

Karol KARP
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

O PIERWSZEJ FAZIE DRAMATOPISARSTWA LUIGIEGO PIRANDELLA. NA PODSTAWIE *LUMIE DI SICILIA* I *LA MORSÀ*

Summary:

The aim of the article *On the First Phase of Luigi Pirandello's Dramaturgy. On the Basis of Lumie di Sicilia and La morsa* is to show that the two dramas belong to the initial phase of the development of Pirandello's dramatic works. The article is divided into four parts. The first one is devoted to the Italian dramaturgy of the first half of the twentieth century, the next two constitute a comparative analysis of *Lumie di Sicilia* and *La morsa*, and the final part may be regarded as a brief conclusion. It has been shown that the explored plays, having a distinct Sicilian character, contain extensive references to bourgeois drama. Following the above-mentioned paradigm, the two works are similar to each other not only in their spatial arrangement and linear treatment of time but also in delineating a specific typology of the hero.

I. Wprowadzenie

A) Kilka refleksji o dramaturgii włoskiej pierwszej połowy XX wieku

W pierwszej połowie dwudziestego wieku dramaturgia włoska przeżyła szczególnie górną okras w swej historii. To właśnie wówczas włoskie sceny teatralne znajdowały się pod wpływem wielu tendencji o awangardowym charakterze. Należy podkreślić w tym miejscu choćby tylko znaczenie futuryzmu czy groteski, które wprowadziły do teatru *Bel paese* nowe koncepty związane nie tylko ze światem przedstawionym dzieła dramatycznego, ale także z jego sceniczną reprezentacją. Zarówno futu-ryści¹, jak i autorzy identyfikujący się z włoskim teatrem groteskowym² zmierzali do

¹ Autorzy reprezentujący włoski futuryzm to na przykład: Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), Pino Masnata (1901–1968), Bruno Corra (1892–1976), Emilio Settimelli (1891–1954), Francesco

wyeliminowania zasad, które zostały wprowadzone i rozpowszechnione przez przedstawicieli tzw. teatru mieszczańskiego. Na specyfikę dramaturgii włoskiej pierwszego pięćdziesięciolecia minionego wieku wpłynęła także sytuacja polityczna kraju, który przez okres ponad dwudziestu lat (1922–1943) był rządzony przez faszystów. Reżim starał się zdominować wszystkie sfery życia społecznego, interweniując także na polu teatralnym. Mussolini uważał teatr za miejsce o ogromnym znaczeniu propagandowym, traktował go jako narzędzie służące do rozpowszechniania założeń faszyzmu. Utwory dramaturgów związanych z faszyzmem gloryfikowały osobę wodza, agitowały politycznie i mityzowały pojęcie ojczyzny. W epoce faszyzmu odbyło się znamienne spotkanie, w którym uczestniczyli najbardziej znani dramaturdzy europejscy. Chodzi o *Convegno Volta*, konferencję zorganizowaną w dniach 8–14 października 1934 roku przez Akademię Włoską w Rzymie, której celem było ożywienie dyskusji na tematy związane z teatrem³. Podczas tak ważnego wydarzenia nie mogło zabraknąć Luigiiego Pirandella (1867–1936), określanego przez wielu najdoskonalszym włoskim dramaturgiem pierwszej połowy dwudziestego wieku.

B) O dramatopisarstwie Pirandella

Warto podkreślić, że sława Pirandella jako dramaturga zaczęła się w 1921 roku. To właśnie wtedy odbyła się w Paryżu oraz innych miastach globu, takich jak Berlin, Nowy York czy Londyn, premiera *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*. Przedstawienie teatralne odniosło ogromny sukces, a Pirandello zyskał przychylną krytykę oraz publiczność. Debiut na scenach światowych okazał się więc bardzo ważnym momentem w karierze pisarza⁴, gdyż nastąpiły po nim sukcesy także w ojczyźnie.

Twórczość Pirandella trwale wpisująca się w historię dramaturgii włoskiej XX wieku ma szczególny charakter. Utwory włoskiego noblisty⁵ rewolucjonizują teatr wspomnianego okresu, gdyż wprowadzają wiele rozwiązań i motywów, które nie pojawiły się dotąd w dziełach żadnego włoskiego autora dramatycznego. Sam Pirandello obok Antona Czechowa (1860–1904), Augusta Strindberga (1849–1912) i Henryka Ibsena (1828–1906) jest często uznawany za ojca współczesnej dramaturgii europejskiej.

Cangiullo (1888–1977), Remo Chiti (1891–1971), Anton Giulio Bragaglia (1890–1960), Luciano Folgore (1888–1966), Ruggiero Vasari (1898–1968).

² Wśród przedstawicieli teatru groteskowego znajdują się Luigi Chiarelli (1880–1947), Enrico Cavacchioli (1885–1954), Luigi Antonelli (1882–1942), Pier Maria Rosso di San Secondo (1887–1956).

³ Borsellino, Nino: *Il dio di Pirandello*. Palermo: Sellerio 2004. S. 106.

⁴ Pirandello jest zaliczany do grona najpłodniejszych twórców w literaturze włoskiej. Na jego jakże cenny dorobek składają się utwory liryczne, dramaty oraz proza. Trzeba jednak nadmienić, że prawdziwą sławę pisarz zawdzięcza teatrowi. Sam zresztą uważa teatr za miejsce szczególne, które pozwala wiernie odzwierciedlić to, co najważniejsze i zarazem najbardziej skomplikowane, a mianowicie ludzkie życie.

⁵ W 1934 roku Pirandello otrzymuje Nagrodę Nobla za twórczość literacką.

Teatr *figlio del Caos*⁶, przede wszystkim ze względów tematycznych i chronologicznych, dzieli się na cztery fazy: teatr dialektalny, teatr humorystyczny, teatr w teatrze oraz teatr mitów. Wymienione fazy obejmują dane dramaty.

W niniejszym artykule skoncentrujemy się na pierwszej fazie twórczości dramatycznej Pirandella. Zależy nam na ukazaniu jej głównych cech charakterystycznych. Należące do niej dzieła różnią się tematycznie⁷ od utworów wpisujących się w drugą fazę, w tzw. teatr humorystyczny, o którego początku można mówić od 1917 roku, kiedy ukazują się takie dramaty, jak: *Il berretto a sonagli*, *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*. Pierwsza faza twórczości dramatycznej Pirandella obejmuje więc utwory opublikowane w latach 1910–1916; cykl otwiera *Lumie di Sicilia* (1910), a zamyka *Liola* (1916). Trzeba podkreślić, iż w pracach badaczy polskich odczuwa się brak opracowań poświęconych dramaturgii Agrygentyńczyka. Istnieją nieliczne dzieła, które tylko fragmentarycznie poruszają tę także ważną problematykę⁸.

Pierwszy etap twórczości dramatycznej Pirandella jest ściśle związany z jego biografią⁹ i koncentruje się na wątkach odnoszących się do sycylijskich korzeni autora. Dramaturg przyszedł na świat 28 czerwca 1867 roku w Girgenti w rodzinie, w której pielęgnowane były tradycje i hasła okresu Risorgimento. Młodość spędził na Sycylii, z którą zawsze czuł się bardzo związany i dlatego jego pierwsze sztuki teatralne powstały właśnie w dialekcie sycylijskim. Ale to nie tylko fakt pisania w dialekcie decyduje o sycylijskości pierwszej fazy dramaturgii Agrygentyńczyka. W dziełach należących do grupy tak zwanego teatru dialektalnego odnajdujemy liczne elementy kultury słonecznej Sycylii. Aby je dostrzec, należy odnieść się do konkretnych dramatów. W niniejszym artykule skupimy się na dwóch niezwykle ważnych sztukach, które jako pierwsze utwory literackie Pirandella zostały zaprezentowane

⁶ W tłumaczeniu na polski: *syn chaosu*. Takim mianem Pirandello zwykł określać sam siebie.

⁷ Teatr humorystyczny jest zdominowany przez motyw maski, pesymizm i relatywizm; faza teatru w teatrze, jak sugeruje tytuł, porusza problematykę metateatralną, a teatr mitów, do którego należą dzieła powstałe w ostatnich latach życia autora, poruszają ważne kwestie moralne i egzystencjalne.

⁸ Mamy na myśli przede wszystkim komparatystyczną pracę Joanny Zając: „Dwie koncepcje dramatu D’Annunzio-Pirandello” (2003) oraz szkic Alicji Fortysiak-Strazzanti „Teatr Pirandella w Polsce” (1993). Całkiem niedawno, bo w 2011 roku została również wydana rozprawa Sylwii Kucharuk „Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych”, w której autorka zajmuje się niektórymi sztukami Pirandella. Dobór utworów został dokonany tak, aby ukazać podobieństwo między stylem dramatycznym Pirandella i Szaniawskiego. Sztukami Agrygentyńczyka zajmował się także Cezary Bronowski. Jego monografie: „La maschera e la marionetta nel teatro italiano negli anni 1918–1930” (2000), „La drammaturgia italiana negli anni 1922–1940” (2003), „Il teatro italiano fra 1918–1940” (2004), „Historia dramaturgii włoskiej XX wieku” (2008), poświęcone dramaturgii włoskiej XX wieku, zawierają wiele cennych uwag i ciekawych interpretacji dramatów Sycylińczyka. O obecności Pirandello w strukturze teatralnej w teatrze francuskim pisała Halina Sawicka („Structures pirandelliennes dans le théâtre français” 1980). Twórczość Pirandella jest również skrótowo analizowana przez Lecha Eustachiwicza w eseju „Luigi Pirandello” i Szymona Goldszmida „Pirandello w teatrze włoskim i europejskim” (1938).

⁹ Camilleri, Andrea: *Biografia del figlio cambiato*. Milano: BUR 2000.

na scenie: *Lumie di Sicilia* i *La morsa*¹⁰. Analiza pozwoli lepiej zrozumieć charakter wczesnej twórczości dramatycznej autora, gdyż to właśnie w tych dziełach są bardzo wyraźnie akcentowane motywy, które w niej dominują.

Mówiąc o cechach strukturalnych powyższych utworów, należy podkreślić, że oprócz nasycenia „pierwiastkami sycylijskimi” zauważa się obecność elementów właściwych tzw. teatrowi mieszczańskiemu. Najważniejszym z nich jest z pewnością wszechobecność motywu trójkąta miłosnego: mąż-żona-kochanek, na którym opiera się często cała konstrukcja dramatu. Mamy więc do czynienia ze zdradą, której najczęściej dopuszcza się żona szukająca ucieczki przed monotonią życia. Zdradzie towarzyszą zazdrość, zemsta, szaleństwo. Silna więź łącząca pierwsze dramatyczne utwory Pirandella z teatrem mieszczańskim wynika z pewnością ze świadomości samego autora dotyczącej gustów ówczesnej publiczności. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż mimo awangardowych zapędów, większość tendencji panujących w dramaturgii włoskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku w gruncie rzeczy faworyzowała tradycję teatralną, która rozpowszechniła się w Europie w XVIII wieku, nie mogąc uwolnić się od starych, skostniałych form.

Analizując pierwszą fazę twórczości dramatycznej Luigiiego Pirandella, należy wziąć pod uwagę przede wszystkim jej zakorzenienie w kulturze sycylijskiej oraz komplementarność z tradycją teatru mieszczańskiego. Aby ukazać te cechy we wspomnianych już utworach oraz urozmaicić analizę, posłużyliśmy się w przypadku *Lumie di Sicilia* motywem podróży; jeśli chodzi o utwór *La morsa* skoncentrowaliśmy się na typologii trójkąta miłosnego.

II. *Lumie di Sicilia* – podróż zwierciadłem sycylijskości?

Akcja jednoaktówki *Lumie di Sicilia* rozgrywa się w jednym z miast północnych Włoch. Autor nie podaje jednak konkretnej nazwy. Widomo jedynie, iż główni bohaterowie pochodzą z Sycylii. W tym przypadku pochodzenie odgrywa bardzo ważną rolę, gdyż jest nośnikiem pewnych cech, wzorów zachowań czy idei. Dotyczy to przede wszystkim Micuccia Bonavina, który jest typowym sycylijskim mieszkańcem wsi, co zdradza już jego wygląd zewnętrzny.

Bohater przebył daleką drogę, aby spotkać kobietę, którą pragnie poślubić – piękną Teresinę. Podróż sycylijskiego wieśniaka, Micuccia, ma jasno sprecyzowany cel. Sycylijczyk rusza w daleką drogę, aby zdobyć ukochaną kobietę. Według niego Teresina powinna odwdziżyć mu się za udzieloną w przeszłości pomoc. Podróż, z jednej strony motywowana jest uczuciami bohatera, a więc czymś pożądanym, upragnionym, pozytywnym, z drugiej zaś jawi się jako pewnego rodzaju obowiązek. Bonavino udzielił pomocy finansowej Teresinie i tym samym umożliwił jej wyjazd

¹⁰ Do tzw. teatru dialektalnego można również zaliczyć utwory: *All'uscita*, *Il berretto a sonagli*, *Tutto per bene*, *L'uomo, la bestia e la virtù*, *Liola*, *Il dovere del medico*, *La ragione degli altri*.

z prowincjonalnego miasteczka w poszukiwaniu kariery i lepszego życia. W zamian oczekuje miłości. Postawa ta wynika z sycylijskiej mentalności, opartej na regule potocznie zwanej „coś za coś” i wykluczającej bezinteresowność. Podróż Sycylijczyka ma z pewnością dychotomiczny charakter. W psychice bohatera zachodzi pewnego rodzaju konflikt; pragnie on poślubić ukochaną kobietę, która, według obyczajów panujących w mikrokosmosie, z którego oboje się wywodzą, powinna go kochać. Odczuwa jednak pewnego rodzaju niepokój, potęgowany dystansem, jaki dzieli go od Teresiny. On jest zwykłym mieszkańcem włoskiej prowincji, ona kobieta, która przywykła do rozrywek oferowanych przez miasto. Jak to często zdarza się u Pirandella, różnice społeczne okazują się zbyt duże, aby nie powodować problemów. Gdy dochodzi do spotkania, Teresina nie poświęca wiele czasu swemu gościowi. Ignoruje go, rozmowa trwa przez chwilę, potem zostawia z matką, a sama oddaje się rozrywkom w pokoju obok, nie przejmując się faktem, iż do uszu Micuccia docierają dźwięki oznaczające dobrą zabawę. Jednak także jej postać nosi znamiona tragizmu. Śmiech bohaterki nie jest uzewnętrznieniem prawdziwej radości, a odzwierciedla tylko chęć przypodobania się ludziom, z którymi chciałaby obcować. W tej sytuacji komizm można utożsamiać z tragizmem. Kobieta znajduje się w sytuacji, która pozwala co prawda śmiać się, lecz jej śmiech jest gorzki. Także Teresina odbyła podróż, podróż pełną wyrzeczeń, podróż, która kosztowała ją wiele wysiłku i sprawiła wiele bólu, podróż, która stała się koniecznością, gdyż stanowiła jedyną możliwość na wyjście z biedy i zaznanie lepszego życia, ale jednocześnie oznaczała rozstanie z domem, porzucenie krewnych i bliskich. Czy kobieta odnalazła swe *locus amoenus*, czy jest szczęśliwa w otaczającej ją rzeczywistości? Odpowiedź na to pytanie wydaje się trudna. W każdym razie nie zamierza wyjść za mąż za Micuccia i powrócić na Sycylię. W jej przypadku podróż odbyła się w jedną stronę, Bonavino zaś najpewniej powrócił na rodzinne południe. Wraz z Teresiną wyjechała jej matka. Podejmując decyzję o wyjeździe, wyraziła zgodę na tulaczkę w poszukiwaniu szczęścia dla córki. W jej przypadku podróż niesie za sobą rezygnację z własnych planów, stanowi również duże poświęcenie, bez wątpienia związane z obowiązkiem bycia u boku dziecka i pomagania mu, obowiązkiem odczuwanym przez każdą dobrą matkę. Zapytajmy, czy Marta Marnis taką matką była? Jej postawa i decyzje życiowe koncentrują się na córce, której towarzyszy przez całą dorosłość, w doli i niedoli. Bohaterka rezygnuje praktycznie z własnego życia i zawsze jest u boku Teresiny. Gdy po latach Micuccio odwiedza kobiety, to właśnie matka przyjmuje go z otwartymi rękami, odgrywa rolę pośrednika między światem córki a światem sycylijskiego wieśniaka. Czuje się jednak skrzepowana, ponieważ zdaje sobie sprawę zarówno z nieprzystawalności tych światów, jak i godnej pożałowania sytuacji Bonavina. Niespodziewany gość niczym magdalenka w dłoniach bohatera Prousta budzi falę wspomnień. Marta Marnis pragnie choć na chwilę powrócić do swojej małej ojczyzny, której Micuccio staje się uosobieniem.

Marta: Ja zostanę z tobą.

Micuccio: Ależ nie... jeśli... jeśli Pani chce... jeśli także Pani musi stąd pójść...

Marta: Nie, nie... Tam teraz jedzą kolację, rozumiesz? Wielbiciele... impresario... Kariera, rozumiesz? Zostaniemy tu razem, tylko my dwoje [...], zjemy razem kolację, ja i ty, co? Co ty na to? Tylko my dwoje. Przypomnimy sobie o dobrych czasach... [...]. Mój drogi Micuccio! Wydaje mi się nieprawdą, że jestem tutaj z tobą. [...]

Micuccio (ponury, niespokojnym głosem): A... ona przyjdzie, powiedziała Pani? Tak pytam, gdyż chciałbym przynajmniej ją zobaczyć...

Marta: Oczywiście, że przyjdzie...¹¹

Bonavino z niecierpliwością czeka na Teresinę. Gdy kobieta pojawia się i poświęca mu odrobinę czasu, jego rozczarowanie jest ogromne. Bohater czuje się odrzucony przez kobietę, którą kocha i która jednocześnie wiele mu zawdzięcza. Świadomość takiego stanu rzeczy wydaje się nie do zniesienia. Jego umysł przepelniają negatywne myśli. Jest zły na siebie i na całą sytuację. Odbił daleką i ciężką podróż – synonim nadziei na realizację planów matrymonialnych, podróż, która kosztowała go wiele wyrzeczeń i nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. Moment, w którym bohater zdaje sobie sprawę z porażki, jest dla niego bardzo bolesny. Ujrzawszy Teresinę, która pod wpływem nowej rzeczywistości bardzo się zmieniła, Micuccio już wie, że nie może liczyć na związek. Córką Marty Marnis wydaje się zbyt piękna, by chcieć spędzić życie ze zwykłym człowiekiem. Świadom klęski, zaczyna wyjaśniać powody, które popchnęły go do przyjazdu do miasta. Czy mówi prawdę?

Micuccio: [...] Wszystko skończone... kto wie od kiedy!... A ja, głupi... ja głupi, a mówili mi we wsi... a ja... tak się natrudziłem, żeby... żeby przyjechać... Trzydzieści sześć godzin podróży pociągiem... aby... aby zrobić... To z tego powodu, kelner i tamta... Dorina wybuchli śmiechem! [...] Mogłem się tego domyślić. Przyjechałem gdyż... gdyż ona, Teresina, mi... obiecała mi to... Ale może... o tak!... jakże by mogła wtedy ona sama przypuszczać, że pewnego dnia stanie się taka? Podczas gdy ja... tam... zostałem z moim małym fletem... na wiejskim placu... ona... ona co za życie! [...] Przyjechałem także, aby zwrócić wam pieniądze, które mi przysłałyście. To ma być zapłata? zwrot? To nie ma nic do rzeczy! Widzę, że Teresina stała się królową! [...] Ale te pieniądze, nie zasłużyłem no to z jej strony. [...]

Marta (drżąca, przygnębiona, z łzami w oczach): Co ty mówisz, co ty mówisz mój syneczku?

Micuccio (dając jej znak, żeby była cicho): To nie ja je wydałem, wydali je moi rodzice, gdy byli chorzy; ja nic o tym nie wiedziałem, [...] Tutaj jest reszta. A ja odchodzę.

Marta: Jak to? [...]

Micuccio: Widziałem ją i to mi wystarczy. [...] Słyszysz Pani jak się śmieją? Ja nie chcę, nie chcę, żeby śmiano się ze mnie... Odchodzę...¹²

W gruncie rzeczy bohater podaje dwa powody swojej wizyty, dwa główne motywy, które sprawiły, iż wyruszył w podróż. Pierwszy to obietnica, jaką miała mu złożyć Teresina, obietnica najprawdopodobniej odnosząca się do przyszłych zaślubin. Drugi, raczej podrzędny, być może stanowiący tylko pewnego rodzaju wymówkę czy usprawiedliwienie rozczonego amanta, dotyczył spodziewanego

¹¹ Pirandello, Luigi: *Lumie di Sicilia*. Milano: Mondadori 1986. S. 61–62. Tłumaczenie z włoskiego fragmentów dzieł analizowanych w artykule zostało dokonane przez Karola Karpę.

¹² Tamże. S. 67–69.

zwrotu pieniędzy, jako rodzaj zadośćuczynienia ze strony Teresiny. Zadośćuczynienia – dodajmy – którego Micuccio w innej sytuacji nigdy nie zażądał. Powody wędrowni bohatera, którą można również interpretować jako nieszczęśliwą tułaczkę, wydają się być przekonujące, jednak udaloby się nad nimi postawić kilka znaków zapytania. Czytelnik poznaje najważniejsze elementy treści utworu praktycznie tylko z perspektywy Micuccia. To on przed spotkaniem z Teresiną i jej matką opowiada dwojgu pozostałym bohaterom dramatu¹³, Ferdinandowi i Dorinie, historię swojej znajomości z Teresiną. Mamy więc tu do czynienia z opisem bardzo subiektywnym, być może nawet odrobinę przejaśkrawionym. Co więcej, między Micucciem i Teresiną nie dochodzi do bezpośredniej konfrontacji. Bonavino, ujrzawszy bohaterkę, nie próbuje namówić jej do ślubu czy powrotu na Sycylię, poddaje się bez walki, gdyż od samego początku czuje się skazany na klęskę. W rzeczywistości okazuje się jednostką słabą, która w obliczu zagrożenia niepowodzeniem łatwo rezygnuje ze swych zamiarów. Zachowuje się w ten sposób także ze względu na słowa pani Marty:

Marta (zaniepokojona, zakrywa twarz dłońmi, ale nie może powstrzymać lejących z oczu łez, [...]): Tak, tak, idź sobie, mój synku, idź stąd... ona już nie jest dla ciebie, masz rację... [...].

Micuccio (poruszony, pochylony nad nią, siłą odrywa jej dłoń od twarzy): Więc... a, ona więc, ona... ona już nie jest mnie godna?

Marta (potwierdza [...]): Na miłość boską, na miłość boską [...]

Micuccio: Dość, dość... i tak odchodzę... Nawet, nawet... teraz tym bardziej...¹⁴

Wysłuchawszy słów Marty, Bonavino wydaje się nie odczuwać już żalu. Wcześniejszy żal przekształca się w pogardę. Teresina stała się najprawdopodobniej kobietą prowadzącą zbyt frywolny tryb życia i nie jest już godna ani Micuccia, ani prawdziwej miłości. Rozzłoszczony mężczyzna odchodzi, aby powrócić na Sycylię i tam zaznać szczęścia. Przed opuszczeniem mieszkania Teresiny Micuccio przypomina sobie o prezencie, który jej przywiózł, przypomina o tytułowych *lumie*, a więc sycylijskich cytrynach. Zdaje sobie jednak sprawę, że nie może dać ich kobiecie, która splamiła nie tylko swój honor, ale także honor swojej małej ojczyzny. *Lumie* otrzymuje Marta, a Micuccio odchodzi.

Kończąc rozważania poświęcone utworowi, warto podsumować obecne w nim pierwiastki sycylijskości. Jednym z budulców sycylijskości jest dialekt sycylijski, w którym powstała pierwsza wersja utworu, a którego elementy pojawiają się również w wersji napisanej we włoskim standardowym. Duże znaczenie ma bez wątpienia pochodzenie głównych bohaterów, których małą ojczyzną jest właśnie Sycylia. Istotną rolę odgrywa ich typologia. Chodzi przede wszystkim o Micuccia, który posiada wiele cech charakterystycznych dla typowego mieszkańca słonecznej wyspy.

¹³ Oprócz wymienionych osób w spisie bohaterów poprzedzającym utwór widnieją dwie nazwy zbiorowe: „zaproszeni” (chodzi o gości, którzy wraz z Teresiną uczestniczą w bankiecie) oraz „inni kelnerzy” (określenie nie obejmuje Ferdinanda – kelnera, z którym Micuccio rozmawia przed spotkaniem z Martą Marnis i jej córką).

¹⁴ Pirandello, L.: *Lumie di Sicilia*. S. 69.

Wśród nich należy wymienić dumę oraz świadomość własnej wartości. Bardzo interesujący jest również obraz Sycylii ukazany w sztuce. Pozytywny charakter tego miejsca, o którym wspomina zarówno Micuccio, jak i pani Marta, można by przeciwstawić negatywnym konotacjom związanym z północą Włoch¹⁵. To właśnie na północy robi się karierę, zdobywa się pieniądze, ale traci się coś najważniejszego w życiu człowieka, a mianowicie godność.

III. *La morsa*, czyli wokół trójkąta miłosnego

Motyw trójkąta miłosnego przewija się przez początkową fazę twórczości dramatycznej Pirandella i przebiega według utartego schematu: żona zdradza męża, ten zaś dowiaduje się o zaistniałej sytuacji i szuka zemsty. Identyfikacyjny przebieg zdarzeń ma miejsce w sztuce, którą wybraliśmy do analizy. Już od samego początku kochankowie, czyli pani Giulia i adwokat Antonio Serra, podejrzewają, iż Andrea Fabbri, mąż Giulii, może znać prawdę o ich romansie. Bohaterowie boją się konsekwencji swoich czynów. Ich strach zdaje się determinować akcję całej sztuki, która jakby pod znakiem antycznego *fatum* dryfuje w stronę tego, co nieuchronne. Słowo „dryfowanie” bardzo dobrze określa charakter akcji. Nie jest ona bowiem ani dynamiczna, ani nawet przepelniona dużą ilością zdarzeń.

Pierwsza scena utworu, rozgrywająca się w domu państwa Fabbri, koncentruje się na rozmowie kochanków. Wynika z niej wyraźnie, iż zdradzony mąż najprawdopodobniej wie, iż jest „rogaczem”. Zarówno Giulia, jak Antonio drżą ze strachu przed zemstą, są prawie pewni, iż Andrea zna ich sekret. Dlaczego? Popelnili drobny błąd. W przypływie namiętności pocałowali się, mając nadzieję, że Fabbri tego nie zauważy. Ten jednak lekko odwrócił się i najprawdopodobniej ujrzał obdarzającą się pocałunkiem parę.

Giulia i Antonio są gotowi przyznać, iż postąpili w sposób niegodziwy, boją się jednak kary i za wszelką cenę pragną jej uniknąć. Bohaterowie w sposób zdecydowany mówią o swojej winie, o szaleństwie, które przyszło im popelnić. Czy dręczą ich wyrzuty sumienia? Czy żałują tego, co zrobili? Trudno powiedzieć. Antonio twierdzi, że połączyło ich uczucie. Historia tej miłości nie mogła jednak skończyć się szczęśliwie. Należy podkreślić, iż przed zdradą Giulia i jej mąż stanowili dobraną i kochającą się parę. Żona Andrei Fabbriego, by móc być u jego boku, zdecydowała się na duże wyrzeczenie: zdecydowała się uciec od rodziny. Posunięcie to – istne szaleństwo¹⁶ – pozostawiło piętno na ich wspólnym życiu. Andrea, uważając się za człowieka prawego i uczciwego, musiał w jakiś sposób naprawić ten niegodziwy występki.

¹⁵ W jednoaktówce Pirandella jest widoczny odwieczny rozdział między południem a północą Włoch. Sytuacja ta pojawia się w wielu utworach Agrygentyńczyka, ale chyba najdobitniej jest ukazana w powieści „I vecchi e i giovani” (1913).

¹⁶ Pavone, Anna: *Trame d'adulterio. Il primo teatro di Pirandello*. Lecce: Manni 2007. S. 145.

Giulia: [...] uciekłam z nim, ponieważ go kochałam, nie po to aby znaleźć tu cały ten spokój, cały ten dobrobyt w nowym domu. Miałam swój, nie odeszłabym z nim... Ale on, wiadomo, musiał usprawiedliwić się przed innymi w związku z popełnionym występkiem, on: człowiek poważny, stateczny... i już! Szaleństwo już się zdarzyło, zaradzić mu teraz! naprawić, i natychmiast! Jak? Oddając się całkowicie pracy, czyniąc dom bogatym, pełnym wypoczynku... Pracował ciężko i zawsze myślał tylko o pracy, [...] wracał do domu zmęczony, [...] w końcu zmęczyło mnie wymuszanie miłości od tego mężczyzny, zmuszanie go do odpowiedzi na moją miłość... Szacunek, zaufanie, przyjaźń męża w niektórych momentach wydają się wbrew naturze¹⁷.

Opowiadając o wspólnej ucieczce, Giulia precyzuje również powody, które były przyczyną zdrady. Styl życia męża nie odpowiadał jej przewrotnej i niespokojnej naturze. Giulia okazuje się kobietą poszukującą silnych emocji, kobietą, która potrzebuje mężczyzny o przewrotnym charakterze, mężczyzny, który zagwarantowałby jej nie tylko miłość, ale także życie pełne wrażeń. Ukryte pragnienia stają się zbyt silne i pchają Giulie w ramiona kochanka. Bohaterka od strony moralnej może być uznana za postać dwuznaczną. Z jednej strony sama podkreśla swoje niezwykle potrzeby, wydaje się silna, z drugiej, w obliczu strachu przed mężem oświadcza kochankowi, że między nimi wszystko skończone. Chęć przeżycia romansu nie jest już tak ważna; ważniejsza okazuje się rodzina, której rozpadowi pragnie za wszelką cenę zapobiec.

Giulia wie, iż popełniła niewybaczalny błąd. Jej ukryte pragnienia uzewnętrzniły się w chwili zdrady. Zauważalna jest głęboka przepaść między słowami kobiety, determinowanymi przez strach, a jej ogólnym stanem emocjonalnym. Zdaje ona sobie jednak sprawę, iż popełnione czyny nie idą w parze z regułami moralnymi. Pojawia się swoisty rozziw między wolą jednostki, między jej pragnieniami, może odrobinę podświadomymi, a normami dyktowanymi przez społeczeństwo czy tradycję. Osobowość bohaterki zdaje się kilkuwarstwowa, co więcej, poszczególne warstwy nie mają harmonijnego układu, znacznie różnią się od siebie.

Rozmowa kochanków stanowi wprowadzenie do sztuki. Na jej podstawie czytelnik zdobywa najważniejsze informacje dotyczące trójkąta miłosnego, na którego historii opiera się akcja. Zakończenie utworu stanowi paradoksalnie dialog między mężem a żoną, w którym znajduje potwierdzenie słuszność przypuszczeń kochanków. Struktura dzieła uprzywilejowuje więc najważniejsze ogniwo trójkąta miłosnego – żonę. To właśnie ona otwiera akcję, jest jej główną siłą napędzającą oraz ją zamyka. Finalny dialog przeprowadza Andrea i Giulia. Mąż gra na zwłokę i nie od razu pozwala żonie zorientować się, iż zna prawdę. Jednakże w miarę rozwoju rozmowy otwarcie oskarża ją o zdradę. Kobieta jest początkowo daleka od przyznania się do winy. Dopiero w momencie, gdy Andrea oświadcza, że widział ją z kochankiem, nie ma wyjścia i przestaje kłamać. Po raz kolejny staje się widoczna dwuznaczność charakteru bohaterki. Podczas rozmowy z kochankiem Giulia zdecydowanie zaznacza, że popełniła błąd, że nie powinna angażować się w romans, gdyż

¹⁷ Pirandello, Luigi: *La morsa*. Milano: Mondadori 1986. S. 23.

ma naprawdę bardzo dużo do stracenia. Podczas rozmowy z mężem natomiast nie jest w stanie, prawdopodobnie paraliżowana strachem i groźbą utraty dzieci, od razu wyznać prawdy. Gdy nie ma już wyjścia, decyduje się zdać na łaskę męża; błaga go o wybaczenie, twierdzi, iż bardzo żałuje swych czynów. Andrea pozostaje nieugięty, nie chce jej więcej widzieć i nie zamierza pozwolić dzieciom na jakiegokolwiek kontakty z matką. Mężczyzna nie pozostawia żonie nawet odrobiny nadziei. Otwarcie sugeruje, iż powinna opuścić dom. Giulia wpada w rozpacz, ale wie, iż musi odejść. Zakończenie utworu, jak to często bywa u Pirandella, nie jest jednoznaczne¹⁸. Nagle pojawia się były kochanek Giulii, który z pewnością zamierzał udać się do jej domu; słychać również odgłos strzału z rewolweru i stwierdzenie Andrei: „To ty ją zabiłeś!”¹⁹.

Można przypuszczać, iż to właśnie Andrea zabił swą niewierną żonę. Zastanawia tylko fakt, dlaczego nie zrobił tego wcześniej i dlaczego otwarcie deklarował chęć wypędzenia jej z domu. Najprawdopodobniej bohater pozbawia Giulie życia w momencie, gdy spostrzega zbliżającego się Antonia. Bez wątpienia Andrea bardzo cierpiał z powodu zdrady. Zabijając żonę na oczach kochanka, chciał zadać mu ból podobny do tego, który on sam odczuwał. Co więcej, w słowach, które padły z jego ust: „To ty ją zabiłeś!”²⁰, wyraźnie obciąża Antonia; oskarża go o śmierć żony, chociaż to on pociągnął za spust. Antonio, angażując się w związek z zamężną kobietą, skazał ją więc na śmierć, a siebie na wieczne cierpienie i wyrzuty sumienia. Zdradzony mąż, zabijając żonę, odbiera kochankowi pewną część jego życia, część, którą on sam kiedyś stracił. Pomiędzy mężem a kochankiem dochodzi do wielkiej rozgrywki, której ofiarą pada żona. Może należałoby więc zastanowić się nad tragedią Giulii – kobiety, która nie będąc bez winy, musi zapłacić najwyższą cenę, aby zaspokoić pragnienie zemsty zdradzonego męża.

Historia trójkąta miłosnego ukazana w analizowanym utworze jest zabarwiona zaskakującymi wydarzeniami. Mimo iż odbiorca sztuki już na samym początku poznaje wszystkich bohaterów i charakter łączących ich relacji, nie może jednoznacznie przewidzieć rozwoju akcji. Pirandello wprowadza pewien wyjątkowy typ napięcia. Czytelnik nie może podejść bez emocji do prezentowanych zdarzeń. *La morsa* wyraźnie nawiązuje do teatru mieszczańskiego, ale oprócz tradycyjnych elementów odznacza się pewnym niedopowiedzeniem, niejasnością, co czyni ją z pewnością bardziej ekspresywną.

¹⁸ Cechą charakterystyczną wielu dramatów Pirandella jest ich otwarta struktura. Dramaturg bardzo często nie kończy swych utworów w jednoznaczny sposób. Taki zabieg daje duże możliwości interpretacyjne, gdyż pozwala czytelnikowi wyobrazić dalszy ciąg wydarzeń.

¹⁹ Pirandello, L.: *La morsa*. S. 37.

²⁰ Tamże.

IV. Konkluzje

Reasumując, należy stwierdzić, że utwory *Lumie di Sicilia* i *La morsa* w pełni wpisują się w pierwszą fazę dramaturgii Pirandella; ich dominujące cechy strukturalne to sycylijskość oraz liczne nawiązania do teatru mieszczańskiego. Realizując powyższy paradygmat, wymienione sztuki opierają się na jednym planie przestrzennym, linearnym czasie i faworyzują specyficzną typologię bohatera. W przypadku *Lumie di Sicilia* główny bohater to typowy Sycylijczyk – mężczyzna dumny oraz hołdujący ściśle określonym zasadom, które można utożsamiać z konwenansami społecznymi. W przypadku *La morsa* dominuje motyw trójkąta miłosnego opierający się na tradycyjnych ogniwach.

Bibliografia:

- Borsellino, N.: Il dio di Pirandello, Palermo, Sellerio 2004.
- Bronowski, C.: La maschera e la marionetta nel teatro italiano negli anni 1918–1930. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2000.
- Bronowski, C.: La drammaturgia italiana negli anni 1922–1940. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2003.
- Bronowski, C.: Il teatro italiano fra 1918–1940. Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2004.
- Bronowski, C.: Historia dramaturgii włoskiej XX wieku. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2008.
- Camilleri, A.: Biografia del figlio cambiato. Milano, BUR 2000.
- Eustachiewicz, L.: Luigi Pirandello. Warszawa, Czytelnik 1982.
- Fortysiak-Strazzanti, A.: Teatr Pirandella w Polsce. Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza 1993.
- Goldszmid, Sz.: Pirandello w teatrze włoskim i europejskim. Warszawa, Księgarnia F. Hoesicka 1938.
- Kucharuk, S.: Pirandello i Szaniawski. Przyczynek do badań komparatystycznych. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2011.
- Pavone, A.: Trame d'adulterio. Il primo teatro di Pirandello. Lecce, Manni 2007.
- Pirandello, L.: La morsa. W: Maschere nude, Tom I, pod red. A. D. Amico, Milano, Mondadori 1986.
- Pirandello, L.: Lumie di Sicilia. W: Maschere nude. Tom I, pod red. A. D. Amico, Milano, Mondadori 1986.
- Sawecka, H.: Structures pirandelliennes dans le théâtre français. Lublin, Wydawnictwo UMCS 2003.
- Zajac, J.: Dwie koncepcje dramatu D'Annunzio – Pirandello. Kraków, Księgarnia Akademicka 2003.