

WIADOMO dobrze, że sztuka nie była nigdy obojętna ani bezradna wobec filozofii. Atoli prawie zawsze okazywała się naiwna i bezbronna, kiedy usiłowała filozofię zastąpić i przemawiać bardziej jej niż swoim językiem. Uderzało to tym bardziej, gdy stawała się wykładnikiem filozofii nieoryginalnej i niezbyt dokładnie przetworzonej przez artystę. Popularyzując jakąś tezę filozoficzną zbyt natrętnie, tendencyjnie i ilustracyjnie, tworzyła przysłowiową filozofię dla ubogich, skazaną z góry na klęskę zarówno myślową jak i artystyczną. Sztuka, zwłaszcza zaś teatr, nie wyręczy ani nie zastąpi filozofii jako nauki, polityki jako programu działania, czy też dydaktyki jako systemu wychowania. Natomiast każdej z tych dziedzin może dostarczyć bezcennych przesłanek, a nawet poprawek od strony bądź co bądź istotnej — poprzez bezpośredni, rzeczowy i konkretny, nie zaś jedynie pojęciowy, kontakt z wydarzeniami życia, z prawdą ludzkiego losu, z rzeczywistym mechanizmem świata.

Luigi Pirandello jako autor *Tak jest, jak się państwu zdaje* nie pozostawia żadnych wątpliwości co do tego, że postanowił napisać komedię (w znaczeniu Pirandellowskim określenie „komedia” ma sens odmienny od konwencjonalnego) schematyczną. Z tym, że napisał ją świetnie. Zresztą ów schemat intencjonalny wyraźnie dopomógł autorowi w uzyskaniu wyjątkowo jasnej i przejrzystej budowy sztuki, mistrzowskiej, niemal matematycznej, jakiej nie będą mieć jego późniejsze i głośniejsze utwory. Już sama ta budowa świadczy o tym, że celem sztuki jest sugestywne uodwodnienie postawionej z góry tezy i że jej założenie ważniejsze jest od wielostronnego drażenia przesłanek. Przeciwnie: wymowa przesłanek jest gwałtem naciągnięta i sprowadzona do tezy końcowej, która jest identyczna z początkową.

Teza filozoficzna, której służy sztuka *Tak jest, jak się państwu zdaje*, jest postawiona w sposób całkiem nagi. Ponieważ należy ona w historii filozofii do prostszych i bardziej znanych, przeto tak jawne i niejako gołe upostaciowanie jej w utworze dramatycznym musi prowadzić do trywializacji i zbanalizowania twierdzenia dostatecznie już trywialnego i absolutnie niepobudzającego w samym założeniu. *Tak jest, jak się państwu zdaje* jest bowiem jednym z najskrajniejszych i przez swoje uproszczenie jednym z najjaśniejszych w twórczości Pirandella wyrazów relatywizmu, sceptycyzmu wobec możliwości poznania, wiary w niemożli-



Teatr Kameralny w Warszawie: „Tak jest, jak się państwu zdaje” Pirandella. Tadeusz Kondrat (Lamberto Laudisi), Jadwiga Kossocka (Pani Sirelli), Jolanta Czaplińska (Dina), Zofia Małynicz (Pani Frola), Konstanty Pągowski (Pan Sirelli), Kazimierz Dejunowicz (Radca Agazzi), Bronisław Pawlik (Pan Ponza). Reżyseria: Maria Wiercińska, scenografia: Janusz A. Krassowski

wość dojścia do prawdy poza-subiektywnej.

Nie jest to na szczęście cała prawda o komedii wielkiego włoskiego sztukmistrza. Paradoks tego utworu polega chyba na tym, że gromadzone przez autora w sposób precyzyjny i znakomicie dramatycznie przesłanki nabie-
 rają się wokół Crocego. Z

pewnym uproszczeniem można powiedzieć, że, oprócz dynamicznie rozwijającego się marksizmu-leninizmu, prawie wszystkie ówczesne kierunki filozoficzne nasyciły się epistemologicznym idealizmem, zakreślającym ciasne granice poznania, głośzą-

stowskiej. Jednakże co do *Tak jest, jak się państwu zdaje* (1916) aktualne wydają się słowa Sorela, napisane w r. 1910: „Ze wszystkich złudzeń, które zaprowadziły na manowce myśl inteligencji zachodniej, jednym z najsmutniejszych i najfatalniejszych było branie filozofii za ro-

PANI FROLA I KŁOPOTY Z PIRANDELLEM

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

ją nagle samoistnej wartości artystycznej i treściowej, jakby trochę niezależnie od filozoficznego schematu. Powiemy o tym nieco później. Wszelako autor jest uparty i natrętny, aby wypowiedzieć swoje sceptyczne i relatywistyczne wyznanie wiary „w stanie czystym”. Dlatego nie sposób go zignorować ani zatrzeć.

Pod tym względem jest Pirandello dzieckiem swego czasu. Osobowość jego kształtowała się w okresie potężnego w filozofii nawrotu idealizmu i metafizyki, występującego na tle niepokoju, lęku i „rozdarcia” współczesnego pokolenia. Na ten okres przypada przecież szczytowa fala popularności bergsonizmu, który stał się wśród inteligencji zachodniej prawdziwą modą. W ojczyźnie pisarza powstał odrębny wielki ośrodek idealizmu, skupia-

jącym subiektywizm poznawczy i intuicjonizm, z których to poglądów płynnie stwierdzenie relatywności prawdy. W *Tak jest, jak się państwu zdaje* mamy chyba nawet do czynienia z epatowaniem publiczności, dla której utwór powstał, uproszczoną tezą, będącą w jakiś sposób wynikiem panującej mody filozoficznej.

Relatywizm i minimalizm, nieufność w stosunku do umysłu ludzkiego i jego zdolności poznawczych rozwinięły się jeszcze bardziej w filozofii lat następnych, na które przypada największa popularność i największe sukcesy Pirandella. Ale też wtedy zacznie on swoje sztuki bardziej komplikować i będzie w nich już znacznie więcej wartości samoistnych dla sztuki, niż „czystej” filozofii. Będzie to już także okres zdecydowanego kryzysu filozofii pozamarksi-

dzaj nauki ustanawiającej zasady naczelne i przez dedukcję dochodzącej do rzekomo powszechnie obowiązujących twierdzeń”.

Rozważamy to wszystko z okazji dzisiejszego wznowienia *Tak jest, jak się państwu zdaje* na naszej scenie — nie bez poważnych przyczyn. Utwór, który tak bezceremonialnie i po prostu usiłuje nas przekonać o względności prawdy i bezskuteczności poznania wobec nie tak znowu niesprawdzalnych okoliczności życiowych, przemyślnie skonstruowanych w sztuce, stawia nas dzisiaj w położeniu dosyć kłopotliwym. Nie chodzi nawet o to, że żaden z wielkich prądów filozoficznych w naszych czasach nie propaguje już na serio relatywizmu w postaci tak krańcowej, ani o to, że filozofia o najrozleglejszych perspektywach i najpotężniejszym wpływie — współ-

czesny marksizm — jest antyrelatywistyczna i antysubiektywistyczna. Chodzi chyba o to, że zwłaszcza w kraju, gdzie materializm marksistowski i pasja poznawcza zatoczyły ogromne, powszechne kręgi, owo Pirandellowskie wyznaczenie wiary w tej sztuce wydaje się tak naiwne, że część publiczności bierze je za paradoksalny żart, za czysto komediową, umowną zabawę. Tymczasem autor bynajmniej nie pragnął z nas zażartować, jak głosi tytuł jednej z recenzji w popularnym dzienniku popołudniowym, ani nie zaplatał zręcznie swojej zagadki dla zabawienia publiczności, o czym mówi fragment recenzji z innego dziennika. Rzecz polega na tym, że to u niego jest wszystko bardzo na serio. I kiedy pani Ponza zjawia się na końcu, aby powiedzieć, że naprawdę jest właśnie tym, czym jest we wrażeniu i przeżyciu każdego z nas — to ma to być właśnie najgłębsza i najpoważniejsza konkluzja tej sztuki, a nie chytry i złośliwy wniosek dla uczestników akcji.

Zmyślny pan Lamberto Laudisi, spiritus movens filozoficznych tez autora, kilkakrotnie przeprowadza próbki, które wydają się kuglarskimi sztuczkami. A przecież jest on tylko agresywnym maniakiem swoich poglądów, kiedy zapytuje służącego, czy jest pewien, że pani pytającej o niego chodzi o tę samą osobę, którą on w tej chwili widzi. Pan Laudisi nie przeczy wprawdzie, że istnieje jako przedmiot transcendentny, obiektywny, ale pragnie podkreślić, że wyobrażeń o nim jest tyle, ile jest osób postrzegających, i że ważne są właściwie tylko owe wyobrażenia. To jest wstępny stopień Pirandellowskiej epistemologii. Następny sięga jednak dalej. Być może, że istnieje jakaś transcendentna prawda o stosunkach w rodzinie Ponzów, o tym, kto jest kim dla kogo. Ale dojść jej niesposób, nie tylko dlatego, że brak wiarygodnych dokumentów. Niesposób nic stwierdzić intersubiektywnie i nie należy tego usiłować, ponieważ może być tylko tak, jak każdy z nas to widzi i przeżywa, tylko tak, jak się każdemu z osobna zdaje. Wobec tego jest również oczywiście tak, jak się to przedstawia pani Frola i panu Ponza i pani Ponza, chociaż każde ma na ten temat swoją własną „prawdę”. Prawdziwe jest tylko to, co jest treścią odczucia i świadomości każdego z uczestniczących w tej grze. I to jest najważniejsze.

Gdybyśmy więc jeszcze zamienili w tytule wyraz „Tak” na wyraz „To” i powiedzieli za Pirandellem „To jest, co się nam zdaje”, uzyskalibyśmy klasyczny wykład epistemologicznego idealizmu immanentnego i zabrnęlibyśmy w rzecz na gruncie sztuki zupełnie absurdalną. Bez sensu byłyby również dalsze dywagacje. Ale przecież Pirandello pozostał pisarzem i zastrzegł się, że nie wziął na siebie odpowiedzialności filozoficznej, zamierzając zawsze i wyłącznie

uprawiać sztukę a nie filozofię. I skoro powiedział „jest tak, jak się państwu zdaje”, to miał na myśli zdarzenia i komplikacje ludzkiego losu, nie zaś „przedmioty poznania” w sensie epistemologicznym.

Musimy zatem odsunąć nieco na bok kwestię poglądów na skonstruowaną zagadkę, zgodziwszy się grzecznie, że może ich być nieskończenie wiele — i spojrzeć na samą zagadkę rozwijającą się przed naszymi oczami. Wejrzeć w same sytuacje bohaterów Pirandella, napięte aż do bólu, narastające z systematyczną gwałtownością, sięgające w głąb ludzi i odkrywające drżące tam, zawsze niespodzianki. Wystarczy skupić ciekawość na niezbadanych motywach kryjących się we wnętrzu tych ludzi, na zawiłościach i udre-

czenie. Są oni dostatecznie zaszczuci już przedtem, przez to, co nazywamy „własnym losem” z jego zagadkami, niespodziankami i wyrokami, których nie da się nigdy dostatecznie dokładnie przewidzieć.

W przedstawieniu warszawskim, na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego, tę Pirandellowską ciekawość człowieka w całej pełni prezentuje od strony aktorskiej jedna tylko Zofia Małynicz w roli pani Frola. Zdziwila „drapieżność” tej świetnej aktorki w docieraniu do samych trzewi postaci, objawiająca się przy tym w formie tak ogromnie finezyjnej, delikatnej i taktownej (jest to znana właściwość jej środków aktorskich). Zdziwila pełnia tej roli, uwytatniającej w postaci wszystko, przemawiającej olbrzymią gamą tonów, w której ani jeden nie



Zofia Małynicz (Pani Frola), Alicja Sędzińska (Pani Ponza), Bronisław Pawlik (Pan Ponza)

kach kłębiących się pod ich zewnętrznymi maskami, a dostępnych nie tyle naszemu poznaniu co doświadczeniu i intuicji, aby odczuć siłę teatru Pirandella. Materiału dostarczy nam tu autor dostatecznie wiele. Odkryjemy, jak bardzo był on ciekaw człowieka i z jak bardzo sugestywną prawdą potrafił go pokazać, mimo że zaprzeczał możliwości jednoznacznego poznania tej prawdy. Mimo, a może właśnie dlatego. I może właśnie ta ciekawość człowieka sprawiła, że umiał tak znakomicie tworzyć postaci sceniczne, ludzi, których nie chciał sądzić, lecz pragnął tylko prezentować.

Tego rodzaju autonomiczne wobec filozoficznego schematu wartości literackie i teatralne kryją w sobie *Tak jest, jak się państwu zdaje* postaci pani Frola i pana Ponzy, taką wartość ma cały ich dziwny, skrywany dramat, który bezskutecznie usiłują odcyfrować rodzina i przyjaciele pana Agazzi. Skomplikowane aż do wymiarów smutnego absurdu, rozszczępione osobowości tych postaci stanowią tę cenną cząstkę niełatwej i nieprostej prawdy o życiu człowieka, którą przynosi sztuka Pirandella. I to dopiero może obudzić nasze zastanowienie, ciekawość i współczucie. Ci ludzie nie są zaszczuci przez ciekawe prawdy o nich oto-

brzmi fałszywie. Pani Frola Zofii Małynicz odsłania nam wszystko — i pozostaje nadal nieodgadniona. Nic nie możemy o tej kobiecie powiedzieć na pewno, nic jednoznacznego. I właśnie aktorstwo Małynicz poradziło sobie z całym kłopotem, jaki przynosi ta sztuka Pirandella. Bo nie chodzi tu już wcale o schemat filozoficzny. Pani Frola nie mieści się już w tym uproszczonym schemacie. Ona przesuwa akcent w inną stronę: życie ludzkie niesie takie komplikacje, że niesposób rozwikłać je w sposób arbitralny, określić jednym zdaniem. I nie należy tego próbować, bowiem każdy uproszczony sąd będzie krzywdzącym fałszem.

Sądzę, że podobne możliwości kryje rola pana Ponzy. Bronisław Pawlik gra ją w sposób wyrazisty ale zarazem bardzo powściągliwy, niemal hieratyczny. Nie ma tu tego, co tak frapuje u Małynicz — owej ogromnej ciekawości człowieka. Dlatego nie ma tych napięć, sprowadzających postać do sytuacji granicznych ale wzbraniających ostatecznego sądu. Jeśli posłużyć się łatwą impresją to trzeba powiedzieć, że na przykład pana Ponzy prędzej można uznać za wariata, niż jego teściową. Wydaje się, że Pawlik o wiele bardziej dostosował się do schematu filozoficznego *Tak jest, jak się pań-*

stwu zdaje, niż Małynicz. Nie chcę robić mu z tego zarzutu, to przecież „siedzi” w sztuce, a wykonane jest przy tym z aktorską precyzją. Chcę jedynie powiedzieć, że Małynicz potrafiła pójść dalej, co jest już sprawą jej wybitnego i wciąż zaskakującego talentu.

Cała reszta jest w przedstawieniu reżyserii Marii Wiercińskiej prowadzona jak konwencjonalna komedia obyczajowa. Jeden z krytyków napisał, że realizacyjno-obyczajowa warstwa sztuki stała się jakby nową jej wartością. „Obraz zaszczucia przez miasteczkową kołtunerę ludzi wyobcowanych z otoczenia...” Rzeczywiście jest i coś takiego w warszawskim przedstawieniu (zresztą niekonsekwentnie i może mimo woli) i to wydaje mi się w nim najmniej pobudzające. Przyczynili się do tego niektórzy aktorzy i przyczynił się scenograf, Janusz Adam Krassowski, głównie przez kostiumy. Dekoracja ma ładny, jednolity, rudawo-rdzawy koloryt (i sprawną kompozycję), ale nie jestem pewien, czy jest to akurat koloryt najbardziej pasujący do swoistej komedii Pirandella.

Jest wreszcie sprawa pana Lamberto Laudisi granego przez Tadeusza Kondrata. Granego bardzo dobrze przez doświadczonego i tak bardzo sympatycznego aktora, który na szczęście coraz pełniej powraca na scenę. Kondrat gra tę rolę bardzo ciepło i wzruszająco, z dobrym, wyrozumiałym uśmiechem. Ale on to właśnie sprowadza filozoficzny schemat sztuki do kategorii dobrotliwego żartu, komedii, tonu pół-serio, korespondując jednocześnie z tonem komedii obyczajowej. Mam wątpliwości (odnoszące się również do reżyserii), czy jest to najlepszy sposób na pokonanie Pirandellowskich kłopotów. W każdym razie jest to sposób najłatwiejszy. Ale chyba lepiej byłoby watek filozoficzny poprowadzić — za Pirandellem — najpoważniej w świecie i spróbować przewyżczyć jego mielizny na drodze, którą wskazała pani Frola Zofii Małynicz. Wówczas może i dystans wobec niego ukazałby się wyraźniej. Ale wtedy pan Laudisi musiałby być zapalonym fanatykiem swoich poglądów, a nie tylko dobrodusznym wujaszkiem.

Powyższe przykłady mówią dostatecznie wiele o tym, że przedstawienie zbudowane zostało bardzo niejednolicie. Jest w nim wiele różnorodnych elementów, różnych prób rozwiązania trudności następczych dziś na scenie przez sztukę Pirandella. Niesposób scalić je w konsekwentniejszy wyraz i nie zdołała tego uczynić reżyseria. Aby taką całość uzyskać, trzeba chyba wyrobić sobie jaśniejszy i bardziej zdecydowany pogląd na tę komedię, który ułatwiłby realizację najkorzystniejszą dla Pirandella, wierną swoistym cechom jego twórczości i naszym dzisiejszym odczuciom.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL