatě přípravné dílo pro *Obry z hor* a obě hry nakonec utvoří jeden celek. Již v *Pohádce* je cítit rozpor mezi hlasem jedince, jenž hlásá svou pravdu (Matka vyměněného syna) a ostatním světem, který pak vyvrcholí v *Obrech z hor* v herečce Ilse, která chce tuto hru šířit za každou cenu, i přes nepochopení publika (Obrů). Ilsa si tuto hru vybrala, protože hluboce soucítí s matkou, již byl unesen syn. I ona totiž přišla o dítě (Ilse – matka – herečka – Poezie). Naplno propadne této hře, kterou pro ni napsal básník (Pirandello), a i přes nepochopení publika, z úcty k básníkovi ji chce šířit mezi lidmi. Je zde paralela i se samotným Pirandellem, který ke konci svého života cítil hluboký smutek nad tím, že jeho dílo není oceňováno a pochopeno. Cítí odcizení mezi uměleckým světem a „světem lidí“, kdy už ten první není schopen komunikovat s tím druhým.

²⁰ *Il teatro di Luigi Pirandello: introduzione* XXX

VII. Analýza Obrů z hor

„La tragedia della poesia in questo brutale mondo moderno”²¹, jak Pirandello definuje tuto hru v dopise Martě Abbě, uzavírá jistým způsobem jednu etapu a předjímá možné znovuzrození poesie.²²

Tato hra vzniká v období Pirandellovy hluboké krize. Na sklonku svého života musel přihlížet na měnící se náhled na umění, které se mělo stát nástrojem fašismu. V roce 1934 pro Pirandella přišla další rána v podobě nepochopení a odmítnutí jeho hry *Pohádka o vyměněném synovi*, která byla vypískána po svém uvedení v divadle dell'Opera v Římě. Pirandello, který se ve svých dílech vždy zaměřoval na boj individua se společností, se najednou sám stává postavou, odmítnutým básníkem. Nezbyvá mu nic jiného, než zemřít jako básník a znovu se narodit jako člověk.²³ Drama vzniká jako reakce na tuto událost, poukazuje na absolutní poplatnost a nefunkčnost umění a zároveň na jeho neslučitelnost s mocí a politickou společností.

Obři z hor mají odlišnou strukturu než jeho ostatní díla. Jejich zvláštnost není pouze v ideologickém poslání závěru, jako spíše v mimořádném scénickém výtvoru, v absolutním pojetí divadla, které používá všech výrazových prostředků, od cirkusu, klaunů, magie, až po kino. Drama se zrodilo v letech Brechta a Horvátha, po všech francouzských a německých avantgardách, z pera spisovatele, který cestoval po celém světě a vstřebal všechny novinky.

²¹ http://www.pirandelloweb.com/teatro/1932_i_giganti_della_montagna/i_giganti_della_montagna_appunti_di_regia.htm
„Tragédie poesie v tomto brutálním moderním světě.“

²² *I giganti della montagna*, na kterých Pirandello začal pracovat v roce 1931, jsou nedokončené dílo. Před definitivní publikací v květnu 1938, u vydavatele Mondadori, se objevily některé fragmenty: první jednání, s titulem „I fantasmi“ v *Nové antologii* 16. prosince 1931, a tak v *Dramma* 15. března 1932, druhé jednání *Quadrante* v listopadu 1934. Z posledního jednání nám zbyla stopa napsaná synem Stefanem podle přesných instrukcí otce. První představení, bylo ve Florencii, v zahradě Boboli, 5. června 1937, režie Renato Simoni (hlavní interpreti Memo Benassi a Andreina Pagnani). V zahraničí: v roce 1949 (1. října) *I giganti* byli představeni ve Švýcarsku, v Schauspielhaus v Zürichu, v režii Giorgio Strehlera. Stejný režisér uvedl dvě slavné představení pro *Piccolo Teatro di Milano*: první v roce 1947 (hlavní představitelé Lilla Brignone, Gianni Santuccio a Camillo Pilotto), druhé v roce 1967 (představitelé Valentina Cortese a Mario Carotenuto). Další repríza v roce 1994.

²³ Citováno podle: *Il teatro di Luigi Pirandello*, Introduzione XXVIII: La morte dell'arte, che diverrà il tema dell'ultimo periodo dell'arte pirandelliana, viene assunta dall'autore in prima persona. L'autore è divenuto personaggio e non riesce a svincolarsi da questa condizione. Non gli resta che morire come poeta e rinascere come uomo.

Obři z hor jsou jakousi závětí, zpečetěním svobody tvorby, která musí ovládat režiséra, opravdového mága obrazů.²⁴

Ač se ve své rané tvorbě inspiroval verismem, v pozdní tvorbě tato inspirace mizí. Odmítá akceptovat názor veristů, že publikum neexistuje nebo se alespoň neúčastní děje. Naopak. „Pirandellova dramata zanechají v divákovi pocit prázdnoty a téměř iritace, smutku, který je smutkem existenciálním, úzkostným. Divák cítí, že ne všechno se na scéně uzavřelo. Že to drama možná není ukončené. Po představení zůstává vždy něco, co nedokáže objasnit.“²⁵ V tomto posledním díle jeho vztah s publikem nabývá ještě hlubšího rozměru, protože je přímo zahrnuto do hry v podobě Obrů, kteří symbolizují dnešní společnost, neschopnou naslouchat hlasu umění, zaměřenou pouze na materiálnost našeho světa. Je zde zdůrazněna krize a absolutní nepochopení mezi samotným autorem, herci a publikem.

Obři z hor jsou dílem plným symboliky. Je zde Ilsa, která symbolizuje poezii, umění. Za každou cenu se snaží šířit dílo zemřelého básníka, *Pohádku o vyměněném synovi*. Jsou zde Obři, kteří symbolizují dnešní společnost, nechápající důležitou roli umění. Je zde kára herců - antický symbol hereckého řemesla. Dále saracénská oliva: „Bude tam, řekl mi s úsměvem“, saracénská oliva, velikánská, uprostřed jeviště, tím jsem to všechno vyřešil.“ „A poněvadž jsem mu dobře nerozuměl, dodal: „Aby se na ni mohla zavěsit opona...“²⁶ Ale je to saracénská oliva Pirandellových prvních her *Liola*, *La giara* a také ta, která dává vědět o jeho nechtěném pobytu na zemi: „Spadl jsem, nevím odkud, ani jak ani proč jednoho dne, do vyprahlého venkova plného stovek saracénských olivovníků.“²⁷

Stojí zde proti sobě dvě divadla: to fantastické a magické mága Cotroneho, které nechává ožívat a mizet předměty a přízraky lidské fantazie, a to lidsky poetické a zároveň společností odmítané hraběnky Ilsy (a také Pirandellovo). V tomto duchu se odehrává začátek hry, kdy můžeme sledovat poměrování Ilsina divadla s divadlem iluzí a triků Smolařů.

²⁴ Angelini, F: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, s. 82

²⁵ Citováno podle: Ibid, Premessa, II.XVII: „I drammi di Pirandello, almeno quelli che contano per noi, lasciano nello spettatore un senso di vuoto e quasi d'irritazione, di tristezza, che è tristezza esistenziale, e di angoscia. Lo spettatore sente che non tutto si è concluso sulla scena. Che forse quel dramma non è finito. Ch'egli non ha capito tutto di quel che ha visto. Dopo la rappresentazione resta sempre qualcosa ch'egli non riesce a chiarire.“

²⁶ Citováno podle: *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 117: „C'è, mi disse sorridendo, un olivo saraceno, grande, in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto". E poiché io non comprendevo bene, soggiunse: „Per tirarvi il tendone“

²⁷ Citováno podle: Ibid.: s. 199: Ma è l'olivo saraceno delle prime opere di Pirandello, *Liola*, *La giara*, e anche quello delle informazioni sul suo involontario soggiorno sulla terra: „Sono caduto, non so di dove nè come nè perché, caduto un giorno... caduto in un'arida campagna di secolari (centenari) olivi saraceni...“

Hraběnka odmítá zůstat s Cotronem, cítí potřebu pokračovat se svou hrou dál, mezi lidmi, v tomto případě *Obry z hor*, kteří oslavují zasnuby Umy di Dórmio a Loparda d'Arcify. Z nedokončeného závěru, který po rozhovoru s Pirandellem sepsal jeho syn Stefano, vyplývá, že Obři nakonec svolí a slíbí, že alespoň jejich sluhové zhlédnou Ilsino představení, avšak chtěli by se zasmát. Proto jsou nadšeni z vystoupení komika, který se na jevišti střídá s Ilsou, ale její přednes se setká s absolutním nepochopením a odmítnutím. Nakonec obři Iisu zabijí.

„Hrabě křičí nad tělem manželky, že lidé zničili Poesii ve světě, avšak Cotrone tvrdí, že na tom, co se stalo, nikdo nenese vinu. Není to tak, že by poesie byla odmítnuta, ale stalo se pouze to, že fanatičtí služebníci umění, kteří nedovedou promluvit k lidem, protože se vyloučili ze života, ale ne natolik, aby se spokojili svými vlastními sny, naopak, chtěli je neustále vnucovat těm, kteří mají jiné starosti, než aby věřili snům.“²⁸ Zde Pirandello poukazuje na neschopnost umělců komunikovat s publikem a na nutnost znovu nalézt společnou řeč.

S *Obry z hor* vrcholí to, co bylo nazváno „surrealistické období pirandellovského divadla“, i když ve skutečnosti mýtus gigantů stojí trochu sám o sobě a přibližuje se především jakýmsi věštám, které předpovídají katastrofu války a společně s tím smrt umění a sociální smrt umělce. „La vita o la si vive o la si scrive,“ řekl Pirandello, ale teď, v předzvěsti smrti, vyvstává pochybnost, že se zlem se nedá bojovat pouze slovy, psaním, ale opravdovým bojem, každopádně Pirandello ví, že nemá pro boj dostatek zbraní.²⁹

²⁸ Citováno podle: *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 203: „Il Conte grida sul corpo della moglie che gli uomini hanno distrutto la Poesia nel mondo. Ma Cotrone comprende che non c'è da far colpa a nessuno di quel che è accaduto. Non è, non è che la poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici dell'arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi non ha altro da fare, che credere in essi“.

²⁹ Ibid., Premessa, XXX

VIII. Obři z hor v realizaci Giorgia Strehlera

První nastudování: Piccolo Teatro di Milano, 1947

Scéna: Gianni Ratto, **Kostýmy:** Ebe Colciaghi, **Hudba:** Fiorenzo Carpi, **Pantomima:** Rosita Lupi, **Masky:** Marta Latis, **Protagonisté:** Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Mirella Pardi, Armando Alzelmo, Otello Zago, Antonio Battistella, Mario Tadini, Dino Riefolo, Camillo Pilotto, Marcello Moretti, Arnaldo Firpo, Esperia Sperani, Franco Parenti, Dedi Rizzo, Marisa Cairanti

Druhé nastudování: Piccolo Teatro di Milano, 1966

Scéna: Ezio Frigerio, **Kostýmy:** Ezio Frigerio, Enrico Job, **Hudba:** Fiorenzo Carpi, **Masky:** Luisa Spinatelli, **Pantomima:** Marise Flach, **Protagonisté:** Valentina Cortese, Luciano Alberici, Marisa Fabbri, Mario Carotenuto, Alessandro Ninchi, Vigilio Gottardi, Leopoldo Valentini, Pietro Buttarelli, Turi Ferro, Lino Robi, Olimpo Griggio, Nuccia Fumo, Carlo Formigoni, Dory Dorika, Ivana Monti

Třetí nastudování: Teatro Lirico, Milano, 1994

Scéna: Ezio Frigerio, **Kostýmy a masky:** Luisa Spinatelli, **Hudba:** Fiorenzo Carpi, **Pantomima:** Marise Flach, **Protagonisté:** Andrea Jonasson, Giancarlo Dettori, Anna Saia, Lino Troisi, Leonardo De Colle, Enzo Tarascio, Francesco Cordella, Sante Calogero, Franco Graziosi, Tino Carraro, Gianfranco Mauri, Giuglia Lazzarini, Fabrizio Caleffi, Maxmilian Mazzotta, Nadia Rinaldi, Giovanna Di Rauso

První nastudování se uzavírá, jak jinak než tradičně trýznivým výkřikem „ho paura“ (mám strach) umístěným autorem na závěr hry a černým závojem tmy, která zaplaví celé jeviště. Před oponou zůstává pouze Camillo Pilotto (Cotrone), aby přečetl nedokončený závěr, načrtnutý Pirandellovým synem Stefanem Landim, zatímco kára s mrtvou Ilsou se vzdaluje od pódia a mizí v uličce mezi diváky.

Již tehdy Strehler zaměřoval svou pozornost na nedokončený závěr, který bude předmětem zkoumání pozdějších nastudování, a soudil, že tu je dostatečně materiálu, aby šli dopředu sami, bez autora: Obři z hor, kteří nejsou vidět, opona, saracénská oliva, komici, kteří

se připravují. Při vzpomínkách na první nastudování *Obrů* Strehler přiznává: „Tedy, nebyla tam železná opona, která později symbolicky rozdrť káru komediantů-poezii, nebylo tam mnoho věcí, možná důležitých pro pozdější edice. Ale bylo tam všechno ostatní. Byl tam nepochopený přednes, opona, která rozděluje herce od neviditelných Obrů. Byla tam již předzvěst ohromných stínů a ran, které zabijí Ilse, herečku, kterou šíří láska k divadlu. Byla tam kára, která odjížděla směrem do publika, pomalu, s mrtvým Iliným tělem na slámě, a sklíčení herci, kteří ji doprovázeli v tomto posledním pietním okamžiku středem obecnstva. Mrtvá poezie nebyla rozdrčena, ale hozena mezi lidi, jako oběť, jako nevinná oběť světa, jenž zabíjí.“³⁰

Druhé nastudování vzniklo jako reakce na odloučení divadla a divadelníků od reality, což podle něj způsobuje jejich izolaci, a také jako reakce na nefungující systém řízení divadel a rozdávání grantů. Celkově není představení nijak převratně předěláno, avšak největší pozornost je věnována závěru hry. Přibývá nejefektivnější prvek celého představení a to železná opona, která v závěru hry rozdrť káru herců, symbol divadla. Strehler tak velmi zdařile vystihl poslání hry, upozornil tak na blížící se pád umění a zároveň doufal, že tento drastický závěr přiměje diváky k zamyšlení.³¹

Ze Strehlerových poznámek k druhému nastudování můžeme vyčíst: „Začátek, opona ze železa, hermeticky uzavřená. Opona bez fantazie, síla, struktura, drsný materiál. Pomalu se zvedá, zatímco zpoza ní zaznívá muzika. Odkrývá se scéna vybledlé zelené barvy, mezi stříbřitým porostem, osvětlená světlem soumraku až s magickým nádechem, průhledná a mystická zároveň. Opona představuje studený materiál, ze kterého pomalu vytéká krev umění. „Divadlo – stroj“.“³²

³⁰ Citováno podle: Bentoglio, A.: *Invito al teatro di Strehler*, s. 49: „Allora non c'era il sipario di ferro che stritolerà più tardi, emblematicamente, il carretto dei comici-poesie, non c'erano tante cose, forse importanti dell'edizione successiva. Ma c'era la recita non capita, il sipario che divide i comici dai Giganti invisibili. C'erano già le ombre enormi dei pugni che uccidono Ilse, l'attrice divorata dall'amore del teatro, c'era la carezza che se ne andava però nella platea, quella volta, lentamente con il corpo morto di Ilse sulla paglia ed i comici affranti che l'accompagnavano in questo ultimo viaggio funebre in mezzo al pubblico. La poesia morta non era stritolata, ma esibita alla gente, come vittima, come tributo innocente al mondo che uccide.“

³¹ *Ibid.*, s. 94

³² <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

„Un inizio, un sipario di ferro, chiuso, ermetico. Un sipario senza fantasia: forza, struttura, materia spietata. Si alza adagio, mentre un filo di musica esce da sotto, scivola fuori, a filo delle larghe tavole di legno del palco, scoprendo una scena tenue di verde spento, che sale tra l'erba argentea, rasa dalla luce del crepuscolo, fino ad un magico volume, trasparente e misterioso al tempo stesso. Contrassegna la fredda materia da cui con fatica e rischio si cava il sangue dall'arte. "Teatro-macchina".“

Zaměřuje se také na popis atmosféry a domu, který by se měl zjednodušit, jako celá scéna, a podtrhovat linearitu díla. „Jasný, jakoby v prázdnu zastavený vzduch, nasládlý fialový večer. Scéna metafyzická, ale reálná zároveň. Dům se chvěje pod proudem vzduchu, jako oživlá věc, s krátkými záškuby nebo stojí zcela nehnutě. Barevný tón, zeď nebo vymyšlený dům. Prostěradlo, které se stává domem a divadlem. Dům – duch. Dům – divadlo. Dům – opona. Přednes před, za a okolo opony. Tajemství, lehkost opony. Jednoduchost prostěradla vlajícího ve večerním vánku. Mystické přístřeší, ochrana dětství. Hra světél s rozsvícenou lampou za závěsem. Průsvitnost, stíny. Divadlo, karneval, hra labutě s rukou, magická lucerna v tichu pokoje plného stínu. Opona, která se otevírá a zavírá, zakrývá a odhaluje.“³³

Poslední nastudování, ze kterého pochází i záznam na DVD, je z roku 1994, kdy režisér již hleděl na život s rozčarováním, ale na divadlo s nezměněnou vášní. K tomu přispívá i to, že představitelkou Ilsy se stala Andrea Jonasson, jeho žena a jeho múza. Scény a kostýmy jsou ty samé, z předchozí inscenace, vytvořené Eziem Frigeriem a Enricem Jobem, s drobnými úpravami Luisy Spinatelli. Také muzika je totožná s tou z roku 1966, složená Fiorenzem Carpim. [1]³⁴

U příležitosti posledního nastudování Strehler poznamenal: „Je to hluboké téma, opakující se ve velké řecko-evropské kultuře: téma mýtických obrů, kteří se chtějí zmocnit nebeské, universální moci. Ale jsou poraženi právě ve chvíli, když to vypadá, že vyhráli. Tato zakořeněná, znepokojující přítomnost zasahuje pozdního Pirandella, který ji v této poslední nedokončené hře, znázorňuje v divadle, v poezii a začleňuje ji do nejjobecnějšího tématu představení.“³⁵

Pro Strehlera má však poslední přepracování hořký nádech: Obři zvítězili. „I my jsme se dnes stali potomky a sluhy záhadných Obrů, kteří řídí náš život do stále hlubšího soumraku duše. Metafora divadla a poezie se stala něčím víc. Před dnešním publikem my herci, jako ti

³³ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

³⁴ Pozn.: Číslo v hranatých závorkách značí obrazovou přílohu, která je umístěna na konci práce.

³⁵ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

„C'è un tema profondo, ricorrente, nella grande cultura greca-europea: quello dei mitici Giganti che vogliono impadronirsi del potere celeste, universale. Ma vengono sconfitti, proprio quando sembrano aver vinto. Questa radicata, inquietante presenza tocca l'ultimo Pirandello che in quest'opera incompiuta, la rappresenta nel teatro e nella poesia e la innesta dentro il tema più generale della Rappresentazione.“

z *Pohádky o vyměněném synovi* před publikem Obrů, musíme pouze zmizet a zanechat prázdnotu a hluboké ticho.³⁶

³⁶ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

„Noi siamo, oggi, diventati anche noi, figli e servi dei Giganti misteriosi che guidano la nostra vita in un crepuscolo dell'anima sempre più universale. La metafora del Teatro e della Poesia è diventata qualcosa di più. Davanti al pubblico di oggi, noi attori, come quelli della Favola davanti al pubblico dei Giganti, dobbiamo soltanto sparire e lasciare un vuoto e un alto silenzio.“

IX. Rozbor záznamu na DVD a porovnání s textem

Televizní režie: Michel Müller

Záznam hry vysílán na RAI (Radiotelevisione Italiana), 13 listopadu 1995

Délka: 128' / Barevně / Jazyk italský / Formát videa: PAL 1:33:1 4/3

Osoby v textu:

Hraběňčina divadelní společnost:

Ilsa, hraběnka

Hrabě, její manžel

Diamante, druhá herečka

Cromo, charakterní herec

Spizzi, milovník

Battaglia, epizody a ženské role

Páter

Lumachi s károu

Smolaři:

Trpaslík Píďa

Dolfi Roura

Sgriscia

Mylordek

Mara-Mara

Další postavy:

Cotrone, kouzelník

Magdaléna

Panáci, zjevení, Anděl Centurion a jeho setnina³⁷

³⁷ Pozn.: jména a dialogy v českém jazyce převzaty z českého překladu hry: Pirandello, L.: *Obři z hor*, přeložil Z. Digrin, studijní edice sv. 64, DILIA, Praha 1969

IX.I I. jednání

V dramatickém textu je scéna popisována takto: Místo a čas v neurčitu, na hranici mezi pohádkou a skutečností. Vila, které se říká Dům na smůle, kde bydlí Cotrone se svými Smolaři. Nahoře, na vyvýšeném místě skoro uprostřed jeviště, stojí věkem sešlý cypřiš s tyčkovitým kmenem a s korunou jako koště. Vila má načervenalou, vybledlou omítku. Na pravé straně je vidět pouze vchod se čtyřmi vstupními schůdky, zasazenými mezi dvě vyčnívající kulaté lodžie se sloupkovým zábradlím a s pilíři, které podpírají jejich kopule. Na starých dveřích se ještě dají rozeznat stopy zelené barvy. Na stejné úrovni jako dveře jsou po obou stranách zasklené dveře, které vedou do lodžie.

Bývala to kdysi panská vila, teď je zchátralá a zpustlá. Stojí osaměle v údolí a před ní je nevelké travnaté prostranství s lavičkou na levé straně. Vede sem stezka, která prudce klesá k cypřiši a odkud pokračuje nalevo na mostek, který se klene přes neviditelnou říčku. Můstek na levé straně jeviště má dvě zábradlí a musí být dobře viditelný. Za ním se zvedá lesnaté úbočí hor.³⁸

Strehler volí mnohem jednodušší scénu. Dům je tvořen pouze dvěma velkými kusy plátna, jejichž okraje tvoří vchod do domu. Je osvětlen šedým světlem.³⁹ Souhlasí, že vypadá opuštěně, samotný v horách. Avšak na jevišti narozdíl od textu nenacházíme ani zelený porost

³⁸ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 143: Tempo e luogo, indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà. Villa, detta «La Scalogna», dove abita Cotrone coi suoi Scalognati. Alto, quasi nel mezzo della scena in quel punto sopraelevata, è un cipresso ridotto per la vecchiaia, nel fusto, come una pertica e, su in cima, come una spazzola da lumi. La villa ha un intonaco rossastro scolorito. Se ne vede a destra soltanto l'entrata con quattro scalini d'invito incastrati tra due loggette rotonde aggettate, con balastrate a pilastri e colonne a sostegno delle cupole. La porta è vecchia e serba ancora qualche traccia dell'antica verniciatura verde. A destra e a sinistra s'aprono, alla stessa altezza della porta, due finestre a usci che danno nelle loggette. Questa villa, un tempo signorile, è ora decaduta e in abbandono. Sorge solitaria nella vallata e ha davanti un breve spiazzo erboso con una panchina a sinistra. Ci si viene per una viottola che scende in ripido pendio fino al cipresso e, di là, prosegue a sinistra passando sopra un ponticello che accavalca un torrente invisibile. Questo ponticello, nel lato sinistro della scena, dev'essere bene in vista e praticabile, coi due parapetti. Di là da esso si scorgono le falde boschive della montagna.

³⁹ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

Strehlerova poznámka: Neprostupné, hermetické tajemství uzavřené opony, která uvěznuje, která otevírá, teplo, něha, fantazie, přízraky: „divadlo – poesie“. „Hlavní opona“ pro Pohádku o vyměněném synovi. Dva lemy plátěné opony, sešité dohromady, s otvorem podobným otevřené ráně, která chvíli tvořila neutrální závěs. Šedo – růžové barvy, zašlý mnohými dešti a slunečnými dny.

ani lavičku, chybí dokonce i cypřiš, který v textu hraje podstatnou roli, nejsou vidět ani hory. Přítomnost hor, potažmo Obrů naznačují herci pouze gesty. Výrazná gestikulace.⁴⁰ [2]

Dále v textu: Když se zvedne opona, je už skoro večer. Z vily se ozývá kvílivý zpěv, doprovázený podivnými nástroji, chvílemi se nepředvídatelně proměňuje v skřeky a hned se zase propadá do povážlivých hloubek, jako by se řítil do propasti, u které najednou vyrazí a dá se na útěk jako poděšený kůň. Zpěv musí budit dojem překonávaného nebezpečí, takže netrpělivě čekáme, kdy přestane, aby zase byl klid a všechno se vrátilo na svoje místo jako po takových okamžicích, kdy se nás zmocňuje šílenství a nikdo neví proč. Dvěma okny lodžie je vidět, že uvnitř je vila osvětlena podivnými barevnými světly, takže Sgriscia, Roura a Píďa vypadají jak tajemná zjevení. Sgriscia sedí klidně a nehybně v lodžii napravo od vchodu, Roura a Píďa v levé, první s lokty na zábradlíčku a s hlavou v rukách, druhý sedí přímo na zábradlí, opřený zády o zeď. (...) Jakmile zpěv ve vile utichne, Mylordek, vyhublý mladík kolem třicítky, s neduživým knírkem, s cylindrem na hlavě a v nazelenalé vestě, kterou by za žádnou cenu nesvlékl, aby neztatil svůj fešácký vzhled, vystrčí hlavu za cypřišem a celý vyděšený hlásí:⁴¹

Mylordek: Hej! Jdou sem lidi! Jdou sem lidi! Honem hromy, blesky a zelený plamen, zelený plamen na střechu!⁴²

⁴⁰ Pozn.: Samotný dramatický text uváděn písmem Times New Roman, vel. 12. Strehlerovy poznámky jsou uváděny stejným písmem, vel. 11. Moje připomínky jsou uváděny kurzívou.

⁴¹ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 143: Al levarsi della tela è quasi sera. Dall'interno della villa si ode, accompagnato da strani strumenti, un canto balzante, che ora scoppia in strilli imprevisi e or s'abbandona in scivoli rischiosi, finché non si lascia attrarre quasi in un vortice, da cui tutt'a un tratto si strappa mettendosi a fuggire come un cavallo ombrato. Questo canto deve dar l'impressione che si stia superando un pericolo che non ci par l'ora che finisca, perché tutto ritorni tranquillo e al suo posto, come dopo certi momentacci di follia che alle volte ci prendono, non si sa perché. Dalla trasparenza delle due finestre a usci delle loggette s'intravede che l'interno della villa è illuminato da strani lumi colorati che dàn parvenze di misteriose apparizioni alla Sgricia che siede pacifica e immobile nella loggetta a destra del portone, e al Doccia e a Quaquò che seggono in quella a sinistra, il primo coi gomiti sulla ringhierina e la testa tra le mani, l'altro sulla rinforino, con le spalle a ridosso al muro. (...) Appena finito il canto nell'interno della villa, Milordino, che è un giovane patito sulla trentina, con una barbetta da malato sulle gote, un tubino in capo e un farsetto inverdito a cui non vuoi rinunciare per non perdere la sua aria civilina, s'affaccia da dietro il cipresso, tutto spaventato, annunziando:

⁴² *Ibid.*, s. 144: Appena finito il canto nell'interno della villa, Milordino, che è un giovane patito sulla trentina, con una barbetta, un tubino in capo. S'affaccia da dietro il cipresso, tutto spaventato, annunziando: O oh! Gente a noi! Gente a noi!

V samotné hře je však tato úvodní pasáž pozměněna takto: Tma. Ze začátku není nic vidět, tajemno. Začne znít hudba, která je přerušena ženským hlasem a hlasitým zasténáním. Hra se světle, které utváří linky. Pak se v pozadí začne pomalu zvedat opona a vynoří se plátno připomínající dům. Rovnou přibíhají dva Smolaři vyděšeně k domu, křičí, že se blíží mnoho postav, které vezou na vozíku mrtvou ženu. Velice efektní scéna: pobíhající postavy jsou vidět i za plátnem, mají jednoduché kostýmy a výrazné líčení, připomínají směšné postavičky. Důraz na zvuky, je slyšet vítr a další tóny, které vyluzují sami Smolaři různými nástroji.

Popis jednotlivých Smolařů:

- Sgriscia: Stařenka s čepcem, směšně podvazaným pod bradou a s fialovou pelerínou na ramenou. Má na sobě černobíle kostičkované skládané šaty. Nosí nitěné rukavice. Když mluví, je vždycky trošku nazlobená a neustále mrká mazanýma a neklidnýma očima. Každou chvíli se tře prstem pod svráštělým nosem.⁴³
- Dolfi Roura: malý a neurčitého věku, je docela holohlavý, má dvě kulatá ospalá očka a v dlouhém, bledém a popudlivém obličejí mu visí tlustý pysk.⁴⁴
- Trpaslík Píďa: tlustý trpaslík, oblečený jako děcko, zrzek, má přihlouplý úsměv, ale zlomyslná očka.⁴⁵
- Mara-Mara: vypadá jako nadmutá, jako vycpaný žok s kratinkou kostkovanou skotskou sukni. Má nahé nohy, vlněné punčochy shrnuté z lýtek, na hlavě zelený klobouček z voskovaného plátna s rovnou krempou a s kohoutím perem na straně, v ruce má malý slunečník a na řemenu chlebník a láhev. [3] (*v představení je sice obézní, ale oblečená jinak, má červený režný šat, vlněné srolované punčochy a slunečník*)⁴⁶

⁴³ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 144: La Sgricia è una vecchietta con un cappellino a cuffia in capo, annodato goffamente sotto il mento, e una pellegrinetta colar viola sulle spalle. La veste a quadretti bianchi e neri è tutta pieghettata. Porta i mezzi guanti di filo. Quando parla è sempre un po' irritata e sbatte di continuo le palpebre sugli occhietti furbi irrequieti. Di tratto in tratto si passa rapidamente un dito sotto il naso arricciato.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 144: Duccio Doccia, piccolo e d'età incerta, calvissimo, ha due gravi occhi ovati e il labbro che gli pende grosso, nel volto lungo, pallido e inteschiato.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 144: Quaquèo è un nano grasso, vestito da bambino, di pelo rosso e con un faccione di terracotta che ride largo, d'un riso scemo nella bocca ma negli occhi malizioso.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 144: Mara-Mara è una donnetta, che si può figurare come gonfiata, tutta imbottita come una balla, con una sottanino corta corta di stoffa scozzese a quadriglie su tutto il rigonfio dell'imbottitura, le gambe nude, con le calze di lana ripiegate sui polpacci, un verde cappellina in capo di tela cerata, a falde dritte, e una penna di gallo da un lato, un piccolo ombrellino a parasole in mano, un tascapane e una fiasca a tracolla.

Strehlerova poznámka: Smolaři by měli vypadat realisticky, tedy „jako možní lidé“, ale také „výjimečně“, jako případné výtvoři fantazie.⁴⁷

Všichni pobíhají zmateně po scéně, když z vily vyjde Cotrone: vousatý chlapík, s krásným upřímným obličejem a s úsměvným, zářivým a klidným pohledem. Ve svěžích ústech mu mezi světlými, nepěstěnými vousy a kníry svítí zdravé zuby. Je trochu špatný na nohy a nedbale oblečený do černého kabátu s širokými šosy a do širokých světlých kalhot; má na hlavě starý turecký fez a namodralou košili, trochu rozepnutou na hrudi. (*V představení výraz odpovídá, vousy však krátké, upravené, oblečení není potrhané, bílá košile, černý frac, na hlavě cylindr, v ruce kouzelnická hůlka a na krku dlouhá šála z drahé látky.*)⁴⁸ Cotrone (*il mago*) je výrazná osobnost budící respekt, uklidňuje ostatní. [4]

Cotrone: Copak je? To se nestydíte? Chtěli byste někoho strašit a sami máte nahnáno?⁴⁹

*Nepříjemný, vysoký zvuk ohlašuje příchod postav nesoucích hraběnkou. Vypadá jako mrtvá, scéna je osvětlená modrým světlem, které symbolizuje soumrak a zároveň podrhuje její bledost „come pallida-pare morta“.*⁵⁰

V textu následuje popis herců:

- Ilsa: ztělesnění poezie, štíhlá, bledé pleti, lehký fialový šat. Narozdíl od ostatních herců působí majestátně, i přes svůj strhaný obličej, pokřivený únavou a žalem. [5]

- Hrabě: mladý a bledý blondýn s rozpačitým a velmi unaveným pohledem. Ačkoliv už přišel na mizinu, jak je to vidět podle jeho hráškově zeleného, ošuntělého a tu a tam potrhaného přiléhavého obleku, bílé vesty a slaměného klobouku, zachoval si ve svých rysech a v chování tristní pozůstatky urozeného původu. (*V představení je oblečený vznešeně, má bílý frac*)⁵¹

⁴⁷ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

⁴⁸ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 146: Cotrone, ch'è un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch'essa di denti sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curati. Ha i piedi un po' molli e veste sbracato, un nero giacchettone a larghe falde e larghi calzoni chiari, in capo ha un vecchio fez da turco, e un po' aperta sul petto una camicia azzurrina.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 146: Cotrone: Che cos'è? O non vi vergognate? Avete paura, e vorreste farne?

⁵⁰ *Ibid.*, s. 150: „jak bledá, zdá se být mrtvá.“

⁵¹ *Ibid.*, s. 147: Il Conte è un giovane pallido biondo, dall'aria smarrita e molto stanca. Benché ormai poverissimo, come lo dimostra l'abito - a tait - di color cece assai logoro e anche qua e là strappato, il panciotto bianco e il vecchio cappello di paglia, conserva nei tratti e nei modi il deluso squallore d'una grande nobiltà.

- Diamante: kolem čtyřicítky a nad kyprým, skoro přebujelým poprsím drží trochu vyzývavě vztyčenou, divoce nalíčenou hlavu, vyzbrojenou tragickým obočím nad párem tmavých a pronikavých očí, rozděleným vladařským a povýšeným nosem. V koutcích úst má dvě čárky černých chloupků a další chloupky jako drátky se jí ježí na bradě. Vypadá, jako by byla kdykoliv ochotna zahrnout ubohého a nešťěstím stíhaného mladého Hraběte protektorskou laskavostí a dát najevo svoje rozhořčení nad jeho ženou Ilsou, protože ho považuje za její oběť.⁵²

- Cromo: podivně olysalý na čele i na zátylku, ale zbytek jeho mrkvově zbarvených vlasů mu tvoří dva trojúhelníky, které se špičkami stýkají na jeho temeni. Je bledý, pihovatý a má světlezelené oči, mluví hlubokým hlasem, tónem a gesty budí dojem člověka, který se vzteká při sebemenší příležitosti.⁵³

- Battaglia: ačkoliv je to mužský, má koňskou hlavu prostopášné staré panny, která se pořád kroutí jako vyzáblá opice. Hraje mužské i ženské role, samozřejmě v paruce, a také dělá nápovědu. Ale při vši své nestydatosti má prosebné a mírné oči.⁵⁴

- Spizzi: sotva dvacetiletý, bledý, s planoucíma očima, má světlé vlasy, dříve si je možná odbarvoval, teď jsou bezbarvé, pusinku má jako poupátko, ale trochu ji hyzdí nos, který mu před ní visí. Jeho elegance vzbuzuje lítost: nový vyšisovaný sportovní oblek, pumpky a podkolenky.⁵⁵

Strehlerova poznámka: Další pilíř divadla: „Společnost komiků“: která spojuje a rozděluje různé aspekty „divadla“. Herci musí vypadat realisticky, zařaditelně, jako třída maloměšťáků hodná potlesku, srozumitelně se odvolávající na jasnou kategorii povolání. Vykazují znaky profesionální deformace, ale ne proto by se měli stát maskami herců nebo vytvářet schématické role. Typy divadla,

⁵² *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 147 : Diamante tocca la quarantina, e su un busto formoso piuttosto esuberante, tiene ben piantata, con una certa spavalderia, una testa dura, dipinta con violenza, armata di tragiche sopracciglia su due occhi densi e gravi, divisi da un naso perentorio e sdegnoso. Agli angoli della bocca ha due virgolate di peli nerissimi e qualche altro peluzzo metallico le s'arricciano sul mento. Par sempre in procinto di scoppiare di carità protettrice per quel povero giovane Conte sventurato e d'indignazione per Ilse, sua moglie, di cui lo crede vittima.

⁵³ *Ibid.*, s. 147: Cromo ha una strana calvizie frontale e occipitale, poiché i capelli di un color carota gli son rimasti come due triangoli che si tocchino per le punte a sommo del capo; pallido, lentiginoso e con gli occhi verdi chiari, parla con voce cavernosa, col tono e coi gesti di chi è solito di pigliar bile da ogni minimo incidente.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 148: Il Battaglia, benché uomo, ha la faccia cavallina di una vecchia zitella viziosa, tutta lezii da scimmia patita. Fa parti da uomo e da donna, in parrucca s'intende, e anche da suggeritore. Ma pur tra i segni del vizio, ha due occhi supplichevoli e miti.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 153: Spizzi: appena ventenne, pallido, con occhi spiranti, capelli biondi, forse un tempo ossigenati, ora scoloriti, bocca a bocciuolo di rosa ma un pò offesa dal naso alquanto ingombrante che le pende sopra; compassionevolmente elegante nel suo sbiadito costume sportivo; calzoni a mezza gamba e calzettoni di lana.

všechny spojeny úpadkem a patetismem, který vždy skončil v komičnosti a krajní mezi. Rozmazaná líčidla symbolizují hrůznost, odpornost a obscénost, která jde proti povaze divadla, ale zároveň určitou tajemnost, převlékat se za někoho jiného, být někým jiným, bolest, smysl nebýt nic jiného, než ostatní. Mluví typickým jazykem, trochu rétorickým, jazykem herců; jejich tón je bolestivě a falešně nadšený. Usmívají se zoufalýma očima. [6]

Obě skupiny musí vypadat odlišně. Herci nesou tíhu tlaku, zoufalství, každodenního boje, která naráží na uhlazenost a něhu Smolařů. „Hra rozdělení divadla“ Pirandella je a musí být jasná poeticky, ne pouze dialekticky. „Lidé“, kteří jsou „herci“, se chovají jako herci, hrají part herců v životě (figurace Ilse žena-herečka-matka). Pronikavý kontrast se světem Smolařů – herci, kteří recitují, interpretují „postavy“.

Bytosti, které ztělesňují další divadelní situace. „divadlo – život“. Převlékání, vtělování se do role „divadlo – karneval“. Divadelní projekce vědomí: „Divadlo snů.“ Pirandello schématickuje v postavách Ilse, Croma, Cotroneho, odlišné způsoby, jak dělat divadlo, jak existovat na jevišti. "Ilse": představuje misi, martyrium. „Divadlo – poslání“ „Cromo“ by mohl ztělesňovat čestné povolání, které zevšednělo. „Divadlo – povolání“ „Cotrone: Divadlo – tvorba“⁵⁶

Jak již bylo zmíněno dříve, tato hra je plná symbolů. Je proto nutné zaměřit se na tyto dvě hlavní skupiny, na Smolaře a na herce. Odlišují se kostýmy a výrazem. Smolaři působí komicky, v jejich převlecích a s jejich naivními tvářemi, ve kterých je vidět, že věří preludům a přízrakům. Zatímco herci budí dojem strhanosti, zapříčiněné jejich nelehkým každodenním údělem a zároveň rozčarováním nad tím, že jejich práce není patřičně doceněna a pochopena. To se zrcadlí jak v jejich rozmazaných maskách, tak v jejich zašlém oblečení. Pirandello také vložil symboliku do jmen jednotlivých postav, což pro jeho předchozí dramatická díla není typické. Ta Smolařů podtrhují jejich směšnost. Například Trpaslík Píďa (Il Nano Quaquè), malý zlomyslný trpaslík, oblečený jako dítě, jehož jméno by mohlo být onomatopoického původu („qua qua“) a poukazovat na člověka, který vždy souhlasí s davem a nemá vlastní názor. Mezi herci je Ilsa (Ilse), jejíž jméno by se dalo interpretovat jako „il sè – sám o sobě“, což by podtrhovalo její nelehké poslání, stát proti všem a snažit se šířit Pohádku o vyměněném synovi za každou cenu. Dále Cromo – chróm, tvrdý kov, patřící mezi nepřechodné prvky, by mohl symbolizovat Cromovu neoblomnost a jistou nerozhodnost, která jím zmítá, při volbě mezi divadlem, jako povoláním nebo divadlem jako posláním. Diamante – diamant,

⁵⁶ Celé převzato z: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

lehce ironicky podtrhuje její povýšenost a pocit výjimečnosti. Battaglia – bitva, vyzdvihuje jeho rozpolcenost mezi mužskými a ženskými rolemi. Lumachi (lumaca – hlemýžď), který táhne káru herců, odkazuje na její nesmírnou tíhu a nelehkou udržitelnost hereckého umění. A nakonec Magdaléna (Maria Maddalena), ubohý blázen, posedlý chtičem, objevující se na scéně později, která by mohla mít spojitost s Máří Magdalénou, velkou hříšnicí, již Kristus zbavil hříchu.

Představení pokračuje takto: Ilsa se z posledních sil zvedá a začíná odříkávat dramatický text: Pohádku o vyměněném synovi. Herci recitují s ní a smějí se. Smolaři jsou překvapeni, že herci hrají. Ilsa však nepřestává, je zcela pohlcena hrou. Hrabě se jí snaží klidnit. Ona, vytržená téměř z hypnotizovaného stavu se lekne, v jejím projevu se mísí absolutní vyčerpání s hysterií. [7]

Strehlerova poznámka: Scéna musí být pirandellovská způsobem téměř přehnaným: zkroucenost těl při přednesu; koncert rychlosti a bolesti.⁵⁷

Ilsa: (po chvíli se zvedne na vozíku, začne odříkávat s hlubokým dojetím)

Chcete-li teď vyposlechnout

mou pohádku,

zbrusu novou,

věřte šatům ubožáčky;

pohleďte na moje slzy,

slzy mámy,

prolívám je z neštěstí,

z neštěstí....

V tomto okamžiku, jako na smluvený signál, Hrabě, Cromo a všichni ostatní herci hraběčiny divadelní společnosti se začnou nevěřičně smát, všichni naráz přestanou a Ilsa začne znovu:

Všichni se mi takhle smějí,

a to jsou vzdělaní lidé,

vidí přece,

⁵⁷ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

že tu pláču,
nedojmou se...⁵⁸

Cotrone: (se probírá z úžasu) Ach, ale vy hrajete!

Mylordek: To je nádhera!

Mara-Mara: Hrajou divadlo!

Páter: Ticho! Když nasadila, tak jí musíme přihrávat!

Ilsa: (pokračuje) Protivím se jim a křičí: „Blázen! Pomatená!“ Nevěří, že je to vůbec možné, aby můj syn, moje robátko... Ale vy mi přece uvěříte, přivedu vám na to svědky, jsou to samé chudé ženské, taky mámy, jako já, jsou z kraje, tady známe jedna druhou, ať vám řeknou, jak to bylo... (Mává rukou, jako by někoho přivolávala)

Hrabě: (se nad ni sklání, nežně) Ne, přestaň, miláčku...⁵⁹

Smolaři obdivují jejich přednes. Nazývají je komedianty, což Hrabě nerad slyší, chce upozornit na rozdíl mezi pravým herectvím a komediantstvím, ale Ilsa to přijímá s hrdostí. Má „komediantství“ v krvi. Pak narážíme na špatný vztah mezi Ilsou a Cromem, on nechápe její poslání (herečka-umění), a žádá peníze (Cromo: divadlo-povolání), které mu dluží. Ironicky dodává, že jako hraběnka mohla svému muži nasadit parohy, protože šlechtičny jsou přeci štědré a rozdavačné. Mohla opětovat básníkovu lásku, ten by se nebyl zabil, a oni by nebyli nuceni podstupovat tento těžký úděl. Ona gestem naznačí, že by si zasloužil políček, ale nedá mu ho. Smíří se, Cromo nakonec přiznává, že zůstal z úcty k ní, teď z něj mluví jen zlost a smutek nad situací herců.

Kvůli plynulejšímu průběhu představení byla vypuštěna tato pasáž:

Diamante: Uklidni se, uklidni se, Ilso! Musíš přece brát ohled na svého manžela!

⁵⁸ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 151: Ilse: (dopo un momento, levandosi a sedere sul carretto, dice con profonda commozione) Se volete ascoltare, questa favola nuova, credete a questa mia veste, di povera donna; ma credete di più, a questo mio pianto di madre, per una sciagura, per una sciagura... A questo punto, come a un segnale convenuto, il Conte, Cromo e insomma tutti i componenti la Compagnia della Contessa scoppiano a coro in risate diverse, ma tutte d'incredulità; cessano insieme di colpo; e Ilse riprende: Ilse: Ne ridono tutti così, gente istruita, che pure lo vede, che piango, e non se ne commuove...

⁵⁹ *Ibid.*, s. 151: Cotrone (riscuotendosi dallo stupore) Ah, ma voi state recitando! Milordino: Oh bella! Mara-Mara: Recitano! Sacerdote: Zitti! Ha attaccato, bisogna secondarla! Ilse (seguitando) ne prova anzi fastidio, e: «Stupida! Stupida!» mi grida in faccia, perché non crede che possa esser vero che il figlio mio la creatura mia... Ma voi dovete credere a me; vi porto le testimonianze; son tutte povere donne, povere madri come me, del mio vicinato, che ci conosciamo tutte e sappiamo ch'è vero (Agita una mano come per chiamare) Il Conte (chinandosi su lei, con dolcezza) No, smetti, cara...

Cotrone: Hraběnko, hraběnko... Pojd'te, odneseme ji, bude jí tam líp...

Ilsa: Ne, nechte mě, nechte mě! Chci, aby všichni rozuměli!

Trpaslík Píd'a: To je divadlo jak hrom! Ať mi ještě tvrdí, že ne!

Dolfi Roura: A jak jí to jde, to je přece jasná věc!

Mara-Mara: Ta mu jí ale vlepila, jak se patří!

Mylordek: Odkud vlastně utekli! ⁶⁰

Ilsa vypráví Cotronenu, jak se vše událo. Jednoho dne přišel básník a řekl jí, že pro ni napsal hru. Ta se jí zdála tak krásná, že i když už nebyla herečkou, ale hraběnkou, živila v něm tento oheň, aby dílo dokončil. Po jeho smrti se rozhodla zasvětit svůj život recitování této hry. Ilsa cítí jistou vinu na smrti básníka, chce jeho dílo šířit za každou cenu, i přes možný neúspěch. Bojuje proti všem, tak jako matka v samotné Pohádce o vyměněném synovi. Je to však vysoké umění, „opera di un poeta“, proto všichni herci odešli, protože lidi už tento druh umění nechtějí. Zde chtěl Pirandello poukázat na vzrůstající propast nepochopení mezi publikem a umělci. ⁶¹

Sgriscia: Jeden z nich?

Ilsa: (ji pozoruje, s okamžitým pohnutím a sympatií) Ale ne, babičko! Nikdo z nich. Jeden člověk, který byl mezi lidmi přebytečný. Básník.

Cotrone: Ach ne, paní, nezlobte se, ale básník ne.

Spizzi: Hraběnka myslí toho, co napsal Pohádku o vyměněném synovi, hrajeme ji už dva roky.

Cotrone: Právě, uhodl jsem to..

⁶⁰ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 155: Diamante: Calmati, calmati, Ilse! Fallo almeno per pietà di tuo marito! Cotrone: Contessa... Contessa... Su, portiamola di lá, sará meglio.. Ilse: No, lasciatemi! lasciatemi! Voglio che intendano tutti! Quaquéo: Che straccio di spettacolo! E poi dico di no! Doccia: É brava, oh! va per le spicce! Mara-Mara: Gliel'ha appioppato a quel Dio! Milordino: Ma di dove sono scappati?

⁶¹ *Ibid.*, s. 160: Un giovane, suo amico, (indica il marito) poeta, venne a leggermi un giorno un'opera che stava scrivendo - per me, - disse - ma senza più speranza, perché io non ero ormai più attrice. L'opera mi parve così bella che (si volge verso Cromo) sì, me n'esaltai subito. (Di nuovo a Cotrone:) Ma compresi bene (una donna fa presto ad accorgersi di queste cose; voglio dire quando s'è fatto un pensiero su lei): voleva col fascino dell'opera riattrarmi alla mia vita di prima; ma non per l'opera; per sé, per avermi sua... Sentii che se l'avessi disilluso subito, non avrebbe più portato il suo lavoro a fine. E per la bellezza di quell'opera, non solo non lo disillusi, ma alimentai fino all'ultimo la sua illusione. Quando l'opera fu compiuta, mi ritrassi - ma già tutta in fiamme - da quel fuoco. Se mi son ridotta così, come fate a non comprenderlo? Ha ragione lui: (indica Cromo) non dovevo più liberarmene. La vita negata a lui, ho dovuto darla alla sua opera. E lui stesso lo comprese (indica il marito) consentì che ritornassi a recitare per adempiere a questo debito sacro. Per quest'opera sola!

Spizzi: A troufáte si říct, že to nebyl básník?

Cotrone: Jistěže byl. Ale proto se snad nezabil?

Cromo: Zabil se, protože se do ní zamiloval. (Ukazuje na hraběnkou) ⁶²

.....

Cotrone: A to dílo se dostalo mezi lidi, a protože to bylo dílo básníka, znamenalo vaši zkázu? Ach, znám! Znáám dokonale!

Battaglia: Hned od prvního představení...

Cotrone: Přijali je nepřátelsky?

Páter: Propadlo to u všech.

Cromo: Vypískali to, až se zdi třásly! ⁶³

.....

Hrabě: Posmívát se tomu dílu je pro mne totéž, jako posmívát se jí. (Ukazuje svou ženu) Posmívát se tomu, co ona dokázala! Já jsem na to doplatil celým svým jměním a je mi to jedno, ničeho nelituji! Jenom když stojí nad tím, dokud je naše zoufalá existence posvěcena alespoň krásou a velikostí díla, jinak... jinak to všechno opovržení... vy to přece chápete.. a posměch.. (zmlkne, jako by ho dojetí dusilo)

Cotrone: Ale já tyhle lidi nenávidím, pane hrabě! Proto žiji tady. Chcete důkaz? Jen se podívejte! (Ukazuje svůj fez, který od příchodu hostí držel v ruce a teď si ho nasadí na hlavu) Byl jsem křesťan a teď už jsem Turek!

Sgriscia: Jenom nesahejte na náboženství, s tím si nehrajte!

Cotrone: Ale ne, má milá, já jsem se přece nedal k Mohamedovi! Jsem Turek, protože poezie křesťanství je ta tam. Ale panebože, to jste narazili na tolik nepřátelství? ⁶⁴

⁶² *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 158: La Sgriscia: Uno di loro? Ilse: No, cara nonnina! Nessuno di loro. Uno ch'era di piú, tra la gente. Un poeta. Cotrone: Ah, no, signora: un poeta no, mi perdoni! Spizzi: La Contessa parla di chi scrisse „La Favola del figlio cambiato" che noi andiamo recitando da due anni. Cotrone: Appunto, ho indovinato... Spizzi: E osa dire che non era un poeta? Cotrone: Se era; non si sará ucciso per questo! Cromo: S'è ucciso perché amava lei!

⁶³ *Ibid.*, s. 162: Cotrone: E quest'opera - in mezzo alla gente - perché d'un poeta - è stata la vostra rovina? Ah come lo comprendo bene! come lo comprendo bene! Battaglia: Fin dalla prima rappresentazione...Cotrone: Nessuno volle saperne? Sacerdote: Tutti contrarii. Cromo: Fischi che ne tremarono i muri!

⁶⁴ *Ibid.*, s. 162: Conte: Avvilire l'opera è per me avvilire lei (indica la moglie) avvilire il prezzo che ha per me quanto lei ha fatto! L'ho pagato con tutto il mio patrimonio, e non me ne importa, non me ne pento! Purché lei stia in alto però, e questa condizione in cui mi sono ridotto sia nobilitata almeno dalla bellezza e dalla grandezza dell'opera; se no... se no, tutto il disprezzo della gente... lei lo capisce... e le risa... (resta come affogato dalla commozione) Cotrone: Ma io l'ho in odio, questa gente, signor Conte! Vivo qua per questo. E in prova, vedono? (mostra il fez che dall'arrivo degli ospiti tiene in mano e se lo caccia in testa) ero cristiano, mi son fatto turco! La Sgriscia: Non tocchiamo, o oh! non tocchiamo la religione! Cotrone: Ma no, cara, niente da veder con Maometto! Turco, per il fallimento della poesia della cristianità. Ma è stata dunque tanta, Dio mio, l'inimicizia?

Všichni se podivují nad tím, že v okolí není ani jediné divadlo. Pak se kvůli únavě přesouvají do vily, aby si odpočinuli, venku zůstává pouze Ilsa, Hrabě a Cotrone. Zde je v textu pauza a následuje II. jednání. V Strehlerově představení děj bez pauzy pokračuje takto: Pohádkové a reálné prostředí zároveň. Setmí se, postavy mizí v domě, jen hraběnka zůstává venku. Postavy se hýbají za plátnem. Hra světla a stínu. Ilsa tančí, vypadá velice křehce, kontrast s následujícím záběrem na tlustou baletku, která působí při tanci velmi neohrabaně. Ilsa si udělá dítě z ubrousku, chová ho a zároveň recituje Pohádku o vyměněném synovi. Cotrone mávne hůlkou a 'dům' ozáří žluté světlo, mávne podruhé a vše ztmavne. Ukazuje Ilse své kouzelnické umění. Znovu mávne hůlkou a na scéně se objeví tři přízraky.

Ilsa: Panebože, co to je?

Hrabě: Je to sen?

Cotrone: Světlušky. Moje. Kouzelníkovy. Žijeme tady jako u brány života, hraběnko. Brány se podle příkazu rozevřou a vstoupí neviditelné: vynořují se přízraky. To je docela přirozené. Děje se to, co se obyčejně stává ve snu. A já to dovedu vyvolat i při bdění. To je všechno. Sny, hudba, modlitba, láska.. všechno nekonečné, co lidé mají v sobě, najdete v téhle vile i kolem ní.⁶⁵

Pak na scénu přichází Sgriscia a vypráví svůj příběh. Odešla ke Smolařům, protože církev odmítla uznat zázrak, který ona spatřila. Zjevil se jí anděl Centurion, doprovázející duše z očištnice a řekl jí, že zemře. Ona si nyní myslí, že je opravdu mrtvá. Cotrone doprovází její příběh kouzly, nechává zaznívat hlasy. [8]

Cotrone: (k Hraběti) Pomohou jí přenést se do jiné pravdy, vzdálené od té její, tak proměnlivé a nestálé.. (k hraběnce) zůstaňte, zůstaňte v té své dálce a zkuste se na to na okamžik dívat jako ta stařenka, která spatřila anděla. Nač ještě uvažovat. Takhle tu žijeme. Zřekli jsme se všeho, ale všechen čas máme pro sebe: naše bohatství se nedá spočítat, obklopují nás vidiny. Věci, které jsou kolem nás, mluví a mají libovolný smysl, jak si je ze zoufalství přizpůsobíme. Ale pozor, zoufalství, jak mu rozumíme my. Jsme celkem pokojní,

⁶⁵ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 168: Ilse: Oh, Dio, com'è? Conte: Che sono? Cotrone: Lucciole! Le mie. Di mago. Siamo qua come agli orli della vita, Contessa. Gli orli, a un comando, si distaccano; entra l'invisibile: vaporano i fantasmi. E cosa naturale. Avviene, ciò che di solito nel sogno. Io lo faccio avvenire anche nella veglia. Ecco tutto. I sogni, la musica, la preghiera, l'amore... tutto l'infinito ch'è negli uomini, lei lo troverà dentro e intorno a questa villa.

leniví, sedíme, vymýšlíme si ohromně podivné věci, jak bych to řekl? Jako z bájí. Jsou docela přirozené, když vezmete, co vůbec je naše existence. Člověk nemůže žít jen tak z ničeho, jsme tedy v neustálém rajském opojení. Dýcháme pohádkový vzduch. Andělé se mohou jakoby nic snášet mezi nás, a rodí se v nás takové věci, že nad tím sami žasneme. Slyšíme hlasy, smích, vidíme divy divoucí, jak se před námi vynořují ze zákulisí stínů, rodí se z mžitků barev, které se nám míhají před očima, oslněnýma prudkým sluncem našeho ostrova. Nesnášíme prázdnotu stínů. Ta zjevení nejsou náš výmysl, jsou to jen přání našich očí.⁶⁶

Pozměněná pasáž:

V textu:

Cotrone: (poslouchá): Poslouchejte, jak přichází. (volá) Magdaléno! (Pak ukazuje) Táhle na mostě.

Na mostě se objeví Magdaléna, osvětlená červeným světlem lucerničky, kterou drží v ruce. Je mladá, rusovlasá, má průsvitnou pleť. Oblečená v červených venkovských šatech. Zjeví se jako plamínek. Cotrone jí říká „Červená dáma“.

Cotrone: „Červená dáma“. Nemějte strach! Je z masa a kostí, hraběnko. Pojd' k nám, Magdaléno. Prostomyslná chudinka, slyší, ale nemluví. Je sama, vůbec nikoho nemá a toulá se po vesnicích; chlapi si ji berou a ona dodnes vůbec nechápe, co se jí už tolikrát přihodilo: svoje tvorečky nechává ležet v trávě. Tady je. Na rtech i v očích má věčně tenhle úsměv, zbyl

⁶⁶ *Il teatro di Luigi Pirandello:* s. 172: Cotrone (al Conte) Se la ajutano a entrare in un'altra verità, lontana dalla sua, pur così labile e mutevole... (alla Contessa) rimanga, rimanga così lontana e si provi un po' a guardare come questa vecchietta che ha veduto l'Angelo. Non bisogna più ragionare. Qua si vive di questo. Privi di tutto, ma con tutto il tempo per noi: ricchezza indecifrabile, ebullizione di chimere. Le cose che ci stanno attorno parlano e hanno senso soltanto nell'arbitrario in cui per disperazione ci viene di cangiarle. Disperazione a modo nostro, badiamo! Siamo piuttosto placidi e pigri; seduti, concepiamo enormità, come potrei dire? mitologiche; naturalissime, dato il genere della nostra esistenza. Non si può campare di niente; e allora è una continua sbornatura celeste. Respiriamo aria favolosa. Gli angeli possono come niente calare in mezzo a noi; e tutte le cose che ci nascono dentro sono per noi stessi uno stupore. Udiamo voci, risa; vediamo sorgere incanti figurati da ogni gomito d'ombra, creati dai colori che ci restano scomposti negli occhi abbacinati dal troppo sole della nostra isola. Sordità d'ombra non possiamo soffrirne. Le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi.

jí po rozkoších, které přijímá i rozdává. Přichází sem skoro každou noc a najde u nás ve vile střechu nad hlavou. Pojd', pojd', Magdaléno.⁶⁷ (*Celá tato pasáž je ve hře vypuštěna.*)

V představení: Když se Magdaléna objeví na scéně, začne rovnou mluvit Ilsa.

Ilsa: Panebože, kdo to je?

Cotrone: Královna, hraběnko, říkají jí tak, ubohý blázen, který bloudí po vesnicích a nechává v trávě svá stvořeníčka. Nemluví, ale slyší, má pořád na rtech a v očích úsměv chťiče, který dává a bere. Přichází skoro každou noc sem k nám.⁶⁸

Magdaléna mizí ve tmě a Ilsa s Cotronem pokračují v hovoru.

Cotrone: Mezi lidmi se říká, že tu bydlí duchové. Proto se odtud bývalé panstvo odstěhovalo, strach je vyhnal i z ostrova, to už je hrozně dávno.

Ilsa: Vy ale nevěříte na duchy...

Cotrone: Jak to, že ne? My je přece děláme!

Ilsa: Ach, vy je děláte?

Cotrone: Promiňte, hraběnko, od vás jsem nečekal, že mi řeknete něco takového. Není přece možné, abyste nevěřila stejně jako my. Vy herci dáváte tělo přízrakům, aby žily – a žijí! My děláme pravý opak: děláme přízraky z vlastních těl; a také jim dáváme život. Přízraky... nemusíme je hledat nikde daleko: stačí, když je necháme, aby vystoupily z nás. Vy jste o sobě řekla, že jste larva toho, co jste byla?⁶⁹

⁶⁷ *Il teatro di Luigi Pirandello*: s. 172: Cotrone (sta in ascolto): „Ecco. La sento venire.“ (grida) „Maddalena“ (poi indicando) „Lá sul ponte.“ Appare sul ponte Maria Maddalena, illuminata di rosso da una lampadina che tiene in mano. È giovine, fulva, di capelli, di carne dorata. Veste di rosso, alla paesana: e appare come una fiamma Cotrone jí říká „Dama rossa“ Cotrone: La «Dama rossa». Non tema! Di carne e d'ossa, Contessa. Vieni, vieni. Maddalena. Una povera scema, che sente ma non parla; é sola, senza piú nessuno, e vaga per le campagne; gli uomini se la prendono, e ignora fino all'ultimo ciò che pur tante volte le é avvenuto; lascia sull'erba le sue creature. Eccola qua. Ha sempre cosí, sulle labra e negli occhi il sorriso del piacere che si prende e che dá. Viene quasi ogni notte a trovare rifugio da noi, nella villa. Va', va', Maddalena.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 172: Ilse: Oh, Dio, ma chi é? Cotrone: La Regina, Contessa, la chiamano tutti cosí, una povera scema, che vaga per le campagne e lascia sull'erba le sue creature. Non parla ma sente...hahah...ha sempre sulle labbra e negli occhi il sorriso del piacere che si prende e che dá. Viene quasi ogni notte a trovare rifugio da noi, nella villa.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 162: Cotrone: Sì. La villa ha fama d'essere abitata dagli Spiriti. E fu perciò abbandonata dagli antichi padroni, che per terrore scapparono anche dall'isola, ora è gran tempo. Ilse: Voi non credete agli Spiriti... Cotrone: Come no? Li creiamo! Ilse: Ah, li create... Cotrone: Perdoni, Contessa, non m'aspettavo da lei che mi dovesse dire cosí. Non é possibile che non ci creda anche lei, come noi. Voi attori date corpo ai fantasmí perché

Cotrone tvrdí Ilse, že určitě uvnitř ní ještě žije duch básníka, ona však tvrdí opak, na scéně se zjevuje mrtvý básník (efekty: světlo, výbuch a škříplavý zvuk), ale nakonec zjistí, že je to jen Spizzi (jeden z herců). Cotrone se směje.

Cotrone: Vidíte. Ta, co byla. Stačí, aby vyšla ven z té kukly. Myslíte, že uvnitř, ve vás, už nežije? A co přízrak mladíka, který se kvůli vám zabil, není stále živý? Nosíte ho přece v sobě.

Ilse: V sobě...

Cotrone: A já bych vám ho mohl vyvolat. Podívejte se, je uvnitř. (Ukáže na vilu)

Ilse: (se vztyčí, s hrůzou) Ne!

Cotrone: Tady ho máte!

Na prahu vily se objeví Spizzi, který se přestrojil jako mladý básník a podobá se tomu, který se zabil pro hraběnku. Použil šatů, které našel ve vile v podivném šatníku pro zjevení: na ramenou má černý plášť, jaký se jeden čas nosíval k fraku, kolem krku bílou hedvábnou šálu, na hlavě klak. Rukama si zevnitř elegantně zřasil oba cípy pláště a pod tímto úkrytem si přidržuje elektrickou lampičku, která mu zespodu přízračně osvětluje tvář. Jakmile ho hraběnka spatří, vyrazí ze sebe výkřik, zhrouť se na lavičku a skryje si tvář.

Spizzi: (k ní přibíhá) Ale ne, Ilso.... Panebože... To... Chtěl jsem udělat legraci...

Hrabě: To jsi ty, Spizzi! To je Spizzi Ilso...

Cotrone: Vystoupil ze sebe, aby se mohl zjevit jako přízrak!

Hrabě: (rozzlobený) Ale co to zase tvrdíte?

Cotrone: Pravdu!

Spizzi: Já jsem chtěl udělat legraci!

Cotrone: A já si vždycky vymýšlel pravdu, drahý pane, a lidem se vždycky zdálo, že jenom lžu. Člověk se nikdy tak netrefí, jako když si pravdu vymyslí. Tady máte důkaz! (Ukazuje na Spizziho) Dělal jste legraci? Vy jste musel poslechnout! Masky si člověk nevybírám jen tak. Tady máte další důkazy... další a další...⁷⁰

vivano - e vivono! Noi facciamo al contrario: dei nostri corpi, fantasmi: e li facciamo ugualmente vivere. I fantasmi... non c'è mica bisogno d'andarli a cercare lontano: basta farli uscire da noi stessi.

⁷⁰ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 173: Cotrone: Ecco. Quella che fu. Basta farla uscire fuori. Crede che non le viva ancora dentro? Non vive forse il fantasma del giovine che s'uccise per lei? Lei lo ha in sé. Ilse: In me... Cotrone: E io potrei farglielo apparire. Guardi, è là dentro. (Indica la villa) Ilse: (alzandosi, con raccapriccio)

Na scénu přicházejí ostatní herci v různých kostýmech, tančí. Zde Pirandello zachytil další tvář divadla - Karneval.

Hrabě: Co to je za maškarádu?

Cromo: Tam uvnitř (ukazuje na vilu) je celé skladiště pro všelijaká zjevení!

Lumachi: Ty kostýmy musíte vidět! To je vám fundus!

Cotrone: A každý si vzal tu masku, která mu nejlíp padla! ⁷¹

Cotrone mluví o přízracích, které nechává ožít. Žijí zde daleko od lidí, v pohádkovém prostředí. Přistupují k životu a k divadlu jako děti (divadlo – dětská hra), tvrdí, že to pravé hraní spočívá v naivní bezprostřednosti. Jen zde, v prostředí na pomezí reality a snu, je člověk schopen dát průchod své fantazii. Smolaři v podstatě představují postavy z dřívějších Pirandellových her, kteří se nesmířili s maskami, které jim chtěla dát společnost, a tak se přesunuli sem, kde mohou svobodně nosit masky, co sami chtějí. Jsou lehce rezignovaní, tvrdí, že všechno má pouze ten, co už nic nechce. Herci takto daleko ještě nedospěli, stále se za něčím ženou a jsou tak nuceni konfrontovat se s každodenní realitou a přijímat soudy a masky, které jim přisuzuje společnost.

Cotrone pak pozve herce, ať zůstanou s nimi. Všichni jsou překvapeni, ale nadšeni. Jediná Ilsa nesouhlasí, chce jít dál se svou hrou, klidně i sama. Cotrone pro ni má pochopení, že chce „splnit svou misi“, ale tvrdí, že je to možné pouze na tomto místě. Uvědomuje si tu obrovskou neschopnost komunikace mezi herci a diváky. Lidé se chtějí zabývat „závažnějšími věcmi“, než je divadlo. Smolaři jsou jediní, kteří věří na přízraky, kterým se stala i jejich hra, a oni jediní ji mohou docenit. Ilsa však nesouhlasí: dílo musí žít mezi lidmi.

No! Cotrone: Eccolo! Appare sulla soglia della villa Spizzi che s'è camuffato da giovane poeta, a somiglianza di quello che s'uccise per la Contessa, servendosi del vestiario trovato nello strambo guardaroba della villa per le apparizioni: sulle spalle un mantello nero, di quelli che un tempo si portavano sul frak; attorno al collo una sciarpa bianca, di seta; in capo, il gibus. Tiene nascosta nelle mani che reggono da dentro con elegante rigonfio i due lembi del mantello, una lanterna elettrica che gl'illumina il volto da sotto in su, spettralmente. La Contessa, appena lo vede, da un grido e si rovescia sulla panca, nascondendo la faccia. Spizzi: (accorrendo a lei) Ma no. Ilse. Dio mio... Ho voluto fare uno scherzo... Conte: Ah, tu! Spizzi! È Spizzi, Ilse... Cotrone: Uscito da sé, per farsi vedere come un fantasma. Il Conte(adirato) Ma che dice lei ancora? Cotrone: La verità! Spizzi: Io ho scherzato! Cotrone: E io ho sempre inventate le verità, caro signore! e alla gente è parso sempre che dicessi bugie. Non si da mai il caso di dirla, la verità, come quando la s'inventa. Ecco la prova! (Indica Spizzi) Scherzato? Lei ha obbedito! Le maschere non si scelgono a caso. Ed ecco altre prove... altre prove...

⁷¹ *Il teatro di Luigi Pirandello, s. 174: Conte: Ma ch'è questa carnevalata? Cromo: C'è là dentro (indica la villa) tutto un arsenale per le apparizioni! Lumachi: Bisogna vedere che costumi! Non ne ha di più un vestiarista! Cotrone: E ciascuno è andato a prendersi la maschera che più gli s'addiceva!*

Cromo: Zve nás, můžeme se tu usadit, neslyšíš ho?

Cotrone: No ovšem! Co ještě hledáte mezi lidmi? Nevidíte, co vám to přineslo?

Píd'a a Mylordek: Samozřejmě, zůstaňte tady! Tady u nás! Tady s námi!

.....

Cotrone: Chápu, hraběnka se nedokáže zříct svého poslání.

Ilsa: Dokud dýchám.

Cotrone: Ani vy nechcete, aby báseň žila sama pro sebe, jak by to bylo možné jen a jen tady.

Ilsa: Žije ve mně, ale to je málo! Musí žít mezi lidmi!⁷²

IX.II II. jednání (III. v textu)

V *textu*: Arsenál zjevení, rozlehlá místnost se čtyřmi vchody uprostřed vily, na každé straně jsou dvojce dveře, jako by se sem vstupovalo ze dvou rovnoběžných chodeb. Stěna v pozadí, hladká a holá, v označených chvílích zprůsvitní a za ní je pak jako ve snu vidět jitřní nebe, po němž se táhnou bílé mraky; později půvabné zelené úbočí hor a kulaté jezero, obklopené stromy, konečně (ale až během zkoušky *Pohádky o vyměněném synovi*) krásné pobřeží s přístavem a majákem. Místnost je napohled zaplněna prapodivným nářadím, nábytkem, který nevypadá jako nábytek, ale jako veliké otlučené a zaprášené hračky; všechno je však připraveno a rozestaveno tak, aby se na znamení mohla v mžiku sestavit scéna k *Pohádce o vyměněném synovi*. Dále je vidět hudební nástroje, klavír, trombón, buben a pět obrovských kuželek s lidskými obličejí na hlavicích. Na židlích jsou bezvládně rozesazení různí panáci: tři námořníci, dvě děvky, vlasatý stařeček v redingotu a zamračená hospodská. Když se zvedne opona, scéna je osvětlena, těžko říct odkud a jak, nepřirozeným světlem. Panáci na židlích vyhlížejí v tomto světle jako živí, nehybnost jejich masek však prozrazuje, že jsou to figuríny. Z prvních dveří vlevo vběhne Ilsa, následuje ji hrabě a pokouší se ji zadržet.⁷³

⁷² *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 177: Cromo: C'invita a restare qua per sempre, non senti? Cotrone: Ma si! Che andate più cercando in mezzo agli uomini? Non vedete che n'avete avuto? Quaqueo: e Milordino: Restate, si! Qua con noi! Qua con noi! Cotrone: Comprendo che la Contessa non può rinunciare alla sua missione. Ilse: Fino all'ultimo. Cotrone: Non vuole neanche lei che l'opera viva per se stessa - come potrebbe soltanto qua? Ilse: Vive in me; ma non basta! Deve vivere in mezzo agli uomini!

⁷³ *Ibid*, s. 179: L'arsenale delle apparizioni: vasto stamane nel mezzo della villa con quattro usci, due di qua e due di là, come se vi s'accadesse da due corridoi paralleli. La parete di fondo, liscia e sgombra, diventerà ai momenti indicati trasparente, e si vedrà allora di là, come in sogno, prima un cielo d'aurora, corso da nuvole

Ve hře: Světlo. Ostrý zvuk. Objeví se arzenál zjevení. Velká místnost, rozdělená pódium, obří loutky s velkými maskami, robustní, barevné kostýmy z režné látky, sedí bezvládně na židlích nebo různě polehávají, vypadají, že spí. Jsou to panáci, kteří se zrodili z představ herců, aby mohli doplnit chybějící postavy z Pohádky o vyměněném synovi. Pod pódium jsou hrací kola, která se později pomalu roztočí, symbolizují námahu a píli, se kterou se rodí divadlo. [9]

Strehlerova poznámka: „Skladiště přízraků“: tajemství divadla v jeho úplnosti. Místo, kde se věci dějí samy, kde je všechno možné. Sklad všech „nástrojů“ divadla: herci, mimové, loutky, panenky, masky, iluze, scény, kostýmy, plátna, stroje, předměty, hry, řešení zvuková a obrazová, která ožívají, ve svých všech možných formách, divadlo, představení: divadlo prózy, estráda, varieté, kino, hudební divadlo.

„Prostor pod jevištěm“: symbol tíhy, temnoty a masivnost teatrality, hrůzný, těžký mechanismus, ze kterého se může zrodit cokoli. Mystický a krutý ve své nesmírnosti. Značí studený materiál, ze kterého s obtížností vyvěrá krev umění. „Divadlo – stroj.“ Oponuje lehkosti prázdnoty na jevišti. Prázdnotě kreativního začátku, začátku života poezie, zhmotnění vystoupení.⁷⁴

Přichází Ilsa, Hrabě se ji snaží zastavit, ale nedaří se mu to. Mluví o jejich lásce, on ji ještě miluje, ona je trochu skeptická: opravdu ve mně ještě vidíš tu, kterou jsem byla? Také ho stále miluje, neumí si sebe sama představit bez něj.

V textu:

Ilsa: Ne, říkám ti, že chci ven. (Najednou se překvapeně a skoro vyděšeně zastaví) Kde to jsme?

Hrabě: (se také zarazí) Hm! Tak tomuhle asi říkají arzenál zjevení.

bianche; poi la falda della montagna in dolce pendio, d'un tenerissimo verde, con alberi attorno a una vasca ovale; infine (ma questo di poi, durante la seguente prova generale della «favola del figlio cambiato») una bella marina col porto e la torre del faro. L'interno dello stanzone è occupato in apparenza dalle più strambe masserizie, mobili che non sono mobili ma grossi giocattoli sciupati e impolverati; tutto però sarà invece preparato e predisposto per comporre a un comando in un batter d'occhio le scene della «Favola del figlio cambiato». Si vedranno inoltre strumenti musicali, un pianoforte, un trombone, un tamburo e cinque colossali birilli con facce umane per capocchie. E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: três marinari, due squaldrinelle, un vecchietto in finanziaria e capelluto, un'arcigna vivandiera. Al levarsi della tela la scena apparirà rischiarata, non si sa come ne donde, da una luce innaturale. I fantocci, posati sulle sedie, assumeranno in questa luce parvenze umane che faranno senso, pur scoprendosi fantocci per l'immobilità delle loro maschere. Dal primo uscio a sinistra entrerà in atto di fuggire Ilse, seguita dal Conte che cercherà di trattenerla.

⁷⁴ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

Ilsa: A co to světlo? Odkud jde?

Hrabě: (jí ukazuje panáky) Podívej se na ně! Jsou to panáci?

Ilsa: Vypadají jako živí.

Hrabě: Vážně, a jako by se tvářili, že nás nevidí. Podívej se, člověk by řekl, že je někdo udělal schválně pro nás, aby nám zacpal díry v souboru: „starý klavirista“, podívej se, a tuhle „majitelka kavárny“ a ti tři námořníci, které nikdy nemůžeme sehnat.

Ilsa: Snad je nepřipravil on?

Hrabě: On? Odkud by to znal?

Ilsa: Dala jsem mu pohádku přečíst.

Hrabě: Ach tak, tím je to jasné. Ale takoví panáci, co s nimi? Jsou němí. Pořád nemohu pochopit, kde jsme se to octli. A v téhle nejistotě bych chtěl mít alespoň pocit, že ty... (Přiblíží se k ní a chce se jí ostýchavě a něžně dotknout)

Ilsa: (prudce uhne a záupí) Panebože, kudy se jde ven? ⁷⁵

Pak následuje rozhovor o jejich vztahu. Hrabě jí vyčítá, že se mu Ilsa vzdaluje, pochybuje o její lásce a o jejich osudu. Vzpomíná, jak byli šťastní, než začali hrát Pohádku. Nakonec se shodnou, že pokud neztratí naději, vše se k dobrému obrátí, pak odcházejí ze scény. V ten okamžik se probouzí panáci a začnou rychle a trhaně tancovat, vydávají hýkavé zvuky, smějí se, jak si lidi komplikují život. Je zde také odkaz na Pirandellovo divadlo na divadle, který se ve hře objevuje vícekrát. Zde například probíhá rozhovor Ilsy a Hraběte, aniž by věděli, že je poslouchají panáci. Dříve v představení zase herci recitovali před Smolaři, v závěru hry se naopak dočkáme jakéhosi rozdvojení, kdy budou diváci pozorovat, jak Ilsa recituje před Obry.

Podle textu: Na scéně by se měla objevit Sgriscia a oznámit:

Sgriscia: Anděl Centurion.. Anděl Centurion! Jde si pro mne s celým svým průvodem! Už je tu! Už je tu! Na kolena všichni! Na kolena! ⁷⁶

⁷⁵ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 179: Ilse: No, voglio andar fuori, ti dico. (Fermandosi d'un tratto sorpresa e quasi spaventata.) Dove siamo qua? Il Conte: (restando anche lui) Uhm! Sarà forse quello che dicevano l'arsenale delle apparizioni. Ilse: E questa luce? Di dove viene? Il Conte (indicando i fantocci) Ma guarda quei là. Sono fantocci? Ilse: Pajono veri. Conte: già, e che facciamo finta di non vederli. Ma oh, guarda, si direbbero fatti apposta per noi, per coprire i vuoti della Compagnia: «il vecchio del pianofortino», guarda, e quella «La Padrona del Caffè», e i tre «Marinaretti» che non riusciamo mai a trovare. Ilse: Li avrà preparati lui. Conte: Lui? E che ne sa lui? Ilse: Gli ho dato da leggere la Favola. Conte: Ah. Allora si spiega. Ma, fantocci, che ce ne facciamo? Non parlano. io non riesco ancora a capire dove siamo capitati. E in quest'incertezza vorrei almeno sentire che tu. (le s'appressa e fa per toccarla, timido e tenero.) Ilse: (scattando e sbuffando) Oh Dio, di dove s'uscirà?

Panáci jako na povel sami pokleknou, zadní stěna se osvětlí a zprůsvitní. Zjeví se za ním dvě řady okřídlených duší z očiště, v andělských řízách a mezi nimi uprotřed na vznešeném bílém koni anděl Centurion. Tlumený sbor dětských hlasů doprovází průvod: ⁷⁷

Když bludný ztrácíš víru,
Bůh na znamení míru
pozvedá dlaň.
a proti všemu zlému
podává ztracenému
svou božskou dlaň. ⁷⁸

Když průvod končí, Sgriscia se zvedá, připojuje se k němu a odchází druhými dveřmi na levé straně, které po jejím odchodu zůstanou otevřené. Když přichází poslední pár duší, stěna v pozadí ztemní. Ještě chvíli doznívá slábnoucí hudba, potom se panáci jeden po druhém zvednou, usedají do svých židlí a znehybní. Dveřmi, které zůstaly otevřeny, za malou chvíli vejde pozpátku Cromo, a jeho vzhled se mění jako ve snu: nejdříve má svou vlastní tvář, pak zase masku „Hosta“ a nos „Prvního ministra“ z Pohádky o vyměněném synovi. Jak tak vyděšeně ustupuje, zdá se, že hledá, odkud přichází slabounký zvuk a nemůže vypátrat jeho zdroj. Zaslechl ho, tím si je docela jist; zdálo se mu, že vychází ze studny na konci chodby. Současně vejde prvními dveřmi na pravé straně Diamante v kostýmu vědmy „Vanny Scomy“ s maskou povytaženou na čelo. Spatří Croma a zavolá na něj: ⁷⁹

⁷⁶ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 183: La Sgricia: L'Angelo Centuno! L'Angelo Centuno! Viene a prendermi con tutta la sua scorta! Eccolo! Eccolo! In ginocchio tutti! In ginocchio!

⁷⁷ *Ibid.*, s. 183: Al comando, i fantocci s'inginocchiano da sé, mentre la grande parete di fondo s'illumina e diventa trasparente. Si vedranno sfilare, alate, in due file, le anime del Purgatorio in forma d'angeli e avranno in mezzo su un cavallo bianco maestoso l'Angelo Centuno. Un coro sommesso di voci bianche accompagnerà la sfilata:

⁷⁸ *Ibid.*, s. 183.: Con l'armi della pace, quando tutto tace, fede e carità, è Dio che porta aiuto, a chi sia combattuto, a chi ramingo va.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 184: Quando la sfilata sta per terminare, la Sgricia si alza per seguirla, uscendo dal secondo uscio a sinistra che rimane aperto dopo la sua uscita. Dietro l'ultima coppia delle anime, man mano che procede, la parete di fondo si va facendo opaca. Dura ancora un poco, sempre più affievolendosi, la musica: e i fantocci a uno a uno si rialzano e si ributtano inerti sulle sedie. Poco dopo dall'uscio rimasto aperto entra di spalle Cromo con aspetti cangianti, come avviene nei sogni: in principio, la sua faccia: poi la maschera dell'«Avventore» e il naso del «Primo Ministro» nella «Favola del figlio cambiato». Pare che cerchi, pur così indietreggiando per spavento, un filo di suono di cui non riesca più a trovare la provenienza: l'ha udito, ne è certo: gli è parso che provenisse dal pozzo là in fondo al corridoio. Entra intanto dal primo uscio a destra Diamante sotto le vesti della fattucchiera «Vanno Scoma», con la maschera sollevata sul capo; scorge Cromo e lo chiama.

Celá tato velkolepá scéna s anděly v představení chybí, nejspíš kvůli jednoduchosti a plynulosti, s kterou Strehler představení pojal. Všechno přehnané a pompézní vypustil. (I další dialogy herců jsou zkrácené, nejspíše kvůli návaznosti na scénu se Sgrisciou a Andělem Centurionem.) Je tedy zachycen pouze tanec loutek. Ty po chvíli ze scény mizí a přichází Diamante a Cromo. Nejsou však skuteční, jsou pouze výplody svých vlastních snů. Mají na sobě kostýmy z Pohádky o vyměněném synovi. (Divadlo – sen)

Diamante: Cromo! (a sotva se Cromo otočí) Jak to vypadáš?

Cromo: Já? Jak vypadám? Podívej se na sebe: jsi oblečená jako Vanna Scoma a zapomněla sis nasadit na obličej masku.

.....

Battaglia: Panebože, já jsem to viděl!

Diamante: Copak jsi viděl?

.....

Battaglia: Říkám vám, že jsem to viděl! Táhle ta zeď. Otevírala se!

Dimante: Otevřela se?

Battaglia: No jo, a bylo vidět nebe!

Diamante: A nebylo to okno?

Battaglia: Ne, okno bylo na druhý straně. A zavřený. Takhle proti mě žádné okno nebylo. A otevřelo se to: měsíc vám svítil tak jasně, něco podobného jste v životě neviděli. Za kamennou lavicí, takovou dlouhou, chomáče trávy bylo vidět, že by člověk mohl počítat stébla, jedno po druhém. Přišla ta potrhlá v červených šatech, jak se usmívá a nemluví, a posadila se na lavici, potom přišel rozšklebený trpaslík.⁸⁰

.....

Battaglia: Nevím... Celý se třesu... Nehýbej se.. Och, nezdá se ti, že se ty panáci pohnuli?

Diamante: Ty jsi viděl, že se pohnuli?

Battaglia: Zdálo se mi, že se jeden pohnul...

Diamante: Ale ne, jsou tam opření!

(Vejde Cromo, jása jako kluk o prázdninách)

⁸⁰ *Il teatro di Luigi Pirandello*, str. 184: Diamante: Cromo! (E, appena Cromo si volta) Oh, e che faccia fai? Cromo: Io? Che faccia fo? Tu, piuttosto: sei vestita da Vanna Scoma e hai dimenticato d'abbassarti la maschera sul volto. Battaglia. Oh Dio, ho visto! ho visto, ho visto! Diamante: Che hai visto?..... Battaglia: Vi dico che io ho visto! Il muro di là! S'apriva! Diamante: S'apriva? Battaglia: Sì, e spuntava il cielo! Diamante: Non era la finestra? Battaglia: No, la finestra era di qua: chiusa. Dirimpetto a me, non c'era finestra. E s'è aperto: oh! Un chiaro di luna come nessuno ha mai visto l'uguale, dietro un sedile di pietra, lungo, con ciuffi d'erba che si stagliavano fino a poter contare le foghe a una a una Veniva quella scema vestita di rosso, che sorride e non parla, e si sedeva su quel sedile, e poi veniva tutto smorfioso un nanetto.

Cromo: Je to tak! Mně se to zdálo trochu moc! Bylo mi to divný! My tady ve skutečnosti nejsme, to nejsme my! ⁸¹

V textu jim Cromo vysvětluje, že je to jenom sen a posílá je do jejich pokojů, aby se podívali na svá spící těla. Battaglia a Diamante odcházejí ze scény.

Jeden z panáků: Uf, to to trvalo! Alespoň vám to konečně došlo! To byla doba! Už to nemohl vydržet!

Cromo: (nejprve užasne, když vidí, že se vztyčili, ale pak to připustí) Ach, vy? No bodejt', samozřejmě, vy taky, proč by ne? ⁸²

Panáci vyzývají Croma k tanci. Avšak v představení zůstávají na scéně všichni tři herci (Battaglia, Cromo i Diamante), a jakmile pochopí, že jsou to všechno jen výplody jejich fantazie, dají se rovnou všichni do tance s panáky, přidávají se k nim i další herci. [10]

Dále v textu: Spizzi sní o tom, že se oběsil. Tato scéna se promítne i do snů všech ostatních herců. Vidí ho, jak visí na stromě. V představení se však ozve pouze ostrý zvuk a Spizzi, který doposud tančil s herci a panáky se prudce obrátí, a jakoby oběsí na provaze svou masku, kterou má na zádech.

Ilsa: Já jsem ho viděla, říkám vám, že jsem ho viděla, jak visí na stromě za vilou!

Cotrone: Ale za vilou nejsou přece žádné stromy!

Ilsa: Jak to, že tam nejsou? Kolem jezírka.

Cotrone: Ani jezírko tam není, hraběnko; můžete se jít podívat.

Ilsa: Je to možné? Vždyť jsi ho také viděl.

Hrabě: No ovšem, viděl.

Cotrone: Buďte klidná, hraběnko. To je tahle vila. Každý večer se celá ponoří do hudby a snění. A sny žijí mimo naše těla bez našeho vědomí, tak, nesouvisle, jak se nám je podaří

⁸¹ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 186: Battaglia: Non so... Tremo tutto... non ti scostare... Oh, non ti pare che si siano mossi quei fantocci là? Diamante: L'hai visti muovere? Battaglia: Uno - m'è parso che si sia mosso... Diamante: Ma no, stan li posati! (Rientra Cromo, esultante, come un ragazzo in vacanza.) Cromo: Ecco! Mi pareva assai! Ne avevo il sospetto! Non siamo noi, qua, veramente, non siamo noi!

⁸² *Ibid.*, s. 188: I Fantocci: Uh, finalmente! Meno male che alla fine l'avete capita! Ce n'è voluto! Non se ne poteva più! Cromo: (stupito dapprima nel vederli rizzare, ma poi ammettendone la ragione) Oh, voi? Ma già, sicuro; è giusto, anche voi, perché no?

vysnít. Souvislost dá snům jenom básník. Tady je pan Spizzi, vidíte ho? Živý a zdravý, jistě měl sen, že se oběsil.⁸³

Východ slunce. Cotrone se je naposledy snaží přesvědčit, že kouzlo Pohádky bude možné vyvolat pouze zde, mezi Smolaři, avšak nepodaří se mu to. Sděluje jim tedy svůj návrh. Mohou Pohádku zahrát během zásnub rodiny obrů. Takto se jim přezdívá, protože jsou robustní postavy a hrubé povahy, nezajímají se o nic jiného než o materiální věci. Jsou odrazem společnosti, kterou kolem sebe viděl Pirandello. Ilsa se však nezalekne a s návrhem, hrát pro Obry, souhlasí.

Cotrone: Panstvo, když už mluvíte o vině a svalujete ji na slova svých rolí, podívejte se: za chvíli bude svítat a já jsem vám včera večer slíbil, že prozradím, co mě napadlo: kde byste mohli zahrát Pohádku o vyměněném synovi. Ale jen jestli opravdu nechcete zůstat tady s námi. Tak vám tedy oznamuji, že dnes se slaví kolosální svatba, spojení dvou známých rodin horských obrů.⁸⁴

Herci se začínají připravovat na přednes. V okamžiku, kdy si Ilsa začíná odříkávat text, se na scéně objeví dva přízraky (Le donne z Pohádky o vyměněném synovi) a recitují s hraběnkou. [11]

Zde je v představení text prohozen, nejprve:

Cotrone: Hraběnka tu hrála a dvě postavy se vynořily jako živé, přímo z básnickovy fantazie!

Ilsa: Kam se poděly?

Cotrone: Zmizely!⁸⁵

⁸³ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 190: Ilse: L'ho visto, l'ho visto, lá, dietro la villa, appeso a un albero. Cotrone: Ma se non ci sono alberi dietro la villa! Ilse: Ma come non ci sono? Lá, attorno una vasca. Cotrone: Nessun vasca, contessa, può andare a vedere. Ilse: Possibile? L'hai visto anche tu? Il Conte: Sí, anch'io! Cotrone: Stia tranquilla, Contessa. È la villa. Si mette tutta così ogni notte da sé in musica e in sogno. E i sogni, a nostra insaputa, vivono fuori di noi, per come ci riesce di farli, incoerenti. Ci vogliono i poeti per dar coerenza ai sogni. Ecco il signor Spizzi, lo vede? In carne e ossa, che certo è stato il primo a sognare d'essersi impiccato.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 191: Cotrone: Signori miei, a proposito della colpa che lui ora da alle parole della sua parte, ecco: l'alba è vicina, e io vi promisi jersera che vi avrei comunicato l'idea che m'è venuta per voi: dove potreste andare a rappresentar la vostra «Favola del figlio cambiato»; se proprio non volete rimanere qua con noi. Dunque sappiate che si celebra oggi, con una festa di nozze colossale, l'unione delle due famiglie dette dei giganti della montagna.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 197: Cotrone: Lei ha recitato, Contessa, con due immagini uscite vive, direttamente, dalla fantasia del suo poeta! Ilse: Dove sono andate? Cotrone: Sparite!

Pak se vracíme zpátky v textu:

Cromo: Co je? Co je? Hraje se? Zkoušíte?

Diamante: Já dnes nemůžu, mám bolesti v krku!

.....

Cromo: O kom mluvíte?

Battaglia: Co se stalo?

Hrabě: Zjevily se nám dvě sousedky z prvního obrazu Pohádky.

Diamante: Zjevily se? Jak se zjevily?

Hrabě: Tady, tady, z ničeho nic a začaly hrát s ní.⁸⁶

.....

Cotrone: V pravou chvíli. A řekly všechno, co měly říct! Nestačí vám to? A ostatní, kde se vzaly a jestli jsou skutečné, nebo nejsou, to je přece docela lhostejné! Chtěl jsem vás přesvědčit, hraběnko, že vaše Pohádka může ožít jedině tady: ale vy s ní chcete znovu mezi lidi. Tak budiž. Jakmile opustíme tento dům, ztátí ovšem svou moc a budu vám se svými přáteli sotva platný leda tím, že se vám všichni dáme k dispozici.⁸⁷

V představení:

Ilsa: Ne! Musí žít tam, mezi lidmi.

Cotrone: Budiž.. Venku ale nemám žádnou moc.⁸⁸

Zvenku je slyšet ohlušující dupot Obrů, kteří jedou dolů do vesnice oslavit svatbu Dorniovy Umy a Arcifova Leoparda. Celá scéna se otřásá, pak přibíhá rozčilený Píďa, Roura, Mara-Mara, Sgriscia a další (v textu oznamují příchod Obrů). Tato scéna, plná nepříjemných zvuků a strachu, jako by měla předjímat hrůzný konec, který se blíží.

⁸⁶ *Il teatro di Luigi Pirandello*, s. 197: Cromo: Come? Come? Si recita? Si prova? Diamante: Io non posso! Mi fa male la gola! (...) Cromo: Di chi parlate? Battaglia: Cos'è successo? Il Conte: Ci sono apparse le Due Vicine del primo quadro della Favola! Diamante: Apparse? Come apparse! Il Conte: Qua, qua, d'improvviso, e si son messe a recitare con lei.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 198: Cotrone: A tempo! E hanno detto a tempo ciò che dovevano dire; non vi basta? Tutto il resto, come siano apparse e se siano vere o no, non ha nessuna importanza! Io le ho voluto dare un saggio, Contessa, che la sua Favola può vivere soltanto qua; ma lei vuol seguire a portarla in mezzo agli uomini, e sia! Fuori di qua io però non ho più potere di valermi in suo servizio altro che dei miei compagni, e li metto con me stesso a sua disposizione.

⁸⁸ *DvD: A teatro con Pirandello: I giganti della montagna*, regia di G. Strehler, Rai cinema, 2008: Ilsa: No! Deve vivere lá, in mezzo agli uomini. Cotrone: E sia.. Fuori di qua io però non ho più potere.

V představení:

Cotrone: Tam! Nikdo se nehýbejte!

Všichni najednou: Mám strach, mám strach! (V textu říká pouze Diamante).⁸⁹

Toto je konec v textu. Nedokončené IV. jednání Strehler rekonstruoval podle záznamu Stefana Landiho.

IX.III III. jednání: (textu odpovídá IV. jednání)

V textu (Stefano Landi): Třetí dějství se mělo odehrávat v horách, na prostranství, před jedním stavením Obrů. Unavení herci přitáhnou svou káru, což vzbudí zvědavost obyvatelstva (nikoliv Obrů, kteří se na scéně ani neobjevili, ale sluhů). To zrovna hoduje a baví se. Z jáso tu by mělo být zřejmé, jaký druh zábavy se jim líbí. Nemají o pravém divadle ani ponětí, chtějí vidět „jarmareční frašku“. I přes jisté obavy se herci začnou připravovat. Cotrone se je ještě snaží upozornit na dva zcela rozdílné světy, které se zde setkávají. Na jedné straně svět herců, pro něž básníkovo slovo znamená nejhlubší výraz života, na druhé straně lid, pod vedením Obrů zaměřený jen a jen na grandiózní stavby a blahobyty. Avšak Ilsa je tak šťastná, že může hrát svou hru, že nikoho kolem sebe neposlouchá. Nejprve jde na jeviště Cromo, který svými vtipy naladí obecenstvo, následuje ho Ilsa, kterou však již po pár slovech z jeviště vypískají. Ilsa je hluboce dotčena jejich chováním a označí je za verbež. Přes závěs jsou vidět pouze gigantická gesta a pěsti. Pak nastane hrobové ticho. Herci se vracejí a nesou Ilsino mrtvé tělo. Spizzi a Diamante, kteří se vmísili do rvačky, aby ji bránili, byli rozsápáni. Hrabě křičí nad tělem své ženy, že lidé ve světě zničili Poezii. Ale Cotrone tvrdí, že za to, co se stalo, nikdo nenese vinu, protože se herci svévolně vyloučili ze života a nejsou více schopni mluvit k lidem. Pak přichází zahanbený Majordomus, aby tlumočil omluvy Obrů a nabídl přiměřené odškodné. Hrabě přijímá a slibuje, že za tyto peníze vystaví své ženě věčný náhrobek. I přes jeho pláč je vidět, že jak jemu, tak hercům se ulevilo. Nakonec odcházejí ze scény a odvázejí na káře Ilsino mrtvé tělo.⁹⁰

⁸⁹ *DvD: A teatro con Pirandello: I giganti della montagna:* Cotrone: Lá! Nessuno si muova. Tutti: Ho paura, ho paura..

⁹⁰ Celé převzato z: Pirandello, L.: *Obři z hor*, Dilia, 1969

V představení: Zazní hlas, který mluví k divákům: „Mám strach, jsou poslední slova napsaná Luigim Pirandellem. Zde končí divadlo Nahých masek. Z posledního chybějícího jednání, známe pouze děj a závěr. Víme, že Obři se nikdy neobjevili na scéně, a že ta propast mezi dvěma světy, světem herců a světem obrů přinesla Ilse smrt. Hlas Poesie tak byl umlčen navždy slepým světem, který již nebyl schopen naslouchat.⁹¹

V představení je celý závěr značně zjednodušen, aby dal vyniknout Strehlerovu grandióznímu vyvrcholení hry. Jsou zde zachyceny pouze přípravy, samotný přednes a Ilsa smrt. Zatímco hlas mluví, herci táhnou na scénu káru, je vidět, že jim to dělá problémy, je těžká. Ilsa je již na scéně, běží ke schodům. Všichni začnou vybalovat věci, líčit se a oblékat. Kužely světla zběsile krouží nad hlavami herců. Ilsa má obrovské, hodně těžké boty, které jako by symbolizovaly námahu, se kterou musí sebrat poslední síly, aby podala co nejlepší výkon. Při každém kroku do schodů dělají velký hluk, jinak je úplné ticho – dramaticčnost, napětí. Pak Hrabě začne bouchat holí do země, aby oznámil začátek představení, Ilsa vstupuje na scénu. Strehler dává přednost linearitě, čistotě děje. Na scéně již není ani Cotrone, ani Smolaři, pouze herci a Ilsa. [12]

Strehlerova poznámka: Zjednodušení ve smyslu progresivní čistoty strukturní a malířské. „Mám strach, mám strach,“ ve významu gest ve „finálním příběhu“, pantomimický, v posledním tragickém tichu.⁹²

Hlas pouze nastínil děj posledního aktu. Dále se vše odehrává bez mluvení, pantomimicky, jediný hlas, který zazní, je Ilsin, když odříkává Pohádku o vyměněném synovi před sluhu. Ilsa je zjeviště vypískána. Zkouší se vrátit, poté co se publikum uklidnilo komickým výstupem klauna, ale sluhové Obrů ji nakonec zabijí. [13] Herci se pro ni vrhnou a nesou její mrtvé tělo. (Nese ho i Spizzi a Diamante, nebyli zabiti při záchraně Ilsy, jak je to v textu). Mají v tvářích rozčilení. Donesou ji dopředu na jeviště, hledí do dáli a zatínají pěsti

⁹¹ *DvD: A teatro con Pirandello: I giganti della montagna: „Ho paura... sono queste le ultime parole scritte da Luigi Pirandello. Finisce qui il teatro delle maschere nude. Dell'ultimo atto mancante, noi conosciamo soltanto la trama e la conclusione. Sappiamo che i giganti non sarebbero mai apparsi sulla scena, e che l'abbiso di rivivere due mondi, quello degli attori e quello dei giganti avrebbe portato l'ucisione di Ilse. La voce della Poesia così veniva spenta per sempre dal mondo cieco e incapace ormai di ascoltare.*

⁹² <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

směrem k divákům, jako by chtěli naznačit, že to byli právě lidé, kteří svou lhostejností umlčeli Poezii ve světě. [14] Pak následuje Strehlerův velmi symbolický konec. Zatímco herci odcházejí s mrtvou Ilsou na ramenou mezi diváky, kára komediantů je za úplného ticha rozseknuta železnou oponou. [15] Strehler tak chtěl upozornit na blížící se možný pád umění ve světě a „hodil“ bezostyšně Ilsino mrtvé tělo přímo mezi diváky, aby jim naznačil, že bez jejich pomoci bude tento boj prohraný.

X. Závěr

Krise umění. To je hlavní myšlenka, kterou se Pirandello zabývá na sklonku svého života. Cítí velkou deziluzi a smutek nad poplatností umění fašistickému režimu. To je jeden z důvodů, proč se Strehler k *Obrům z hor* tolikrát vracel. Používal je jako protest proti úpadku umění, jako možnost vyjádřit svůj názor na chod věcí, na špatné fungování veřejných divadel či špatnou legislativu. Viděl v jejich děsivém závěru možnost, jak promluvit umělcům i veřejnosti do duše a přimět je k činům. Pirandello ani Strehler nepojímali *Obry z hor* jako nezvratný konec umění, ale spíše jako jeho nový začátek.

Pirandello chce pojmout divadlo jako celek, vyjádřit všechny jeho možné formy. A tento přístup zachovává i Strehler. Skrze Ilsu je zachyceno divadlo jako poslání, jako naprostá oddanost hře, kterou recituje a chce ji šířit za každou cenu. Cromo naopak představuje divadlo jako každodenní rutinu, povolání. Smolaři ve svých kostýmech naopak ukazují divadlo jako karneval, masky, radost brát na sebe podobu jiných, vžívat se do rolí. Důraz je kladen i na materiály a symboliku předmětů, kdy železná opona představuje divadlo - stroj.

Pro Strehlera je důležité zdůraznit rozdílnost světa Smolařů a herců, zaměřuje se proto na jejich kostýmy a líčení. U Smolařů musí převládat jistá naivnost, je nutné zdůraznit, že žijí mimo realitu. Herci naopak nosí „strhané masky“, které poukazují na jejich těžký každodenní úděl a jistou rutinu, se kterou přistupují ke své práci. S nimi kontrastuje Ilsa, která naopak bezmezně propadla umění, musí z ní dýchat tato naprostá oddanost a jisté vyčerpání, způsobené nepochopením jejího poslání. Pro tuto roli Giorgio Strehler vybral německou herečku Andreu Jonasson, která svou jemnou krásou a ladností výborně vystihla svou roli. Další postavou, která se odlišuje od ostatních, je Hrabě, který i přes to, že kvůli neúspěchu hry své ženy přišel o všechno jmění, si zachoval jistou noblesu. A jako poslední Cotrone, který působí jako silná osobnost, jež vede a utvrzuje Smolaře v jejich představách. Strehler se snažil prostřednictvím kostýmů, masek a projevu herců zachytit i Pirandellův odkaz ve jménech jednotlivých postav. Ať už to byl rudý šat Magdalény, který by podtrhl její neutuchající chtíč. Jistá povýšenost Diamante, která se cítí být „perlou“ souboru, či ledová a odtažitá krása a vystupování Ilsy, jež by poukazovalo na její boj proti všem a jisté vyčlenění se z řad „obyčejných“ lidí.

Pirandello chtěl propůjčit scéně nádech archaičnosti, vrátit se jistým způsobem ke svým prvním hrám, k čistému až pohádkovému prostředí rodné Sicílie. Strehler se naopak

snažil scénu co nejvíce zjednodušit. Kladl důraz na atmosféru, na hru světla a stínů a chtěl tak navodit pocit snu, kde je vše možné. Dbal na čistotu a plynulost hry, proto se ve scénografii přiblížil až k minimalistickým formám. Kupříkladu arzenál zjevení je oproti textu velmi zjednodušený, podle Strehlera to má být místo, kde se nachází všechny nástroje divadla, od loutek, herců, hudebních nástrojů až po iluze. Jde spíše o symbolické ztvárnění. Loutky mají robustní režné kostýmy a nejasné lidské obrysy, mohou představovat iluze a myšlenky herců. Strehler nechal odkrytý i prostor pod jevištěm s masivními ozubenými koly, který symbolizuje tíhu a těžkopádnost, z níž se s námahou rodí divadlo. Má kontrastovat s lehkostí a vznešeností jeviště. Vypustil i některé scény a rozhovory, jež zbytečně komplikovaly průběh hry. Chybí zde například scéna s šílenou Magdalénou, která se pouze na okamžik ukáže na jevišti, či velkolepá scéna se Sgrisciou a anděly v arzenálu zjevení.

Velký důraz kladl Strehler na nedokončený závěr hry. Využil hlasu, který nastínil divákům situaci a vysvětlil autorovy záměry, zaznamenané Pirandellovým synem Stefanem Landim. Dále už přebral veškerou iniciativu sám, velmi zdařile se rozhodl vše dokončit pantomimicky, což ještě podtrhlo dramatickosti závěru a umožnilo hercům znázornit mimicky jejich odhodlání, námahu a následné utrpení po smrti Ilsy – Poezie. Dlouho přemýšlel nad úplným závěrem hry, který dovedl k dokonalosti při druhé repríze z roku 1966. Po smrti Ilsy mohutná železná opona rozsekne káru herců – symbol herectví a zpečetí tak hrůzný pád umění, na který chtěl upozornit i autor hry. Strehler není však tak smířlivý jako Pirandello. Ten na závěr hry poznamená, že na scénu přiběhne Majordomus, který se omlouvá jménem Obrů a dává hercům jako omluvu velký finanční obnos. Za ten chce Hrabě vystavět své ženě (zemřelé Poezii) velkolepý, věčný pomník. Nastiňuje tak své přání, smíření mezi umělci a lidmi a nalezení nových komunikačních a výrazových prostředků. Strehler volí naopak mnohem drastičtější a efektnější závěr. Neidealizuje si budoucnost tak jako Pirandello. Nechá káru herců rozseknout železnou oponou a mrtvé tělo Ilsy vrhne doprostřed publika. Zanechá tak v divácích pocit děsu a zároveň jakýsi otazník, jenž upozorňuje na nutnost konání. Za tuto situaci můžeme my všichni, a jedině my ji můžeme změnit. Je třeba hledat nové formy umění, vytvořit umění nové doby. Uzavřít jednu neslavnou etapu a začít znovu.

XI. Résumé

Questo testo si concentra sulla comparazione del testo drammatico *I Giganti della montagna* di Luigi Pirandello e le sue messe in scena realizzate da Giorgio Strehler, regista teatrale di fama mondiale. L'attenzione maggiore è dedicata alla terza edizione, la quale è reperibile su DVD. All'inizio sono brevemente tracciate le vite di entrambi gli autori ed il contesto storico del testo stesso, che proviene dall'ultimo periodo creativo di Pirandello: il teatro dei miti.

Cerca di descrivere i temi ed i simboli più importanti de *I Giganti della montagna*. Tra i principali, una crisi profonda proveniente dalla situazione dell'arte del dato periodo che doveva servire al regime fascista. Sia Pirandello sia Strehler sentono questa insufficienza del teatro e dell'arte contemporanea e vogliono trovare le nuove forme dello spettacolo e dell'espressione. Vuole mostrare la vicinanza tra Pirandello e Strehler soprattutto nel sentire questa mancanza di comprensione fra il pubblico e gli attori. Strehler, ispirato profondamente da Brecht, vuole fare „un teatro umano“ che capiranno tutti. In tutti e due gli autori si sente questa necessità di chiudere quest'epoca e ricominciare da capo. Infatti Strehler torna a questo spettacolo ogni volta in cui si trova in una crisi profonda e vuole mostrare il suo disaccordo con gli affari pubblici.

I Giganti della montagna è un testo pieno dei simboli. Questa tesi vuole sottolineare quelli più importanti e mostrare come li ha trasmessi Strehler sulla scena. Uno dei primi temi è il teatro e tutte le sue forme possibili presentate dai singoli personaggi. C'è Ilse come il teatro della missione, come la fedeltà assoluta al dramma che sta recitando. C'è Cromo che invece rappresenta il teatro nella sua quotidianità, come mestiere. Il suo sguardo sul carnevale è interpretato dagli „Scalognati“, gli abitanti della villa Scalogna, condotti dal mago Cotrone, il quale rappresenta il teatro – creazione. L'altra forma potrebbe essere il sipario di ferro come il teatro – macchina.

Per Strehler è molto importante mostrare la diversità del mondo degli „Scalognati“ e dei comici, si concentra allora sui loro costumi e il truccarsi. Negli „Scalognati“ si deve sentire una certa ingenuità, è importante sottolineare che vivono fuori dalla realtà. I comici invece devono sembrare stanchi, esauriti dal loro destino quotidiano. Le loro maschere sono mosse e scolorite. Con tutti e due contrasta Ilse, che immensamente ama il teatro, e deve mostrargli una devozione assoluta e un esaurimento dall'incomprensione del suo lavoro.

Nell'ultima edizione è rappresentata da Andrea Jonasson, attrice tedesca di una bellezza molto fine. L'altro personaggio ch'è diverso dagli altri è Conte, marito di Ilse, che ha sacrificato tutto il suo patrimonio per il lavoro di sua moglie. Anche se povero al momento, si sente in lui una certa nobiltà. Come ultimo c'è Cotrone, un uomo barbuto, che dirige gli „Scalognati” nelle loro immaginazioni.

Si nota una differenza fra la concezione di Strehler e quella di Pirandello. Pirandello voleva dare alla scena una sfumatura di antichità, dell'ambiente della sua Sicilia natale. Strehler invece voleva fare la scena il più semplice possibile. Voleva sottolineare la purezza dello spettacolo e si è avvicinato a forme quasi minimalistiche. La sua attenzione si dirige verso il gioco di luci e di ombre e fare così un'atmosfera del sogno dov'è tutto possibile. Per esempio l'arsenale delle apparizioni è molto semplificato, è un posto dove si possono trovare tutti i mezzi del teatro: dai fantocci, agli attori, agli strumenti musicali fino alle illusioni. Strehler ha lasciato esposto anche lo spazio sotto la scena, che rappresenta la fatica e il duro lavoro dal quale nasce il teatro. Per una maggiore fluidità ha saltato anche certe scene e dialoghi che troppo complicavano lo svolgimento dell'opera. Per esempio la scena con Maddalena, una povera scema, è ridotta al minimo e del tutto manca la scena grandiosa con La Sgriscia e gli angeli.

L'attenzione maggiore è stata dedicata al finale incompiuto dall'autore, del quale sono rimaste solo le tracce notate da Stefano Landi, il figlio di Pirandello. Una voce maschile descrive le intenzioni di Pirandello che voleva mostrare la recita davanti ai giganti e l'incomprensione assoluta dell'opera, la quale è seguita dalla morte di Ilse. Strehler ha deciso di continuare il finale pantomimicamente e così permettere agli attori di mostrare i sentimenti profondi per la morte di Ilse e per la rinuncia del loro lavoro. L'ultimo momento, quello più grandioso di tutta l'opera, è la distruzione del carretto dei comici dal sipario di ferro. Una scena orribile ma allo stesso tempo con un profondo messaggio, è necessario di agire, cambiare le cose il più presto possibile. La morte di Ilse significa la morte dell'arte, tuttavia sia per Pirandello sia per Strehler non era la fine assoluta ma semplicemente un avvertimento che sia necessario finire quest'epoca sbagliata e ricominciare un nuovo periodo che richiede anche le nuove forme dell'arte.

XII. Bibliografie

Primární

1) *Il teatro di Luigi Pirandello (Quando si é qualcuno, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna)*, Mondadori, Milano, 1969

2) DVD: *A teatro con Pirandello: I giganti della montagna*, regia di G. Strehler, Rai cinema, 2008

3) http://www.pirandelloweb.com/teatro/1932_i_giganti_della_montagna/i_giganti_della_montagna_appunti_di_regia.htm

Sekundární

4) ANGELINI, Franca: *Il teatro del novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari, 1978

5) BATTISTINI, Fabio: *Giorgio Strehler (Teatro italiano)*, Gremese, Roma, 1980

6) BENTOGGIO, Alberto: *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Mursia, Milano, 2009

7) HIRST, David L.: *Giorgio Strehler*, Cambridge University Press, 1993

8) MACCHIA, Giovanni: *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 1992

9) MOSCATI, Italo: *Strehler. Vita e opere di un regista epopeo*, Camunia, Brescia, 1985

10) PIRANDELLO, Luigi: *Maschere nude I.*, a cura di Alessandro d'Amico con la collaborazione di Alessandro Tinterri, volume terzo, Mondadori, Milano, 2004

11) PIRANDELLO, Luigi: *Obři z hor*, překlad Zdeněk Digrin, studijní edice sv. 64, Dilia, Praha, 1969

12) PUPPA, Paolo: *Fantasmí contro giganti: scena e immaginario in Pirandello*, Patron, Bologna, 1978

13) PUPPA, Paolo: *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1990

14) TOSCHI, Paolo: *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano, 1936

15) STREHLER, Giorgio: *Io, Strehler: una vita per il teatro, conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano, 1986

16) STREHLER, Giorgio: *Per un teatro umano: pensieri scritti, parlati e attuati*, Feltrinelli, Milano, 1974

17) <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=1&tipo=3>

XIII. Obrazová příloha



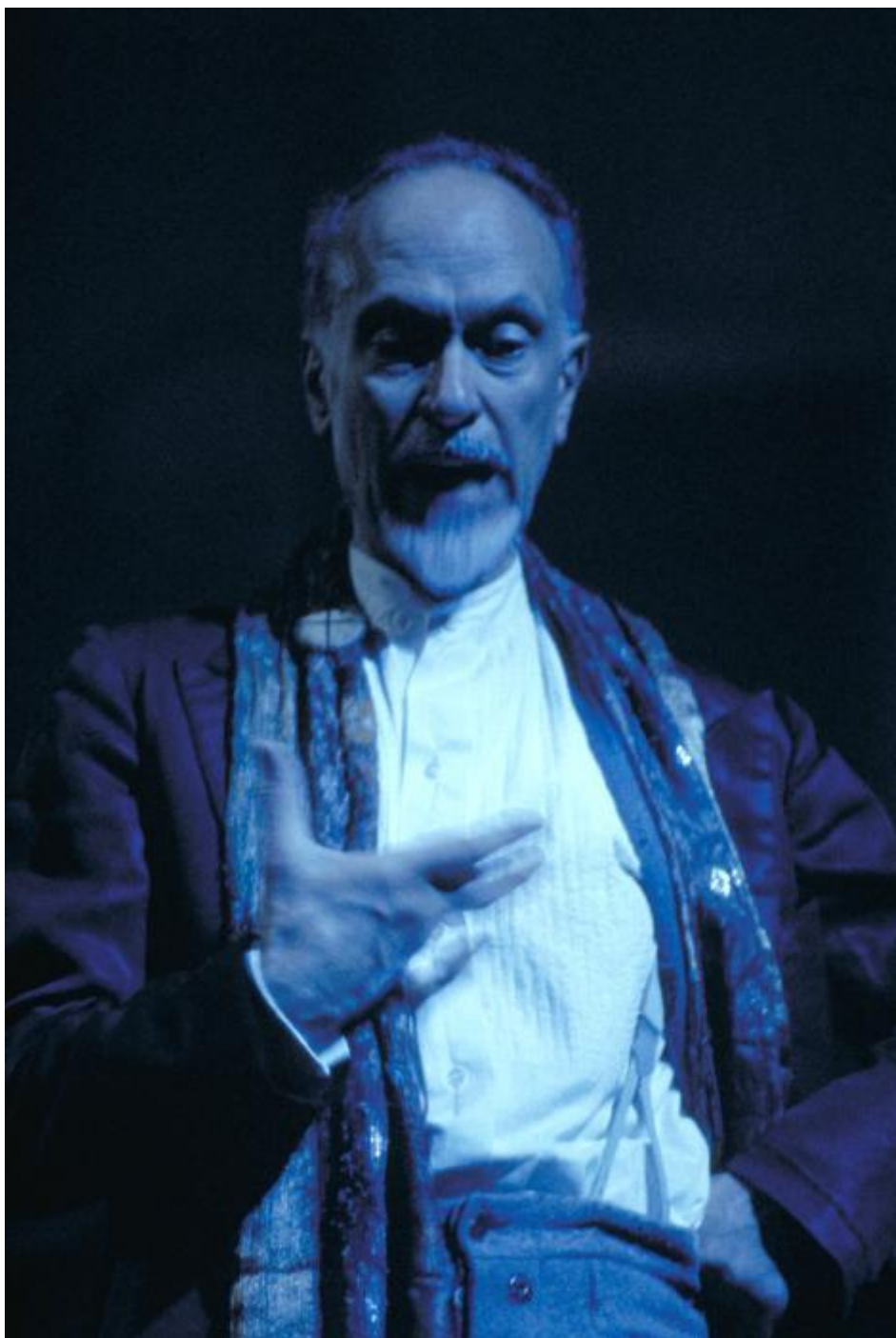
Obr. 1: *Giorgio Strehler při zkoušce*, herci: Tarascio Enzo, Saia Anna, Troisi Lino, kostýmy: Spinatelli Luisa, fotografie: Ciminanghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=5553&imm=1&contatore=4&real=false>



Obr. 2: *Scéna Obrů z hor 1966-67:* Frigerio Ezio a Job Enrico, fotografie: Ciminaghi Luigi,
zdroj:
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2774&imm=1&contatore=10&real=false>



Obr. 3: *MaraMara*, kostým: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1966-67, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2797&imm=1&contatore=1&real=false>



Obr. 4: *Cotrone – Graziosi Franco*, kostým: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2353&imm=1&contatore=44&real=false>



Obr. 5: *Ilsa – Jonasson Andrea*, kostým: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2332&imm=1&contatore=7&real=false>



Obr. 6: *Herci*: Tarascio Enzo, Saia Anna, Troisi Lino, kostýmy: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=5573&imm=1&contatore=24&real=false>



Obr. 7: *Ilsa při přednesu Pohádky o vyměněném synovi*, herci: Jonasson Andrea, Saia Anna, De Colle Leonardo, Tarascio Enzo, scéna: Frigerio Ezio, kostýmy: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2350&imm=1&contatore=41&real=false>



Obr. 8: *Ilsa a Sgriscia*, herci: Jonasson Andrea, Lazzarini Giuglia, kostýmy. Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2360&imm=1&contatore=3&real=false>



Obr. 9: *Nákres panáka*, velikost: 25,5 x 36,5 cm, zdroj:
<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=2&ID=475&imm=1&contatore=5&real=false>



Obr. 10: *Tanec loutek*, scéna: Frigerio Ezio, kostýmy a masky: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2328&imm=1&contatore=19&real=false>



Obr. 11: *Ilsa recituje s přízraky (Le donne)* z hry *Pohádka o vyměněném synovi*, herci: Jonasson Andrea, kostýmy: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=5556&imm=1&contatore=7&real=false>



Obr. 12: *Ilsa se připravuje na přednes*, herci: Jonasson Andrea, De Colle Leonardo, Saia Anna, masky a kostýmy: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2359&imm=1&contatore=2&real=false>



Obr. 13: *Ilsa hraje před sluhy obrů*, scéna: Frigerio Ezio, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2324&imm=1&contatore=15&real=false>



Obr. 14: *Herci nesou mrtvé Ilsino tělo*, scéna: Frigerio Ezio, kostýmy: Spinatelli Luisa, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=2337&imm=1&contatore=28&real=false>



Obr. 15: *Kára herců rozdrčená železnou oponou*, scéna: Frigerio Ezio, režie: Strehler Giorgio, fotografie: Ciminaghi Luigi, 1993-94, zdroj: <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=1&ID=11691&imm=1&contatore=13&real=false>