

Pirandello się nie starzeje

po premierze*) zagadnął mnie obcowsowo pewien szanowny społecznik: i po co się to gra? Będąc pod urokiem przedstawienia, czułem się tak zaskoczony, że zapomniałem języka i wyjąkałem coś nie do rzeczy. I teraz dopiero odpowiadam: jak to po co? Ależ Pirandello — to klasyk teatru para-psychologicznego i — bez blagi — ojciec współczesnego dramatu. A przy tym nie lada majster teatru. Czyż nie jest pasjonującym odslonięciem dramatu względności i wieloznaczności ludzkiej psychiki? I ten — jakże teatralny — teatr wielu „masek”, czy ról życiowych w różnych wymiarach i perspektywach, w komplikacji z otoczeniem i zewnętrzną rzeczywistością? I rozpaczliwa próba uchwycenia granicy między prawdą i kłamstwem, które się wzajemnie przenikają, gdyż nie ma w życiu

praktycznie ani czystej prawdy, ani czystego kłamstwa. Wszystko jest względne i nieuchwytnie, wahające się między tym, co się nam wydaje, a tym, co się wydaje innym. Teatr czysty teatr! Nadto Pirandello, żywo i praktycznie związany z teatrem, pisał swe sztuki „dla konkretnych warunków sceny, podobnie jak Szekspir, jak Molière. Toteż nie wyklada nam ustami aktorów nurtujących go problemów, ale każe im działać się scenicznie wśród bardzo realnych okoliczności. A sam ukrywa się w cieniu, z nieco ironicznym uśmiechem.

Tak więc problem psychologiczny sztuki ma żywy i pełny kształt sceniczny, i akcję wręcz sensacyjną, narastającą crescendo. Już w akcie I-szym oglądamy zawiązanie ostrego i nagłego a zagadkowego konfliktu, przerwanego nagle. Akt II-gi dopowiada urwany wątek akcji i daje ekspozycję dna sprawy oraz próbę rozwikłania splecionego węzła, próbę — znów zawieszoną. Akt III-ci doprowadza konflikt do szczytu o wy-

sokim napięciu, z najbardziej nieoczekiwanym rozwiązaniem. Świetny dialog pulsuje rytmicznie między osobistym wymurzeniem a starciem z partnerami, wibruje nieustanną zmiennością w zaskakujących pomysłach sytuacyjnych i w dialektyce sprzecznych argumentów. Ta swoista logika akcji wiedzie nieuchronnie w ślepy zaułek, z którego nie ma wyjścia. Zagadka fikcji i rzeczywistości, prawdy i kłamstwa pozostaje zagadką nierozwiązaną.

Niemniej bohaterka dramatu walczy o swoją prawdę i ona sama rozstrzyga konflikt. Wątkiem akcji jest sprawa utraty pamięci, jako skutek przejść wojennych. Temat, nieraz poruszany przez Pirandella, i nieraz po nim wykorzystany w dramacie. Kobieta, rzucona przez tragiczne wypadki poprzedniej wojny w zmienione warunki, traci pamięć przeszłości i zmienia się gruntownie. Odszukana po latach przez męża próbuje powrócić w dawną rzeczywistość. Próba kończy się niepowodzeniem, bo przeszłość nie wraca, jak żywe zjawisko. Bohaterka powątpiewa w końcu, czy jest w istocie ową odszukaną osobą, bo każdy zainteresowany komplikuje sytuację własną postawą. Ale, gdyby nawet nią niegdyś była, mogłaby się nią uznać dzisiaj, tylko wtedy, gdyby

otoczenie zdołało wierzyć w nią bez zastrzeżeń i niejako na nowo ją stworzyć. A wytworzona sytuacja nie pozwała na zbudowanie ciągłości losu, nie wystarczyła dla legitymacji pożądanej fikcji czy prawdy. I trzeba się wyrzec powrotu do proponowanej rzeczywistości. Ten psychologiczny problem pogłębia się w sztuce jako tragiczny skutek wojny i gwałtu, a także poszerza się jako powszechna sprawa wierności, przegranej w niszczącym działaniu czasu.

Tę cienką a osobliwą fakturę dramatu rozegrano interesująco i z pełnym wyczuciem specyfiki „pirandellizmu”, w reżyserii dyskretnej, a pełnej wyrazu. Dano przedstawienie stosunkowo krótkie a zwarte, o zagęszczonej akcji, a uwypuklające rolę główną, dla której zresztą sztuka została napisana. Tak np. drugą połowę aktu III-go — będącą właściwie wielkim monologiem bohaterki — ustawiono na tle prawie zupełnie nieruchomych partnerów. Przy skłonności naszych reżyserów do niewustannej ruchliwości obrazu, mającej „ożywić” czy nadrobić teatralność dialogu, jest ten statyczny układ i śmiały, i świeży, w pewnym znaczeniu — monumentalny. Zarazem — przez uwypuklenie heroiny — ryzykowny, bo przerzucający peł-

ny ciężar akcji na solową grę głównej postaci. W tym wypadku — ryzyko było zrozumiałe, gdyż o roli Z. Niwińskiej wolno mówić — jako o pięknej kreacji. Artystka stworzyła pełną postać, wibrującą z przekonującą prawdziwością wszystkimi odcieniami chorobliwej i wyjątkowej osobowości. Był to pokaz dojrzałej sztuki aktorskiej, o szerokiej a powściągliwie stosowanej skali środków, pozwalającej znaleźć właściwą nutę w każdej sytuacji. I w uprzywilejowanej atmosferze berlińskiej, i w rozpaczliwej próbie rehabilitacji, w zacieklej pasji dekonspirowania siebie i otoczenia, czy wreszcie w ciepłych lirycznych lub melancholijnych zagraniach. W tych ostatnich zwłaszcza osiągnęła Niwińska najwięcej skupionego i wzruszającego wyrazu, pobudzającego widownię do niecodziennych reakcji i przeżyć. Do wielkiego sukcesu Niwińskiej przyczyniło się wyraźne pogłębienie brzmienia głosu i nasycenie go dynamiką oraz modulacją, wreszcie — ujmująca a nie nadużywana aparcja.

Drugą rewelacją przedstawienia była rola Obląkanej, zagrana wręcz wstrząsająco przez K. Ostaszewską. Jeśli zważyć, że całym jej tekstem były dwie zgłoski, wygłaszane monotonnie i z trudem, że rola ograni-

*) Teatr Stary: L. Pirandello — „Jaka mnie pragniesz”, w przekładzie Z. Jachimeckiej. Reżyseria A. Mianowskiej, scenografia A. Majewskiego.

cza się właściwie do pantomimy i to w pozycji statycznej, trzeba doprawdy podziwiać, ile przejmującego wyrazu uzyskała Ostaszewska. I to bez cienia przesady, tylko drobny gest dłoni zdradzał wewnętrzną zawilgość nieszczęśliwej, nieznaczne skrzywienie barku oraz niezwykła, nieruchomo uśmiechnięta maska wyrażały przepaść udręczenia i pokrzywdzenia.

Otoczenie niemieckie i włoskie wypadło poprawnie, przy nieco słabym podkreśleniu indywidualności. Rolę Saltera, postaci fatalnej dla bohaterki, grał Z. Filus. Jest to wprawdzie postać brutalnego i mściwego zazdrośnika, ale także pisarza z pozycją i intelektualistą. I te właściwości trudno było rozpoznać w grze Filusa, dręczącego się pogrubiłym amokiem erotycznym. Natomiast pełną charakterystyką roli wyróżnił się W. Ruskowski, zaskakujący w nowym dla niego rodzaju aktorstwa. Z dawnego emploi pozostała jedynie niezawodna dykcja, natomiast maska i sylwetka oraz sposób mówienia i gry dały autentyczną, pirandellofską postać tajemniczego pana Boffi.

Wytworną elegancję strojów skonstrastował scenograf wnętrzami dobrze zorganizowanymi plastycznie,

przy nieznacznych aluzjach do koszmarniej atmosfery konfliktu. Symbolika dwuznacznych parawanów, czy strzępów, markujących niszczący żąb czasu, była metaforą wymow-



ZOFIA NIWIŃSKA

Rys. D. Boguszewska-Chlebowska

na. Ale Pirandello miał wyraźną wizję teatralną, nie widząc jakoś potrzeby metafor, mających podpierać tekst. Scenograf zlekceważył tę wizję, zapewne jako przestarza-

łą. Ale jeśli gra się dziś Pirandella, nie przeinaczając jego dramaturgii, to po kiego licha modernizować jego wyobraźnię teatralną? Jeśli oświadczamy się do spadku, to już z dobrodzieństwem całego inwentarza. Nie jest ta sprawa zresztą najważniejszą, gdyż widza pochłaniała więcej gra aktorska, niż dekoracja.

Zasiłgą Teatru Starego jest prapremiera polska tej nie granej u nas sztuki Pirandella sprzed lat 30-tu. Jest w tym, także zasługa nieustrudzonej tłumaczki i inicjatorce teatru włoskiego u nas — Z. Jachimeckiej, której przekład o walorach literackich i scenicznych dał nam pomoc nieznaną sztukę wielkiego pisarza. Nie wiem znów, dlaczego zmienione zostało imię bohaterki — i popularną włoską Lucję zastąpiono olimpijską Dianą. Również — czemu zlikwidował postać Barbary, ponurej bratowej Lucji? Nie jest i to takie ważne, ale wreszcie czyż realizator istotnie wie lepiej od autora, jakie nadać imię, lub ile kreować postaci dramatu? Tak czy inaczej, przedstawienie to jest trzecią mocną pozycją Teatru Starego — po Indyku, i Gubernatorze. Niebywała frekwencja i takież reakcja publiczności najwymowniej świadczą o sukcesie.