

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 17 (2017)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.17.13

Aleksandra Koman

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Ofelia Pirandella: rozważania nad kobiecym szaleństwem

Problemy złożonej ludzkiej tożsamości są jednym z ulubionych tematów Luigi-go Pirandella, dlatego często trudno o jednoznaczną interpretację bohaterów jego dramatów. Najlepszymi tego przykładami są umierający dwukrotnie protagonista powieści *Świętej pamięci Mattia Pascal*, podający się za średniowiecznego uczestnika sporu o inwestyturę Henryk IV czy balansujące na granicy fikcji i rzeczywistości *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Niejednoznaczność literackich bohaterów kreowanych przez włoskiego noblistę odzwierciedla jego filozoficzną refleksję nad problemem ludzkiej psychiki: mniemaniem człowieka o sobie, o tym, kim stara się być dla reszty społeczeństwa, a przede wszystkim nad tym, jak jego zdaniem widzą go inni. U Pirandella ludzka osobowość niejednokrotnie ulega rozbiściu i rozszczepieniu, a sprzeczne ze sobą obrazy trudno zespolić w jedną całość. Jeżeli więc, świadomie lub nie, przybieramy wobec każdego inną maskę, gdzie leży prawda o nas? Może takich prawd jest więcej? Co, jeśli prawda nie istnieje? Refleksja nad bohaterami dramatów Pirandella zazwyczaj sprowadza się do jednego, uparcie powracającego pytania: więc to jeden, nikt czy sto tysięcy?

Dramat *Jaką mnie pragniesz*, wystawiony po raz pierwszy 18 lutego 1930 r. w Mediolanie, czerpie inspirację z autentycznego zdarzenia, głośno dyskutowanego cztery lata przed premierą spektaklu. Chodzi o słynny *casus* Canella/Bruneri, czyli historię zaginionego podczas II wojny światowej profesora filozofii Giulia Canelli, który po jedenastu latach wrócił do Włoch, cierpiąc na całkowitą amnezję. Canella został zamknięty w szpitalu psychiatrycznym, gdzie rozpoznała go żona. Wszystko wskazywało na to, że małżeństwo będzie wiodło od tej chwili spokojne i szczęśliwe życie. Sprawa została zamknięta. Jednak miesiąc później turyńska kwestura dostała anonimowy list, którego nadawca utrzymywał, iż mężczyzna to w rzeczywistości kryminalista Mario Bruneri, starający się uniknąć kary za popełnione przestępstwa. Co ciekawe, także rodzina Bruneriego rozpoznała w domniemanym profesorsze swego krewnego. Sprawa okazała się na tyle zawiła, że stała się przedmiotem licznych spekulacji; trzeba było także wszcząć nowe postępowanie sądowe.

Napisany w tym samym okresie dramat *Jaką mnie pragniesz* wydaje się swego rodzaju reinterpretacją sprawy Canella/Bruneri z tą tylko różnicą, że Pirandello czyni jego bohaterem kobietę, a sprawa, w przeciwieństwie do rzeczywistego sporu, nie doczekała się jednoznacznego rozstrzygnięcia. Nieznajoma¹ jest utrzymanką niemieckiego pisarza Carla Saltera. Mieszka w Berlinie wraz z kochankiem i jego córką, która wydaje się równie zadurzona w Nieznajomej, co jej ojciec. Bohaterka prowadzi rozpustny tryb życia: czas upływa jej na tańcach i konsumowaniu nadmiernych ilości alkoholu w męskim towarzystwie. Pewnego dnia spotyka człowieka, który twierdzi, iż rozpoznał w niej zaginioną żonę niejakiego Brunona Pieriego, Lucię. Pisarz próbuje wyprosić natrętnego gościa, Nieznajoma wydaje się jednak zaciekawiona opowiedzianą przez niego historią i postanawia spotkać się z rodziną Pieriego. Wówczas on i obecni w domu krewni z miejsca rozpoznają w Nieznajomej Lucię. Rodzinne spotkanie przerywa jednak Salter, który przyprowadza ze sobą chorą psychicznie kobietę, twierdząc, że to właśnie ona jest zaginioną żoną Pieriego. Początkowo rodzina Brunona odrzuca argumenty Saltera, jednak w miarę rozwoju akcji zaczynają się mnożyć wątpliwości. Ostatecznie jednoznaczne stwierdzenie tożsamości bohaterki okazuje się niemożliwe: czy Nieznajoma jest zaginioną w tragicznych okolicznościach wojny żoną Brunona, czy też zdecydowała się jedynie przyjąć cudzą tożsamość, aby wyrwać się z teraźniejszości, która przejmuje ją wstrętem? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna nawet w finale, kiedy kobieta odchodzi z Salterem, pozostawiając na swym miejscu obłąkaną kalekę. Co jednak z dowodami, świadczącymi o jej prawdziwej tożsamości? Wspomnienia z dzieciństwa czy znamię na ciele mają niedookreślony status ontologiczny: są prawdą lub złudzeniem – w zależności od subiektywnie przypisywanej im wartości. Najistotniejsze zamyka się w stwierdzeniu: *Essere? Essere è niente! Essere è farsi!* („Być? Być jest niczym. Być to znaczy tworzyć siebie”). Przywodzi nam to na myśl Heideggerowską koncepcję *Dasein*, wedle której bycie nie jest stanem nienaruszalnym, a konstruktem wzniesionym na gruncie doświadczeń wynikających z międzyludzkich zależności oraz innych bodźców zewnętrznych. Bycie jest zatem w rozumieniu niemieckiego filozofa tym, czym jest ono dla autora *Jaką mnie pragniesz*: nieustannym, nieuniknionym kształtowaniem siebie.

Pirandello nie nadaje swej bohaterce żadnego imienia, czym sugeruje, że nie zamierza zdradzać jej prawdziwej tożsamości. Pierwszą konotacją bezimienności jest

¹ Jedynym dostępnym tłumaczeniem dramatu *Jaką mnie pragniesz* jest scenariusz Aleksandry Mianowskiej, w którym to tłumaczka zdecydowała się na przetłumaczenie Ignota jako Nieznajoma. Nie jest to jednak adekwatne tłumaczenie. *Ignoto* w języku włoskim oznacza „nieznany”, szerzej – „niepoznany”, czyli taki, którego istnienia nie jesteśmy nawet świadomi. Pomiędzy „nieznany” a „nieznajomy” występuje zatem znacząca różnica epistemologiczna: „nie(po)znany” oznacza, że widzę kogoś po raz pierwszy, w związku z czym nie mam zdania na jego temat; „nieznajomy” oznacza, że nie dysponuję informacjami na temat danej osoby, jednak zdaję sobie sprawę z jej istnienia, może nawet budzić we mnie jakieś skojarzenia. Bohaterka Pirandella natomiast, zgodnie z tekstem oryginalnym, jest nieznaną – o jej przeszłości i tożsamości nie wiemy absolutnie nic. W niniejszym tekście będę ją nazywać Nieznajomą – za tłumaczką scenariusza – jednak uznałam za stosowne sformułowanie moich wątpliwości.

przecież bezosobowość². Ludzie od wieków przypisują imionom znaczenia. Choć imię nie gwarantuje, że nosząca je osoba będzie miała konotowane przez „nazwę” cechy charakteru, jest przecież dowodem na ludzkie przekonanie o związku imienia z osobowością. Pirandello natomiast „nazywa” swoją bohaterkę Ignota, co oznacza „nieznana”. Wybór ten jest więc w owym kontekście bardzo wymowny i stanowi o jej nieokreśloności. Sama bohaterka jest świadoma tego braku:

Moje oczy nie były już moimi i nie patrzyły samodzielnie, wpatrzone były w Twoje, po to, abym się zobaczyła taką, jaką ty mnie widzisz. Przybyłam tutaj, oddałam ci się cała i powiedziałam: jestem, jestem twoja, we mnie nic już nie ma, nie ma we mnie nic mojego³.

Co ciekawe, Nieznajoma nie tylko przyznaje się przed sobą i przed swoimi rozmówcami do braku tożsamości, ale nawet w ostatnim akcie, kiedy wszyscy zaczynają utwierdzać się w przekonaniu, że jest Lucią, a wątpliwości wydają się rozstrzygnięte, zaczyna podważać ich przekonanie jakoby była żoną Brunona, mimo że to ona sama, na początku, starała się robić wszystko, by w to uwierzono. Jej absurdalne działania przywodzą na myśl Pirandellową teorię masek, dotyczącą zachowania *individuum* w obrębie społeczeństwa. Według noblisty społeczeństwo narzuca jednostkom różne maski, a jednostka musi się na nie godzić. Co ciekawe, Nieznajoma zmienia maski wyjątkowo swobodnie, doprowadzając teorię Pirandella niemalże do absurdu: teoria masek zakłada, że jesteśmy zmuszeni do ciągłego udawania, tymczasem Nieznajoma godzi się na to dobrowolnie. Pojawia się więc pytanie, czy tym dramatem Pirandello sam nie stara się nabrać dystansu do swoich teorii.

Elaine Showalter, wpływowa amerykańska krytyczka literacka i twórczyni koncepcji ginokrytyki, czytając *Hamleta* przez pryzmat krytyki feministycznej, zwraca uwagę na identyczny tożsamościowy „ubytek” w przypadku Ofelii, której funkcja w obrębie Szekspirowskiego dramatu ograniczana była zazwyczaj jedynie do „dopełniania” postaci Hamleta:

Zgodnie z teoriami francuskiej krytyki feministycznej, kobiecość, czyli „Kobieta”, jest czymś ujemnym, czymś, czego nie można wyrazić w patriarchalnym języku i symbolice, czymś, co pozostaje po stronie negatywnej, po stronie nieobecności i braku. W porównaniu z Hamletem Ofelia jest z pewnością nieobecnością i brakiem istnienia⁴.

Zarówno Ofelia, jak i Nieznajoma są więc wykładnikiem pewnego tożsamościowego braku, który czeka, aby go wypełnić. Jak zapewnia Jacques Lacan, znaczenie

² Często uważa się je za wyrazy bliskoznaczne, wiele słowników podaje „bezosobowość” jako synonim słowa „bezimiennosc”.

³ L. Pirandello, *Come tu mi vuoi*, Milano 2016, s. 82. Przekład własny.

⁴ E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawińska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 150. Tekst oryginalny ukazał się w: *Shakespeare and the Question of Theory*, red. P. Parker, G. Hartman, New York–London 1997.

etymologiczne imienia Ofelia wywodzi się od „O-fallus”, sugerując tym samym, że postać Ofelii już *a priori* wymaga dopełnienia pierwiastkiem męskim⁵. Utwierdzeni w tym przekonaniu krytycy Szekspira przez długi czas interpretowali Ofelię jedynie w odniesieniu do Hamleta, nie postrzegając jej jako samodzielnej i pełnoprawnej bohaterki dramatu. Budząca współczucie swą słabością i szaleństwem Ofelia interesowała ich głównie ze względu na komentarze, jakie wygłaszała na temat Hamleta. Została więc zepchnięta w inne pola reprezentacji, na których rzeczywiście jej obecność odcisnęła ogromne piętno: „ze wszystkich postaci w Hamlecie Ofelia jest najczęściej reprezentowana w terminach znaczeń symbolicznych”⁶. Stała się inspiracją dla pisarzy, muzyków, filmowców, a przede wszystkim dla malarzy, którzy podejmując wątek Ofelii, stworzyli szeroką gamę jej reprezentacji. Krytycy literatury byli jednak niewzruszeni.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na kolorystykę przypisywaną poszczególnym postaciom. „Dziewicza i pusta białość” szat Ofelii silnie kontrastuje z uroczystą czernią odzienia Hamleta-intelektualisty. Jednak biel nie symbolizuje jedynie dziewictwa, niewinności, kobiecości. Showalter zwraca uwagę na inne potencjalne konotacje wiążące się z bielą, które w kontekście Pirandellońskiego braku tożsamościowego wydają się wyjątkowo relewantne:

Dla poetów francuskich, takich jak Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé i Lafargue, biel była częścią istotnego kobiecego symbolizmu Ofelii; nazywają ją „Blanche Ophelia” i porównują do lilii, obłoku lub śniegu. Bładość czyniła ją także czymś przezroczyście, nieobecnością, która przybierała barwę nastrojów Hamleta. To sprawiło, że dla symbolistów, takich jak Mallarmé, Ofelia stała się pustą kartą do zapisania przez męską wyobraźnię⁷.

Równie białą i niezapisaną kartką wydaje się Nieznajoma Aleksandry Mianowskiej, rozpaczliwie krzycząca o wypełnienie jej wewnętrznej pustki. Inscenizacja Mianowskiej była pierwszą i jedyną w Polsce próbą wystawienia na scenie dramatu *Jaką mnie pragniesz*. Premiera spektaklu miała miejsce 26 maja 1961 r. w Starym Teatrze w Krakowie. W archiwum Starego Teatru zachowało się niewiele dokumentów z tego okresu. Oto jak Jan Alfred Szczepański komentuje spektakl:

W Teatrze Starym rolę centralną tajemniczej Nieznajomej – w pierwszym akcie szalejącej kurtyzany, w akcie drugim zagadkowego sfinksa, w akcie trzecim bolesnej ofiary – gra Zofia Niwińska z dużym osobistym sukcesem, odtwarzając subtelnie przeróżne stany uczuciowe histeryczki. Wyrazistą postać lesbijki zarysowała Alicja Kamińska, a z wypróbowaną kulturą teatralną zagrała postać starej damy Antonina Kłońska. Ascetycznie prostą i precyzyjną etiudę aktorską sprezentowała Krystyna Ostaszewska w przykłej roli Obłąkanej [...]⁸.

⁵ Tamże.

⁶ B. Lyons, *The Iconography of Ophelia*, „English Literary History” 1944, nr 44, s. 61.

⁷ E. Showalter, dz. cyt., s. 162.

⁸ J.A. Szczepański, *Kraków, wizyta teatralna*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 300.

W barwnej relacji Szczepańskiego widać wyraźnie, że spektakl cechował się doskonałą grą aktorów, potrafiących odtworzyć odczuwalne w czasie lektury dramatu napięcie emocjonalne. Bez niego sztuka straciłaby na wymowie, czego reżyserka zdaje się świadoma. Ponadto, co warto podkreślić, Nieznajoma Mianowskiej jest ubrana na biało⁹.

Nie znamy przeszłości bohaterki Pirandella, jednak to, czego dowiadujemy się o niej z dialogów, wystarczy, by zrozumieć jej desperackie próby wyrzeczenia się starożytnego, pustego życia na rzecz nowych, nawet jeśli zbudowanych na fałszu, perspektyw. Kobieta entuzjastycznie potwierdza wszystkie informacje, jakich na jej temat udziela Boffi – łapczywie chłonie każde podsuwane przez niego wspomnienie. Wydaje się żądna „fragmentów”, z których mogłaby zbudować tożsamość. Kilkakrotnie prosi o to, by móc ją odbudować „od zera”, wedle własnego uznania. Przybiera maskę, aby się zrekonstruować pod postacią nowej osoby. Metafora pustej karty wydaje się więc w tym kontekście bardzo trafna:

Tak, chcę uciec od siebie samej, nie mieć już żadnych wspomnień, żadnych, być tylko ciałem. [...] Czuję się nijak, nie chcę już siebie, nie znam już siebie. Serce mi bije i nie wiem o tym, oddycham i nie wiem o tym – nie umiem już żyć. Jestem ciałem bez imienia, czekającym na to, aż ktoś je sobie przywłaszczy. Jeżeli on stworzy mnie od nowa, nada temu ciału nową duszę [...], niechże je weźmie i da mu swoje wspomnienia i życie [...] ¹⁰.

Wołanie Nieznajomej skierowane jest, jak nietrudno przewidzieć, ku mężczyźnie. Chce być taka, „jaką jej pragnie” Bruno, by znów czuć przynależność do mężczyzny, do społeczności, do miejsc, a jak łatwo można się domyślić w kontekście filozofii Pirandella, przede wszystkim do siebie.

Mentalna pustka bohaterki Pirandella doprowadza ją do stanów granicznych ze smutnym, jak sama twierdzi, szaleństwem. Nie ulega wątpliwości, że problematyka szaleństwa jest transwersalna dla całej twórczości Pirandella. W *Jaką mnie pragniesz* mamy jednak do czynienia z szaleństwem specyficznym, ponieważ chodzi o kobietę. To kolejna cecha wspólna Nieznajomej z Szekspirowską Ofelią, której ilustracje i interpretacje odegrały potężną rolę w konstrukcji modelu kobiecej choroby psychicznej. Jak zauważa Showalter w swoim pionierskim artykule, gdy Ofelia popada w obłąd, wyzwala się z ograniczeń, jakie narzuca jej dwór. W tym duchu szaleństwo Ofelii interpretuje i komentuje krytyka feministyczna, akcentująca żeński podtekst tragedii Szekspira. Podczas gdy szaleństwo Hamleta, mniej lub bardziej wiarygodne, wynika z przyczyn intelektualnych (jest „racjonalne”), to szaleństwo Ofelii wiąże się z jej fizycznością. Gdy zezwolono kobietom grać w dramatach Szekspira, obecność kobiecego ciała w przestrzeni scenicznej nie pozostała bez wpływu na recepcję spektakli. O nierozłącznym związku kobiecego szaleństwa

⁹ Zdjęcia ze spektaklu obejrzyć można w Cyfrowym Muzeum Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie.

¹⁰ L. Pirandello, dz. cyt., s. 39. Przekład własny.

z seksualnością przekonany był również prekursor badań nad kobiecą histerią¹¹, człowiek, który wywarł ogromny wpływ na Sigmunda Freuda, Jean-Martin Charcot. Sławę zyskał jako dyrektor legendarnego szpitala w Salpêtriére, gdzie „przebrany w kostium wiedzy – gwarantującej naukowość eksperymentu – ogłasza swoje fantazmaty”¹². Naukowość kliniki z czasem zaczęto podważać, sugerując, iż rzekome badania Charcota stanowią pretekst do rozwijania męskich fantazji wokół tajemnicy kobiecego ciała. Niezależnie od tego, jaki był prawdziwy cel działalności Salpêtriére, nie można odmówić zasług Charcotowi, który aby przełamać tabu i przekonać środowisko do realności damskich zaburzeń psychicznych, musiał postawić na szali cały swój medyczny autorytet. Tym sposobem dowiódł, że histeria nie ma nic wspólnego z upadkiem moralnym¹³, zwracając uwagę na realne cierpienie pacjentek i medyczne podłoże tego zjawiska.

Spośród czterech wyróżnionych przez siebie faz hysterii Charcot najbardziej upodobał sobie tzw. fazę błazeńską, charakteryzującą się przybieraniem plastycznych bądź namiętnościowych postaw. Nie bez powodu zatem do dziś w kontekście jego badań mówi się o teatrze ciała. „Symptomy cielesne przypominają symptomy opętanych przez diabła; histeryczka, choć nie jest epileptyczką, prezentuje syndrom epilepsji, ale jest także aktorką i akrobatką”¹⁴ – to znaczy wykonuje zamaszyste ruchy, a jej ciało skręca się w nieokiełznanymi drgawkach. Najbardziej widowiskowym momentem ataku było spektakularne wygięcie ciała w łuk. Histeryczkę pokazywało się na scenie, fotografowało, szkicowało. Organizowane przez Charcota lekcje hysterii, podczas których wywoływał u pacjentek sztuczne ataki, stopniowo przestały być lekcjami medycyny. Coraz bardziej przypominały spektakl. Teatralność histeryczek była niezaprzeczalna. Ulrich Baer twierdzi nawet, że niemożliwe jest zrozumienie hysterii bez przyjrzenia się zdjęciom, które Charcot przez lata robił swoim pacjentkom¹⁵. Chodzi o serię fotografii medycznych z początku lat 80. XIX w., ukazującą między innymi nieludzkie pozy przybierane przez pacjentki podczas ataków katepsji. Charcot chciał sportretować poszczególne fazy kobiecych zaburzeń somatycznych, które nie sposób było opisać w notatkach. Początkowo fotografie stanowiły materiał do badań, jednak dość szybko zostały upowszechnione w formie ilustracji o pewnym stopniu artyzmu. Był to jednak artyzm niezdrowy. Wielu dopatruje się w fotografiach z Salpêtriére odpowiedzi na wyobrażenie o tym, co chce widzieć męskie oko: „Ostatecznie galeria Charcota dowodzi, że poszukiwał on

¹¹ Pojęcie hysterii wywodzi się ze starogreckiego: *hystera* oznacza macicę.

¹² K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, [w:] teże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006, s. 74.

¹³ Charcot tłumaczy histerią wszystkie „mistyczne” zjawiska średniowieczne, np. palenie czarownic – mogły to być kobiety cierpiące na zaburzenia psychiczne (czego wówczas nie rozumiano).

¹⁴ K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, s. 74–75.

¹⁵ U. Baer, *Fotografia i histeria: ku poetyce flesza*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.

sposobów na egzorcyzmowanie swoich własnych demonów poprzez skierowanie aparatu fotograficznego na te powyginane, spazmatyczne i halucynacyjne ciała kobiet¹⁶ o zmierzwionych, jak u Ofelii, włosach.

Także między bohaterami *Jaką mnie pragniesz* wyczuwamy pewnego rodzaju fizyczne napięcie, szczególnie pomiędzy Nieznajomą a jej kochankiem (i utrzymaniem) Salterem, nie wspominając o bardzo dwuznacznym zachowaniu córki pisarza. Ponadto sam tytuł wywołuje tegoż rodzaju konotacje. U Pirandella fizyczność зда się rzeczywiście splatać z kobiecym szaleństwem, które jest wytworem kultury, a zarazem żywym protestem przeciwko niej. Szalona kobieta to zbuntowana wychowanka patriarchy. Gdy teorię masek naszego autora przepuścić przez filtr krytyki feministycznej, śmiało możemy postawić tezę, podług której historyczny moment jest zerwaniem wytworzonej przez patriarchy maski, za którą kryje się kobieta; to metaforyczne odblokowanie ciała, uwolnienie mowy: „Tak, wiem! Tylko wariatki mają przywilej wykrzykiwać wobec wszystkich, wprost, pewne sprawy!”¹⁷.

Ciężko stwierdzić, czy stan psychiczny Nieznajomej to już szaleństwo, czy jeszcze skrajna frustracja, jednak jej zmiany nastrojów, wyrwane z kontekstu wtrącenia i absurdalne działania przywodzą na myśl utratę zmysłów. Ponadto Nieznajoma, jak widać w przytoczonym powyżej fragmencie, zdaje sobie sprawę z tezy, jakoby kobieta mogła wyzwolić się spod patriarchalnych rządów, jedynie tracąc zmysły. Krytyka feministyczna bardzo rozlegle komentuje kobiece szaleństwo: utożsamia je z krzykiem kobiecego ciała, roszcującym sobie prawo do przywrócenia figury kobiecej do centrum uwagi, wbrew jej dotychczasowej marginalizacji¹⁸. Oskarżenia feministek dotyczą także faktu, że upragnione prawo głosu kobieta odzyskuje tylko za cenę utraty zmysłów. Uznana za niepożyteczną, traci to prawo, czyli mamy do czynienia z błędnym kołem. Nie jest moją intencją rzucanie podobnych oskarżeń, prawdą jest jednak, że za kobiecym szaleństwem może kryć się coś głębszego, co zdołali uchwycić w swych dziełach Pirandello czy Szekspir.

Koncepcja upatrywania w damskim szaleństwie sposobu na wyrażenie kobiecego „ja” zrodziła się także w obrębie tarantyzmu – interesującego zjawiska kulturowego południowych Włoch. Tarantyzm był zrytualizowaną terapią stanów nerwicznych, które, w mitycznej wersji, wywoływane miały być przez ukąszenia tarantuli (skąd nazwa). Kryzys somatyczny zażegnawano dzięki quasi-egzorcyzycznym rytuałom muzyczno-tanecznym, podczas których ciało tarantystki ulegało cyklicznym atakom konwulsji. W obrzędzie tym wykorzystywano również rekwizyty, między innymi lustra¹⁹. Po kilku dniach tego niekontrolowanego tańca chora powracała do stanu normalności. Tarantystkami były w głównej mierze młode, niezamężne

¹⁶ Tamże, s. 166–167.

¹⁷ L. Pirandello, dz. cyt., s. 36. Przekład własny.

¹⁸ K. Kłosińska, *Figura XIX-wiecznej historyczki*.

¹⁹ Z. Mikołajko (*Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)*, [w:] *Spektakle zmysłów. Praca zbiorowa*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010) przypisuje motywowi lustra istotną wartość dla przedstawień literackich. Lustro, w szczegól-

jeszcze kobiety, u których doszukiwano się psychicznych zaburzeń związanych z tłumieniem popędów. Jak zauważa Katarzyna Woźniak, z czasem rytuały tarantystyczne zaczęto interpretować jako fazę, w której „porządna kobieta” mogła dać upust swoim emocjonalno-fizycznym, często obscenicznym instynktom²⁰. Znowu mamy zatem do czynienia z kobiecą próbą wyzwolenia się spod ram, jakie nakłada na nie paternalistyczna kultura:

Domowa meloterapia zdawała się pełnić w silnie patriarchalnym społeczeństwie południa Włoch istotną funkcję performatywną: swoim tańcem kobieta wyznaczała granice przestrzeni wyjętej spod praw i obyczajów tego społeczeństwa, w której mogła stanowić o sobie²¹.

Wkrótce podjęto się reinterpretacji zjawiska tarantyzmu. Projekt *Pajak tańczącego boga* zainicjowany przez Luigię Santora i Georges’a Lapassade’a miał złamać dotychczasowe tabu tarantystycznych obrzędów, by uczynić z nich widowisko teatralne. Tak jak fotografie histeryczek Charcota stały się obiektem artystycznego uniesienia, tak trantystki Lapassade’a trafiły na deski teatru.

Najbardziej fascynująca prawda o człowieku, do której z tak wielką namiętnością Pirandello starał się dotrzeć za pomocą teatru, kryje się w najciemniejszych zakamarkach ludzkiej tożsamości. Motyw podwójnej osobowości, idący w parze z niejednoznacznością ludzkiej tożsamości, stanowi stały punkt dojścia rozważań sycylijskiego dramaturga. Pirandello nie zdradza prawdziwej tożsamości swojej bohaterki, ponieważ nie to jest istotą dramatu. Jego nadrzędnym celem nie jest rozstrzygnięcie, kim naprawdę jest Nieznajoma, ale czym jest sama ludzka tożsamość. *Jaką mnie pragniesz* jest więc czymś więcej niż tylko dowodzeniem tego, kim jest bohaterka dramatu. Dyskurs Pirandella prowadzi daleko poza tę prostą niepewność i nieufność, jaką żywimy wobec Nieznajomej my – niecierpliwa publiczność – oczekująca na rozwiązanie tych niemalże „kryminalnych” zawiłości. Prawdziwy dramat rozgrywa się w sferze j e j wewnętrznych rozterek. Kim Nieznajoma jest dla reszty bohaterów dramatu, wytrwale starającej się ustalić jej prawdziwą tożsamość? Autor nawet nie stara się odpowiedzieć na to naiwne pytanie. Powinniśmy raczej zapytać, czy Nieznajoma w ogóle ma tożsamość. Pirandello zmusza nas do myślenia, drażni i niepokoi, a sam na nasze pytania odpowiada milczeniem.

Bibliografia

Adamski J., *Wstęp*, [w:] *Teatr Pirandella*, Kraków 1976.

Aspersi N., *L'eterno smemorato*, „La Repubblica” 1988, 21 X, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/10/21/eterno-smemorato.html> [dostęp: 15.11.2017].

ności lustro wody, łącząc w sobie miłość i śmierć, Eros i Thanatos, począwszy od mitologicznego Narcyza, aż po szekspirowską Ofelię.

²⁰ K. Woźniak, *Jedna żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium*, artykuł złożony do druku w czasopiśmie „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”.

²¹ Tamże.

- Baer U., *Fotografia i histeria: ku poetyce flesza*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2013, nr 4.
- Brahmer M., *Wstęp*, [w:] L. Pirandello, *Dramaty*, Warszawa 1960.
- Eustachiewicz L., *Luigi Pirandello*, Warszawa 1982.
- Kłosińska K., *Figura XIX-wiecznej histeryczki*, [w:] tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiecte”*, Katowice 2006.
- Lyons B., *The Iconography of Ophelia*, „English Literary History” 1944, nr 44.
- Mikołajko Z., *Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)*, [w:] *Spektakle zmysłów. Praca zbiorowa*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010.
- Showalter E., *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawińska-Courtney, W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4 (teksty oryginalny w: *Shakespeare and the Question of Theory*, red. P. Parker, G. Hartman, New York–London 1997).
- Szczeptański J.A., *Kraków, wizyta teatralna*, „Trybuna Ludu” 1961, nr 300.
- Tarantismo* [hasło], <http://www.treccani.it/enciclopedia/tarantismo/> [dostęp: 15.11.2017].
- Topolewski J., *Rozbić triadę. Histeria, kobiecość, feminizm – według Elaine Showalter*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury. Praca zbiorowa*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Woźniak K., *Jedna, żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium* [w druku].

Ophelia of Pirandello: reflections around female madness

Abstract

The article is devoted to an analysis of Luigi Pirandello's drama *As You Desire Me* which draws inspiration from an actual event connected with questions on the identity of a person suffering from amnesia. Unlike the real incident, the main character of Pirandello's is a woman known only by her alias Stranger, as the main theme of the drama is establishing her true identity. The present article aims at proving that Pirandello's drama is not a criminal mystery, but rather a deep reflection on the notion of human personality which in the case of a woman receives new, interesting meanings. One of them is spotting the correspondence between Pirandello's Stranger and Shakespeare's Ophelia, as madness of both characters appears to have similar roots: female's insanity seen through the prism of both dramas appears as defiance against the culture of patriarchy, but also stems from the conviction of one's own emptiness and undefinedness. In this context, referring to studies on feminist criticism (E. Showalter, K. Kłosińska, K. Woźniak), including studies on female hysteria is of relevance. Even though the structure of drama appears to lead to a finale in which the truth about the character is uncovered, Pirandello does not reveal her true identity. However, questions on female identity and female madness are worth reflecting upon, even if they remain unanswered.

Słowa kluczowe: Luigi Pirandello, *Jaką mnie pragniesz*, bezosobowość, Ofelia, tarantyzm, Aleksandra Mianowska, Jean-Martin Charcot, kobiece szaleństwo, kobieca tożsamość, Elaine Showalter, krytyka feministyczna

Keywords: Luigi Pirandello, *As you desire me*, impersonality, Ophelia, tarantism, Jean-Martin Charcot, Aleksandra Mianowska, female madness, female identity, Elaine Showalter, feminist literary criticism

Aleksandra Koman: aleksandra.koman@up.krakow.pl