

Katarzyna Woźniak

ORCID 0000-0002-2683-3217

Uniwersytet Wrocławski

Jedna, żadna i sto tysięcy. Włoszka jako medium

Stawką przebiegającej w napiętej atmosferze dyskusji wokół przywracania salentyńskiej kulturze tarantyzmu przez inicjatorów i uczestników projektu „Pająk tańczącego boga”, w tym Luigiiego A. Santora i Georges’a Lapassade’a¹, była re-interpretacja samego zjawiska: tarantyzm, postrzegany często jako relikwyt przeszłości i wstydlivy problem społeczny, miał zostać artystycznie przepracowany, czyli oderwany od życia i wystawiony na scenie. Nie mamy oczywiście pewności, czy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia można jeszcze było mówić o praktykowaniu tarantyzmu we właściwym tego słowa znaczeniu, co zresztą było kolejnym przedmiotem sporów stron zaangażowanych w projekt. Nie zmienia to jednak faktu, że zainteresowanie badaczy i artystów coraz mniej budziło performatywne, a więc ustanawiające pewną rzeczywistość zdarzenie, za jakie należy uznać domową meloterapię. Ważniejsza stała się jego artystyczna sublimacja w formie reprezentacji. Tarantyzm stawał się przedstawieniem.

Przyjmuje się, że tarantyzm na dużą skalę uprawiano we Włoszech od średniowiecza po schyłek XVIII wieku. Niemniej jednak świadectwa zebrane w XX wieku przede wszystkim przez Ernesta De Martina i Georges’a Lapassade’a stanowią dowód śladowego utrzymywania się zjawiska przynajmniej do końca lat siedemdziesiątych XX stulecia². Dopatrywano się w nim nawiązań do przedchrześcijańskich egzorcyzmów lub adorcyzmów, powiązań z kultami dionizyjskimi lub korybantyzmem. Ponieważ tarantystkami były głównie kobiety, a przyczyn charakterystycznych ataków, objawiających się w formie „tańca” odprowadzanych przy akompania-

¹ Por.: G. Pizza, *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Roma 2015. Zainteresowanych tematem odsyłam także do materiałów opublikowanych w 14. numerze czasopisma „Performer”, w bloku *Wokół apulijskiego tarantyzmu* pod redakcją Katarzyny Winiarskiej-Ścisłowicz i moją.

² Por.: E. De Martino, *Ziemia zgryzoty*, przeł. W. Marucha, Warszawa 1971; G. Lapassade, *Essai sur la trance*, Paris 1976.

mencie *pizziki*, doszukiwano się w traumatycznych urazach, powiązanych często z tłumieniem popędów³, z czasem zaczęto interpretować epizody tarantystyczne jako fazę liminalną – czas, w którym „porządna kobieta” mogła pozwolić sobie na emocjonalne, niekontrolowane zachowania, czasami nawet obsceniczne (nie bez przyczyny kościół św. Pawła w Galatinie, gdzie podjęto próbę powiązania ludowego rytuału z chrześcijaństwem i wypędzenia demonów w przestrzeni instytucjonalnej, okrył się złą sławą i został desakralizowany).

Dążeniom do konstruowania reprezentacji tarantyzmu towarzyszyły tendencje do jego uniwersalizacji, to znaczy uznania za konstytutywny element kultury salentyńskiej, bez specyficznego odniesienia do kondycji miejscowych kobiet⁴. Tymczasem 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 stanąć o sobie. Co znamienne, koniecznym warunkiem skuteczności meloterapii była dobrowolna zgoda kobiety. Luigi Stifani, salentyński skrzypek ludowy, w rozmowie z Ginem Di Lecce⁵ mówi:

Stifani: Grałem tarantystkom i wiele z nich uzdrowiłem. [...] Leczyłem je dźwiękiem skrzypiec, który usuwa truciznę, która odłożyła się w żołądku. Ludzkie uszy są jak anteny; za ich pośrednictwem tarantystki odbierają grane przeze mnie dźwięki; a te z kolei zatrzymują się w żołądku i pobudzają tarantystkę; wtedy tarantystka zaczyna zwracać całą żołąć, całą truciznę.

Di Lecce: I jaką muzykę pan gra?

Stifani: To są tarantystki, więc jeśli nie trafisz w ich gusta, na nic całe twoje granie. Jeśli tarantystki przyjmą twoją muzykę, to bardzo dobrze, a jeśli nie, musisz zmienić muzykę i kiedy widzisz, że ta nowa muzyka im się podoba, grasz zawsze tylko tę jedną.

Kolejnym krokiem na drodze do uzdrowienia, ale – jak zaznacza w tym samym miejscu Stifani – dopiero po „zwróceniu całej żołąci” była pielgrzymka tarantystki do Galatiny, dobrowolny zatem powrót do społeczności. Powrót oznaczał też automatyczne, ponowne uprzedmiotowienie kobiety: tarantystka, odziana w białą, płócienną koszulę nocną, prosiła Świętego Pawła o łaskę uzdrowienia. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że opuszczając swój dom i wchodząc w przestrzeń publiczną,

³ Orędownikami tej interpretacji byli zwolennicy De Martina. Lapassade nie zgadzał się z tą tezą. Por.: K. Woźniak, *Przelamując tabu. Wokół apulijskiego tarantyzmu*, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/przelamujac-tabu-wokol-apulijskiego-tarantyzmu> (dostęp: 23.09.2019).

⁴ Por.: G. Pizza, *Psychodeliczny pajak Lapassade’a*, przeł. A. Koman i K. Woźniak, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/psychodeliczny-pajak-lapassade> (dostęp: 23.09.2019).

⁵ *Io, Luigi Stifani, mi sono miscelato con le tarantate*, [w:] M. Nocera, *Il morso del ragno. Alle origini del tarantismo e il mondo del fenomeno vissuto dall'interno. Interviste a tarantate e parenti*, Lecce 2013, s. 37–44. Przekład własny autorki artykułu.

kobieta przyjmowała przypisaną jej zwyczajowo rolę osoby podporządkowanej innym, wyższym instancjom. Przeszawała też mieć wpływ na swoje ozdrowienie: mogła jedynie mieć nadzieję, że otrzyma łaskę, o jaką prosi.

Odżegnywanie się od tarantyzmu jako praktyki ludowej i próby jego reprezentacji można zatem interpretować także jako odwracanie wzorku od problemów miejsca kobiety w społeczeństwie, nie proponując niczego w zamian. Postęp technologiczny i społeczny nie szedł bowiem w parze z emancypacją Włoszki.

W [międzywojennych] Włoszech – pisze Luisa Passerini w tekście *Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej* – idea obsadzenia kobiety w nowej roli kłóciła się z ustanowionym porządkiem, a zarazem w nim funkcjonowała, zresztą nie bez konfliktów. Program faszystowski z jednej strony skłaniał się do uniformizacji kobiet (i to nawet w sensie dosłownym: do przebierania ich w organizacyjne uniformy), z drugiej strony kreślił ideał wzorowej żony i matki, zdolnej unieść na swych barkach cały ciężar imperialnej polityki demograficznej. Kobiety miały być nowoczesne, a zarazem rodzić jak najwięcej dzieci oraz żywić i odziewać całą rodzinę ze źródeł dostarczanych przez samowystarczalną gospodarke⁶.

Jedyną różnicę w okresie powojennym, po upadku faszyzmu, stanowił większy dostęp do dóbr konsumpcyjnych i przejęcie promowanych na Zachodzie (przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych) modeli kulturowych. Symbolem tej przemiany była nylonowa koszula nocna.

Co symbolizowały te nylonowe halki, które [młoda mieszkanka południa Włoch] widziała w kinie? – zastanawiał się socjolog Francesco Alberoni, podsumowując przeprowadzone wywiady środowiskowe. – Nosić je lub choćby tylko zaakceptować oznaczało bunt. Płócienna koszula to w stabilnym społeczeństwie coś ustalonego raz na zawsze: jej biel i prostota jest wyrazem prostych małżeńskich powinności i cnót kojarzonych z małżeństwem. Wybór nowoczesnej bielizny byłby zatem gestem zerwania, gwałtownego odarcia koszuli z jej tradycyjnego dziedzictwa, czyli instytucji posagu. Dla kobiecej konsumentki stanowi to zatem manifest równości. Kobiety silniej jeszcze niż mężczyźni pragną obywatelstwa na nowych prawach, w nowym społeczeństwie⁷.

Rola mediów i reklamy⁸ w emancypacji kobiet w okresie powojennym doprowadziła więc do pewnego paradoksu: jednostkowe – jak to się dzisiaj mówi: „de-
dykowane” konkretnej kobiecie – produkty umasawiały ją, czyniąc równocześnie jedną, żadną i umasowioną. Odziana w nylonową koszulę i wyposażona w najno-

⁶ L. Passerini, *Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej*, [w:] *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz i M. Szpakowska, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 120.

⁷ Tamże, s. 122.

⁸ „Prasa kobieca stanowiła najsolidniejszą i najlepiej prosperującą gałąź włoskiej kultury masowej, do tego stopnia, że aż połowę objętości niektórych magazynów zajmowały reklamy (liczba poświęconych im stron od 1953 do 1963 roku podwoiła się, a w niektórych przypadkach potroiła)”. Tamże, s. 124.

wocześniejsze sprzęty Włoszka sama stała się „nośnikiem” nowych haseł emancypacyjnych, chociaż ramy wykuwanej przez nią wolności nadal były wyznaczane przez prawa i obowiązki ustanawiane przez patriarchalne społeczeństwo. Wolność ta była zatem jedynie połowiczna – była „wolnością do”, przy czym o tym, co było dozwolone, decydowały już inne instancje niż sam podmiot. Nie szła z nią w parze „wolność od” – ponieważ cały czas ten ktoś lub to coś poza podmiotem wyznaczało pole jego myślenia i działania. Trudno było zatem w powojniu, mimo postępu, który za kilka lat miał zaowocować we Włoszech cudem gospodarczym, znaleźć powszechnie sankcjonowane przestrzenie, w których Włoszka nie byłaby medium dla haseł publicystycznych, reklamowych – a także (dlaczego by nie?) propagandowych – tylko podmiotem wyznaczającym dla siebie zasady i granice. Włoscy dramaturdzy i dramaturżki – zarówno przed drugą wojną światową, jak i po niej – świetnie uchwycili to zjawisko.

W 1917 roku odbyła się we Włoszech prapremiera pierwszej wersji dramatu *Tak jest, jak się państwu zdaje* (pierwodruk 1918) Luigiiego Pirandella, na podstawie wydanego w 1915 roku opowiadania autora zatytułowanego *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* [*Pani Frola i pan Ponza, jej zięć*]. Sztuka okazała się na tyle nośna, że Pirandello powrócił do niej w roku 1925, gruntownie przebudowując pod kątem wystawień scenicznych, być może pod wpływem doświadczeń pracy z nowo utworzonym własnym zespołem teatralnym – Teatro d'Arte.

Znana polskiemu widzowi z dwóch realizacji w Teatrze Telewizji – z 1976 roku w reżyserii Laco Adamika, a przede wszystkim z wersji z 1967 (obie na podstawie przekładu Jerzego Jędrzejewicza), wystawionej w setną rocznicę urodzin autora w reżyserii Ireneusza Kanickiego i z modnym wówczas Zbigniewem Zapasiewiczem w roli Lamberta Laudisiego, postaci kluczowej dla całej konstrukcji dramatu – sztuka Pirandella tradycyjnie i nie bez racji bywa wpisywana w nurt jego twórczości poświęcony zagadnieniom dekonstrukcji struktury dramatu mieszczańskiego⁹.

Pirandello ukazuje oczom sobie współczesnych włoskie miasteczko, stolicę prowincji, która zyskuje troje nowych mieszkańców. Na temat ich przeszłości wiemy tylko tyle, że cały dobytek stracili podczas trzęsienia ziemi. Niczego nie można też odtworzyć na podstawie archiwaliów, ponieważ wszelkie zapisane ślady ich dawnego życia uległy zniszczeniu w wyniku tego samego kataklizmu. Pana Ponzę, panią Frolę i panią Ponzę łączą niejasne więzy rodzinne, których naturę ciekawscy tubylcy starają się za wszelką cenę wyjaśnić. Nie ulega wątpliwości, że pan Ponza był zięciem pani Froli. Nie można mieć jednak pewności, czy jest nim nadal, gdyż pani Frola twierdzi, że jej córka – Lina, jedynie udaje zmarłą żonę pana Ponzy. Tymczasem on – zaprzeczając słowom teściowej – stwierdza jednoznacznie, że to jego żona – Giulia – udaje zmarłą córkę pani Froli. Sfrustrowani mieszkańcy zawiązują w domu rajcy

⁹ Tę tradycyjną, szkolną interpretację znajdujemy np. u Józefa Heisteina, por.: tenże, *Wstęp*, [do:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, przeł. Z. Jachimecka, L. Chrzastowski i J. Jędrzejewicz, Wrocław 1978, s. III–LXXVI.

miejskiego Agazziego nieformalny, sąsiedzki komitet, przed którym wyjaśnienia składają kolejno „osoby” rodzinnego dramatu. Dialog z chórem mieszczan, przychylających się raz do zdania pana Ponzy, raz do zdania pani Froli, prowadzi Lamberto Laudisi – który pojawiając się w ostatniej scenie, odmawia zajęcia jednoznacznego stanowiska w sprawie, to podsycając zapały drobnomieszczańskiej społeczności, to bezlitośnie z niej szydząc.

Polscy recenzenci spektaklu, tacy jak Zbigniew Podgórzec¹⁰, świadomi byli anachronizmu nowatorstwa wpisanego w sztukę. Podkreślali natomiast wagę samego wpisanego w dramat pirandellizmu, czyli niemożności jednoznacznego określenia ludzi (choć I. Kanicki nazywa pirandellizmem „typ teatru”¹¹):

Reżyser widowiska telewizyjnego – pisze recenzent – położył mniejszy nacisk na relatywizm prawdy, eksponując przede wszystkim agresję otoczenia wobec jednostki. Precyzyjnie wyłożył w przedstawieniu tezę autora, że atakowanie człowieka, nawet w imię poszukiwania prawdy, jest okrutne i prowadzi nieuchronnie do zniszczenia świata stworzonego przez troje nieszczęśliwych ludzi.

I to jest chyba najważniejsze w dramacie Pirandella. Bowiem wymowa filozoficzna utworu, owa wywodząca się z Kanta względność prawdy, dziś już ma posmak nieco naiwny, podczas gdy sprawa tolerancji jest wciąż aktualna. Przesuwając akcenty sztuki, Kanicki uświadomił nam, jak bliski autorowi dramatu *Tak jest, jak się państwu zdaje* jest choćby Buñuel, który swymi filmami, np. *Viridianą*, opowiada się właśnie za tolerancją¹².

W innej recenzji czytamy:

Reżyser I. Kanicki potrafił ze sztuki Pirandella wydobyć to, co chyba zawsze pozostanie jej trwałą wartością, a mianowicie obraz tragedii dwojga ludzi zaszczutych przez małomiasteczkowe kołtuństwo. Tło, na którym rozgrywał się dramat pani Froli i pana Ponzy, było bardzo dobrze ukazane. Ich natrętni prześladowcy, z obrzydliwą ciekawością węszący tajemnicę dziwnej rodziny, choć zróżnicowani zewnętrznie, stanowili zwartą i jednorodną grupę jednakowo reagujących kołtunów. Efekt ten osiągał reżyser przez to, że często kazał im równocześnie siadać i wstawać jak marionetkom pociąganim na sznurku, równocześnie mówić itd. W ten sposób została podkreślona przeciwstawność między tym odrażającym świadkiem drobnomieszczańskim a dwojgiem nieszczęśliwych, całkowicie samotnych

¹⁰ Por.: Z. Podgórzec, *Przewrotna prawda Pirandella*, „Ekran”, 16.07.1967, nr 29, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/172473/przewrotna-prawda-pirandella> (dostęp: 8.05.2017). Chyba najbardziej radykalnie u SEG., *W plenerze* (fragm.), „Głos Olsztyński”, 30.06.1967, nr 154, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/172485/w-plenerze-fragm> (dostęp: 8.05.2017). Nie ma w tym zresztą nic dziwnego: trudno wymagać od recenzentów, by w 1967 roku, gdy na scenach eksperymentalnych rozprawiano się z teatrem mieszczańskim w sposób o wiele bardziej radykalny, niż proponował to Pirandello, podkreślali akurat te walory jego dramatopisarstwa.

¹¹ B.B., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 25.06.1967, nr 26, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172487/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017).

¹² Z. Podgórzec, *Przewrotna prawda Pirandella*, dz. cyt.

i bezradnych ludzi, oraz w pewnym sensie także rezonerem autora reprezentowanym przez pana Laudisiego¹³.

Spróbujmy sformułować intuicje recenzentów dobitniej: gra nie toczy się tu wcale o przekonania społeczne i relatywizowaną prawdę, lecz o status ontologiczny pani Ponzy i o jej prawo do samostanowienia o sobie, którego jej się odmawia. Żaden bowiem z bohaterów Pirandella nie podważał statusu męża i teściowej – co najwyżej wyrażał się z powątpiewaniem o ich zdrowiu umysłowym. Kluczowe było pytanie o to, kim naprawdę i dla siebie jest pani Ponza.

Domniemani matka i mąż wzajemnie „wyszarpowali” sobie panią Ponzę, ustanawiając alternatywne dyskursy dotyczące jej osoby. Doprowadzona do ostateczności lokalna społeczność wzywa w ostatniej scenie sztuki panią Ponzę, by sama określiła swój status. Kobieta staje przed „sąsiedzką komisją”. Pani Ponza, którą łatwo można uznać za kobietę obłąkaną, właśnie dlatego, że jej status ontologiczny jest niepewny, nie ustępuje. Odmawia przyjęcia narzucanej sobie roli, nie chce podjąć „gry ról”, której wymaga od niej to społeczeństwo. Zatem gdy w ostatniej scenie zjawia się w domu Agazziego, podejmuje próbę emancypacji:

– Czegóż państwo chcą jeszcze ode mnie [...]? Czego? Prawdy? Otóż prawda wygląda tak: jestem córką pani Froli... i drugą żoną pana Ponzy... Tak! A dla siebie jestem nikim! Nikim!

– To wykluczone! Dla siebie musi pani być jedną albo drugą!

– Nie, proszę państwa! Dla siebie jestem tą, za którą mnie się uważa!¹⁴.

Ostatnie słowo, zarówno w dramacie, jak i w spektaklu, należy do Laudisiego, gorzkiego komentatora, i przesuwano ono akcent z tego heroicznego aktu pani Ponzy na dociekanie prawdy, które podkreślali recenzenci. (Mówi Laudisi: „Słyszeli państwo? Tak przemawia prawda! Zadowoleni są państwo? Cha, cha, cha, cha!”¹⁵). Interpretację dramatu w duchu pirandellizmu musiała dodatkowo wzmocnić gra Zapasiewicza, który – jak podkreśla Joanna Krakowska – w każdych okolicznościach „potrafił grać tak, że zawsze miał słuszość”¹⁶. Podobnie zresztą w przypadku wszystkich wystawień *Tak jest, jak się państwu zdaje* od końca lat pięćdziesiątych do końca lat siedem-

¹³ A.O., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 9.07.1967, nr 28, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172465/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017). Ewa Łubieniewska odwraca tę interpretację, porównując do nadmarionety panią Ponzę. E. Łubieniewska, *Jakim się Pirandello wydawał Teatrowi Telewizji Polskiej*, referat wygłoszony podczas III Krakowskich Spotkań Italianistycznych, 11.04.2017. Tekst ogłoszony drukiem: E. Łubieniewska, *Telewizyjne gry Pirandellem*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XVII” 2017, s. 135–149.

¹⁴ L. Pirandello, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 360.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 633. Por.: Z. Podgórzec, *Przewrotna prawda Pirandella*, dz. cyt.; B. Sowińska, *Na szklanym ekranie*, „Żołnierz Wolności”, 28.06.1967, nr 150, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/172483/na-szklanym-ekranie> (dostęp: 8.05.2017); A.O., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, dz. cyt.

dziesiątych (1958, Teatr Ziemi Pomorskiej, Bydgoszcz, reż. Teresa Żukowska; 1961, Teatr Polski, Warszawa, reż. Maria Wiercińska; 1976, Teatr Ziemi Mazowieckiej, Warszawa, reż. Teresa Żukowska) w programach powtarzano raczej kanoniczne wykładnie myśli włoskiego noblisty, nie podejmując próby reinterpretacji dramatu w zmieniającym się kontekście teatralnym i społecznym¹⁷. Nikt nie dostrzegł chociażby powinowactwa pani Ponzy z Gombrowiczowską Iwoną, które można było łatwo zbudować, za punkt wyjścia przyjmując felieton Konstantego Puzyry:

[...] już na premierze [w 1957 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, reż. Halina Mikołajska] pogadywaliśmy sobie z Janem Kosińskim, że na dobrą sprawę trzeba by tę *Iwonę* zupełnie inaczej zrobić. Bez baśniówki i bez farsy. W realistycznie, wytwornie urządzonym salonie, we frakach i wieczorowych sukniach, jakby rzecz działa się na którymś z istniejących dworów królewskich, szwedzkim czy angielskim. I z całą powagą trzeba by grać dramat psychologiczny właśnie, gdzie wszyscy wzajemnie się stwarzają i przekształcają tylko dlatego, że patrzą na siebie, mówią do siebie, czują wzajemnie swoją obecność i muszą się do niej ustosunkować. Gdzie każdy każdemu robi „gębę”, każdy kręci się niepewnie pod spojrzzeniami innych, coś ukrywa, tai swoje kompleksy i głupawe myśli, chowa je we wstydlivych chichotach¹⁸.

Zupełnym zbiegiem okoliczności premiera drugiej telewizyjnej adaptacji sztuki włoskiego noblisty o rok poprzedziła premierę głośnego monodramu Franki Rame *Una donna sola* [*Kobieta samotna*], otwierającego cykl *Tuttacasa, letto, chiesa*¹⁹ [*Do tańca i do różańca*], który może stanowić wymowną kodę dla naszych rozważań.

Bohaterką napisanego na cztery ręce z Dariem Fo monodramu jest Maria – żona i matka. Mąż trzyma ją pod kluczem z powodu romansu, w jaki wdała się z bardzo młodym nauczycielem języka francuskiego, choć sam jest bohaterem licznych skandali obyczajowych. Maria stara się sprostać wyzwaniu bycia przykładną gospodynią domową. Jest to o tyle łatwiejsze, o ile ma do swojej dyspozycji wszelkie sprzęty elektryczne, jakie stały się symbolem umasowienia kobiet:

[...] kobiety – w odróżnieniu od mężczyzn – pisze Passerini – nigdy nie utworzyły zunifikowanej armii robotnic i urzędniczek, uległy za to standaryzacji na terenie prywatnym, domowym. Nowa pani domu, racjonalizująca swe zajęcia w kategoriach czasu i produktywności, stanowiła niejako dopełnienie mężczyzny, który stosował te same zasady uniformizacji i podziału pracy na zewnątrz. Funkcjonowanie domu musiało odpowiadać organizacji społeczeństwa. Począwszy od lat dwudzie-

¹⁷ Por.: M. Brahmer, *Spotkanie po 25 latach*, [w:] *Listy Teatru Polskiego. Sezon 1961–1962*, nr 51, s. 16–19, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf (dostęp: 8.05.2017); Program spektaklu *Tak jest, jak się państwu zdaje*, Teatr Ziemi Mazowieckiej, 1976, reż. Teresa Żukowska, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_12/54157/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_ziemi_mazowieckiej_warszawa_1976.pdf (dostęp: 8.05.2017).

¹⁸ K. Puzyra, *Pestka*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 41.

¹⁹ F. Rame, D. Fo, *Tutta casa, letto, chiesa. Sei monologhi*, Milano 2006.

stych, wraz z pojawieniem się elektryczności i nowoczesności wyposażenia, możemy mówić o istnej taylorzacji gospodarstwa domowego²⁰.

Pod tym względem postać grana przez Rame jest emblematyczna: ubrana w modną, nylonową koszulę nocną, stara się za wszelką cenę sprostać wyzwaniom, jakie przed nią postawiono, nie zastanawiając się nad tym, kim jest sama dla siebie. Pani Ponza odmówiła odpowiedzi na to pytanie. Sześćdziesiąt lat młodsza Maria nawet go nie usłyszała.

Franca Rame pisała, że „jedynym bohaterem [jej monologów] jest mężczyzna”²¹, a raczej patriarchalna kultura, której nie udało się wciąż przełamać, a nawet – uległa wzmocnieniu. Jak żartobliwie zauważyła, świat, w którym wulgarny „cazzo”, oznaczający męskie przyrodzenie, zastąpił inwokację do boga (por. włoskie „Oh, cazzo!” zamiast „Oh, mio dio!”), wydawał się jej szczególnie nieprzyjazny kobiecie²². W monodramach w sposób zabawny, ale niepozbawiony goryczy zwracała uwagę, że przestrzeń kobiecej wolności kurczyła się wprost proporcjonalnie do cywilizacyjnego postępu.

Bibliografia

- A.O., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 9.07.1967, nr 28, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172465/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017).
- B.B., *Tak jest, jak się państwu zdaje*, „Radio i Telewizja”, 25.06.1967, nr 26, <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/172487/tak-jest-jak-sie-panstwu-zdaje> (dostęp 8.05.2017).
- Brahmer M., *Spotkanie po 25 latach*, [w:] *Listy Teatru Polskiego. Sezon 1961–1962*, nr 51, s. 16–19, http://www.eteatr.pl/pl/programy/2013_11/52024/tak_jest_jak_sie_panstwu_zdaje_teatr_polski_warszawa_1961.pdf (dostęp: 8.05.2017).
- De Martino E., *Ziemia zgryzoty*, przeł. W. Marucha, Warszawa 1971.
- Heistein J., *Wstęp*, [do:] L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, przeł. Z. Jachimecka, L. Chrzanowski i J. Jędrzejewicz, Wrocław 1978, s. III–LXXVI.
- Lapassade G., *Essai sur la trance*, Paris 1976.
- Łubieniewska E., *Telewizyjne gry Pirandellem*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria XVII” 2017, s. 135–149.
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.
- Nocera M., *Ukąszeni. Rozmowy z tarantystami*, przeł. A. Koman i K. Woźniak, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/psychodeliczny-pajak-lapassade> (dostęp: 23.09.2019).
- Passerini L., *Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej*, [w:] *Antropologia ciała*, oprac. A. Chałupnik, J. Jaworska, J. Kowalska-Leder, I. Kurz i M. Szpakowska, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 103–127.
- Pirandello L., *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, przeł. Z. Jachimecka, L. Chrzanowski i J. Jędrzejewicz, Wrocław 1978.

²⁰ L. Passerini, *Ambiwalencja wizerunku kobiety...*, dz. cyt., s. 118.

²¹ F. Rame, D. Fo, *Tutta casa...*, dz. cyt., s. 7.

²² Tamże, s. 8.

- Pizza G., *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Roma 2015. Przedruk fragmentów w przekładzie na język polski: G. Pizza, *Psychodeliczny pajak Lapassade'a*, przeł. A. Koman i K. Woźniak, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/psychodeliczny-pajak-lapassade> (dostęp: 23.09.2019).
- Podgórzec Z., *Przewrotna prawda Pirandella*, „Ekran”, 16.07.1967, nr 29, <http://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/172473/przewrotna-prawda-pirandella> (dostęp 8.05.2017).
- Puzyna K., *Pestka*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 41.
- SEG., *W plenerze* (fragm.), „Głos Olsztyński”, 30.06.1967, nr 154, <http://encyklopedia-teatru.pl/artykuly/172485/w-plenerze-fragm> (dostęp 8.05.2017).
- Rame F., Fo D., *Tutta casa, letto, chiesa. Sei monologhi*, Mediolan 2006.
- Woźniak K., *Przełamując tabu. Wokół apulijskiego tarantyzmu*, „Performer” 2017, nr 14, <http://www.grotowski.net/performer/performer-14/przelamujac-tabu-wokol-apulijskiego-tarantyzmu> (dostęp 23.09.2019).

One, none and one thousand. An Italian woman as a medium

Abstract

The stake in a heated discussion on reviving tarantism in the Salentian culture by initiators and participants of the project ‘The spider of a dancing god’ was the reinterpretation of the phenomenon itself: tarantism, which was perceived as a thing of the past and an embarrassing social problem, was to become artistically modified, namely isolated from life and displayed on stage. Rejecting tarantism as a folk practice and an attempt at representing it could also be interpreted as turning a blind eye to the problem of a woman’s position in society, without proposing anything in turn. Technological and social progress did not go hand in hand with the emancipation of an Italian woman. Luigi Pirandello in his drama, and Franca Rame in her monodrama captured this phenomenon brilliantly.

Słowa kluczowe: Pirandello, tarantyzm, kobieta w kulturze masowej, Franca Rame, dramat

Key words: Pirandello, tarantism, the woman in mass culture, Franca Rame, drama