

# »JAKĄ MNIE PRAGNIESZ«

WOJCIECH NATANSON

Dwudziestopięciolecie śmierci Pirandella mamy obchodzić w grudniu. Jak ten czas leci! Wydawałoby się, że to tak niedawno twórca *Sześciu postaci* fascynował urokiem nowości. Odczytałem na nowo tom przekładów pirandellowskich, wydany przed rokiem w PIWie; uzupełniłem je lekturą kilku innych sztuk. Czyta się te utwory jednym tchem; zachwyca tu zarówno konstrukcja, jak pomysły. Ale co do przelomowości, wagi, odkrywczości... Ani teatr, ani dramaturgia nie zatrzymały się w rozwoju od chwili, gdy zamknął oczy sławny Sycylijczyk. Można nawet powiedzieć, że nastąpiło przyspieszenie procesów. Awangardowe poszukiwania formalne z jednej strony (np. próby oderwania akcji od wątku fabularnego), a z drugiej wysiłek zmierzający do odnalezienia nowych motywacji dla norm ludzkiego postępowania — wszystkie te próby spychają na dalszy plan, ku przeszłości owe, tak przecież niedawne, formy zrewolucjonizowania dramaturgii, jakich szukał Pirandello.

Sprawiedliwość każe jednak przyznać, że dwie sztuki Sycylijczyka zachowały integralną świeżość. Pierwszą z nich jest buntowniczy *Henryk IV* (jako współczesna, całkiem nowa wersja problemów hamletowskich). Drugą wydaje mi się jedna z ostatnich, przed wojną najmniej sław-

Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie: *Jaką mnie pragniesz* Luigi Pirandello. Reżyseria: Aleksandra Mianowska, scenografia: Andrzej Majewski. Zofia Niwińska (Nieznajoma) i Kazimierz Witkiewicz (Bruno Pieri).







nych (mimo sfilmowania z udziałem Grety Garbo) sztuka Pirandella *Jaką mnie pragniesz*. Nie jest chyba przypadkiem, że w kilku krajach, niezależnie od siebie, ta właśnie sztuka przeżywa renesans. W Paryżu zainteresowała się nią Danielle Delorme; krytycy i recenzenci, na podstawie jej interpretacji uznali utwór za prekursorski w stosunku do współczesnych interpretacji teorii poznania. Wedle Sartre'a (na przykład), zasadniczym i pierwotnym atrybutem człowieczeństwa jest „nagi” fakt istnienia. Poczawsz swą egzystencję, i na jej podstawie, określamy nasze cechy specyficzne, „esencjonalne”, np. moralne. Możemy więc siebie kształtować, mamy prawo wyboru. Z prawa tego korzysta bohaterka *Jaką mnie pragniesz* Pirandella, która dokonywa próby kształtowania swego własnego losu.

Lecz można w tej sztuce odnaleźć i inną jeszcze treść, równie frapującą. W przedstawieniu *Jaką mnie pragniesz*, reżyserowanym w Krakowie przez Aleksandrę Mianowską, z Zofią Niwińską w roli Nieznajomej, mocno podkreślono sprawy związane z polskim brzmieniem tytułu: *Jaką mnie pragniesz*. To brzmienie (które zawdzięczamy tłumaczce, pani Zofii Jachimeckiej) wydaje mi się pełniejsze i szczęśliwsze niż np. francuski tytuł: *Comme tu me veuz*. A nawet odkrywczę. Słowo „pragnienie” odpowiada pojęciom bardzo złożonym. Pragnienie jest zarówno wysiłkiem woli, emocjonalnie zabarwionym, jak i pracą wyobraźni, myśli, skojarzeń, a także wiecznie nas drażnącej potrzeby przeobrażenia, przemiany. Pragniemy czegoś co istnieje, czego potrzebujemy, za czym tęsknimy; ale i samo pragnienie przeobraża przedmiot naszej tęsknoty, zbliża go do naszych marzeń, podobnie jak oczy malarza-impresjonisty przetwarzają obserwowany krajobraz.

Wydaje mi się, że taka interpretacja znaczeń jednej z najciekawszych sztuk Pirandella rozszerza jej horyzonty nie tylko psychologiczne, ale i ściśle teatralne. Bohaterka utworu jest kobieta wzbudzająca pragnienia, a zarazem pragnącą ukształtowania życia na obraz i podobieństwo swych marzeń. Owa gra między podmiotami a przedmiotami pragnień daje przedstawieniu swoisty i namiętny rytm.

Bohaterka utworu — Nieznajoma — jest w akcie pierwszym tancerką z nocnych kabaretów i kochanką bogatego pisarza, Saltera. Otaczają ją i osaczają pragnienia, a także pożądania. Salter żyć bez niej nie może — gotów dla niej do zabójstwa i samobójstwa. Szaleje za kochanką tego pisarza jego perwersyjna córka. Wyrwywają sobie młodzi eleganci. Lecz chodzi za nią także, krok w krok, niejaki Boffi, który dostrzegł uderzające podobieństwo między tą tancerką, a zaginioną przed 15 laty podczas działań wojennych żoną swego przyjaciela, Bruna, cierpiącą może na zanik pamięci. Boffiemu chodzi zapewne o salwowanie pewnych materialnych interesów przyjaciela. Ale i on w jakiś sposób pragnie owej tancerki, chce ją zidentyfikować z zaginioną Dianą, a więc potrzebuje jej i dąży do wyrwania z dotychczasowego środowiska. Ale czy ona sama pozostaje tylko przedmiotem pragnień? Boffi stał się dla niej nagle wysłannikiem z innego świata, skryształizował jej bunt przeciw życiu dotychczasowemu, złożonemu tylko z zabawy; życiu pozbawionemu miłości, sublimacji i wspomnień. Pragnienia pirandellowskiej bohaterki dotyczą zarówno mężczyzny, który ma się odtąd stać towarzyszem jej życia, jak i samej siebie. Chce być taką, jakiej pragnie odnaleziony (rzekomo czy naprawdę) mąż. I jakiej ona sama pragnie, jaką widzi w swym własnym marzeniu.

Wydaje mi się, że w takim kierunku prowadzi swą rolę w owym pierwszym akcie sztuki Pirandella jej krakowska wykonawczyni Zofia Niwińska. W tym kierunku zmierza też reżyser, Mianowska. Można by powiedzieć, że zbyt chyba drobniomieszczański i rodzajowy typ gry Zbigniewa Filusa w roli Saltera, oraz słabo umotywowane dekoracje Andrzeja Majewskiego nie sprzyjają oświetleniu istotnych konfliktów. U Pirandella nie chodzi przecież o awans tancerki z trzeciorzędnego dansingu do wiejskiego dworku. Sam Pirandello jest też winowajcą: wyminął pewien zasadniczy moment akcji. Kazał zjawić się w tym pierwszym akcie tylko wysłannikowi głównego zainteresowanego, Bruna. A przecież to właśnie sam Bruno skłania ostatecznie Nieznajomą, by podjęła próbę ukształtowania siebie na

wzór swoich i cudzych pragnień. Tego momentu decyzji widz nie ogląda, odbywa się on w antrakcie. Utrudnia to chyba zadanie wykonawcy roli Bruna, Kazimierzowi Witkiewiczowi, odbierając mu moment narodzin owego pragnienia, w jakie mógłby przystroić odnalezioną Dianę. Zmusza także do zdwojonego wysiłku wykonawczynię roli Nieznajomej, która musi sugerować przesłanki powziętej później decyzji wyjazdu. Subtelnyymi odcieniami gry czyni to Zofia Niwińska, gdy pozostaje sama na scenie w zakończeniu aktu pierwszego.

Dalsze akty to już walka o istotny sens owego pragnienia, rzekomo bliskiego realizacji, a przecież odsuwającego się w coraz głębszy cień. Ciekawym motywem, który ma poważne znaczenie w krakowskiej interpretacji utworu, jest „sprawa portretu”. W wiejskiej rezydencji, do której Bruno zawiózł swą odnalezioną żonę, znajduje się jej portret, malowany w czasie nieobecności Diany przez plastyka, który jej nie znał, na podstawie fotografii. Wszyscy niemal krewni stwierdzają uderzające podobieństwo. Ale sama Nieznajoma dokonywa odkrycia, na które nikt nie wpadł: w ciągu 15 lat, które minęły od jej zaginięcia, musiałaby się zmienić. Podobieństwo nie jest tu więc argumentem za Nieznajomą, ale przeciw niej. A raczej jest ono argumentem przemawiającym za koniecznością kształtowania człowieka zgodnie z prawami jego pragnień.

Ten motyw złamania się pragnień, podkreślany przez Niwińską w sprawie portretu, uwydatnia się również interesująco także i na innym przykładzie. W pewnej chwili Nieznajoma przypomina swej siostrze własne zwierzenia, przekazane w najpoufniejszej rozmowie tuż po ślubie. Te słowa są zaczerpnięte ze wspomnień Nieznajomej; dowiemy się za chwilę, że wyczytała je w zapomnianym przez wszystkich dzienniczku Diany, odnalezionym w starych rupieciach. Niwińska przypomina jednak te zwierzenia w sytuacji aktorskiej tak misternie ułożonej, z tak dyskretnym a zarazem wyrazistym odcie-

Allicja Kamińska (Mop) i Zofia Niwińska (Nieznajoma). Zdjęcie górne: Zofia Niwińska (Nieznajoma) i Zbigniew Filus (Karol Salter).





niem sugestii, że owa siostra Inez (grana przez Krystynę Brylińską) musi w nie uwierzyć mocniej, niż gdyby były wydobyte z własnej pamięci. Jeden odcień ostrzejszy, czy na odwrót jakiś ton dźwięczący w sposób mniej pełny, mógłby zamącić sens tej trudnej sceny, w której chodzi o jeszcze jeden typ wypełniającego tę sztukę konfliktu pragnień.

Kiedy dokonał się przełom, który sprawił że Nieznajoma uznała się za pokonaną? Czy wtedy, gdy spostrzegła, że ze strony rodziny Bruna (a półświadomie także i jego samego) chodzi nie tylko o jej osobę, ale i o rozgrywkę materialną? Czy dopiero w momencie, gdy w domu jej męża zjawiała się, przywieziona przez mśczonego się Saltera, druga kandydatka do roli Diany, co najmniej z nią równouprawniona, obłąkana Diana? Czy może wtedy, gdy się przekonała o dysproporcji między swymi pragnieniami, a kompromisowością Bruna? W gruncie rzeczy hymn na rzecz pragnień nieskończonych, którym jest sztuka Pirandella, przeobraża się pod koniec w oskarżenie pragnień zbyt ostrożnych, niemal jak w *Matce Courage*, w „piosence o małej odwadze”. Co najmniej od początku aktu trzeciego Nieznajoma jest już świadoma swej ostatecznej klęski. Orężem aktorskim, którym się posługuje Niwińska, by zademonstrować rozmowy tego dramatu rozczarowań, jest aktorska ironia, a więc zespół środków, które postaci przegrywającej daje rolę kierowniczą i aktywną. Wobec każdej z postaci ironia ta nabiera nieco innego zabarwienia. Jest bolesna wobec Bruna, którego Nieznajoma na pewno mogłaby pokochać, gdyby szukał Diany prawdziwej, Diany odpowiadającej jej własnym i swoim nadziejom, a nie tej, którą humorystyczne dowody rzeczowe (np. znamię na prawym boku) pozwoliłyby identyfikować zgodnie z wymaganiami Urzędu Cywilnego. Tę łagodną i melancholijną ironię Nieznajomej wobec Bruna subtelnie uzasadnia własną grą krakowski wykonawca roli. Kazimierz Witkiewicz łączący bezradność z niepokojem.

Podobny jest w grze Niwińskiej stosunek Nieznajomej wobec prawdziwej czy rzekomej ciotki Leny. Lenę gra Antonina Kłońska. Czuje się od pierwszej chwili, że ta kobieta włożyła kiedyś całą duszę w wychowanie swej siostrzenicy, złączyła z nią cały świat dostępnych sobie ambicji i pragnień, a teraz musi rozstrzygnąć dyalemat dwóch Dian: zdrowej i pięknej, podobnej ale może fałszywej, samozwańczej — oraz drugiej nieszczęsnej psychopatki, kto wie czy nie autentyczniejszej, a powtarzającej z uporem jedyne słowo, jakie jej pozostało w świadomości: słowo niespodziewanie identyczne z imieniem dawnej swej wychowawczyni. Le-na! Le-na... Także i Lena przeżywa więc dramat zbyt skrępowanego i lęklivego pragnienia.

Trzeba tu podnieść, że sposób realizacji epizodu obłąkanej przez Krystynę Ostaszewską świadczy dobrze o poziomie krakowskiego spektaklu. Tak łatwo byłoby wpaść w nieznośnie kliniczną patologię. Ostaszewska dała automatyzm figury prawie marionetkowej, powtarzającej przez cały czas nie tylko brzmienie owego jedyne słowa „Le-na”, ale i towarzyszący mu uśmiech, czy ruch palców, jakby liczących zgłoski tego słowa napływającego z dalekich i zapomnianych łądów.

Także i wobec tej psychopatki okazuje Niwińska ironię leciutką, zaprawioną współczuciem i niemal sympatią (inaczej, z nieukrywanym wstrętem, odnosiła się do Obłąkanej Danielle Delorme). Tę bunt i nienawiści zaznacza natomiast Niwińska w stosunku do inscenizatora owej bolesnej i okrutnej komedii z dwiema Dianami: wobec swego dawnego kochanka, Saltera. Jeżeli jednak dobrze rozumiem intencje naszej aktorki, wcale nie chodzi o dianie o własną krzywdę, spowodowaną klęską swego pragnienia. Na tę przegrana, okrutny manewr Saltera nie mógł wy-

wrzeć istotnego wpływu. Główny motyw nienawiści jest inny. Jego znaczenie z całą siłą gniewu zaznacza się w grze Niwińskiej, gdy mówi: „Pan jest nie tylko złym człowiekiem, ale i złym pisarzem... Nie uczycił pan swej twórczości ani serca, ani krwi, ani drżenia nerwów czy zmysłów... Nie odczuł pan nigdy płynącej z prawdziwej miłości i prawdziwej rozpacz-

potrzeby odwetu na życiu... Odwetu, który karze tworzyć lepsze życie, tak piękne, jakim być powinno i jakim pragniemy je widzieć!”

Nuta buntu, nieledwie kompleks Elektry, głód przemiany wydaje mi się u autora *Jaką mnie pragniesz* czymś zaskakującym i godnym uwagi.

WOJCIECH NATANSON