


Tadeusz Sławek

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH (EM.)
e-mail: tadeuszslawek@poczta.onet.pl
 <http://orcid.org/0000-0002-7148-5063>

Pirandello, czyli jak nie dowierzać swojej rzeczywistości

Abstract

Pirandello, or how not to trust your reality

The essay attempts to present Pirandello's esthetics as an heir of Piranesi's esthetics of the ruin. As Umberto Eco claims, a turn towards fragments allows for abandoning the idea of the work of art as an accomplished whole, what is more, it locates the esthetic pleasure in a contemplation of a whole destroyed and fragmented. Thus, a draft becomes more interesting than a finished work. Literature holds control over form, that is over language, but – as Pirandello demonstrates – literature is a cold institution unable to contain the warmth and pulsation of life which always slips out of literature's jurisdiction. Hence Pirandello's work is an important episode in the history of Western rationalism and aims its critical edge against the failed attempts to construct a world according to the working principles of rationality and common sense.

Key words: literature, drama, language, reality, rationalism

Słowa kluczowe: literatura, dramat, język, rzeczywistość, racjonalizm

Musiał być tym, czym nie był!

Bolesław Leśmian: *Akteon*

1.

Sześć postaci scenicznych poszukuje autora.

Czytając to pozornie niewinne zdanie, w istocie od razu podejmujemy się arcyważnego zadania: oto szuka się tego, kto jest gwarantem, jeśli nie bezpiecznego i trwałego schronienia, to przynajmniej pewności genetycznej. Mowa jest wszak o autorze, o kimś, kto własnoręcznie, własnym piśmem (*autographus*), powołuje do życia kształty i wydarzenia. Skoro więc postaci sceniczne szukają autora, oznacza to, że ich patronem jest Telemach, a współtowarzyszem wyprawy Stephen Dedalus. Ojciec jest, ale znajduje się w innych rejonach świata; prowadzi swoje życie i oddaje się czynnościom niezwiązanym bezpośrednio z dziećmi. Poszukiwanie jest więc nieuchronnie błąkaniami się, ponieważ ojciec/autor zniknął z pola widzenia; poszukujemy miejsca, w którym można by dokonać re-konstituowania ojca, niejako pod jego nieobecność. Mówiąc inaczej, chodzi o miejsce, w którym dałoby się ojca jednocześnie egzorcyzmować (wyrzucając mu błędy i zaniedbania) i wywołać (jest niezbędny, aby postaci mogły zaistnieć w działaniu). To właśnie wydaje się istotą „ojcostwa”: genetyczna źródłowość wobec powołanych do życia istot, ale również, a może przede wszystkim, nadanie im kierunku, wytyczenie drogi, na której będą mogły one działać. Stawką jest splątanie ich fabułą, która pozwoli związać owe byty z sobą tak, aby w którymś momencie ich losy zbiegły się w dramatyczny węzeł. Droga, o której myśli ojciec, nie musi zawsze układać się po jego myśli (patrz losy Lajosa, który uczyniwszy wszystko, by nie paść ofiarą syna, ostatecznie umrze ugodzony jego mieczem, nawet nie wiedząc, że ginie z ręki własnego potomka); ale to on, ojciec, drogę tę nakreśla, nie panując nad przygodnością zdarzeń. Rodzina jest sceną, na której zaplanowane drogi życiowe nieustannie konfrontują się z żywiołem przypadku.

2.

Tak właśnie przedstawiają się postaci Pirandella. Pasierbica mówi, że są postaciami „niesłychanie interesującymi! Chociaż zabłąkanymi [*sperduti*]!” (Pirandello 1960c: 49). Zabłąkanie to polega na szczególnym zawieszeniu między różnymi warstwami egzystencji. Postaci pojawiają się jako osoby żywe; tak są odbierane przez

aktorów skupionych na scenie. Amant pozwala sobie nawet na otwartą aluzję erotyczną wobec atrakcyjnej Pasierbicy. Ale sprawa komplikuje się, gdyż Ojciec i jego pozbawiona „autora” rodzina postrzegają egzystencję nie tyle jako jeden i jednolity proces, lecz jako splot wielu warstw o różnej intensywności istnienia. Jak wynika z jego wypowiedzi, zostali stworzeni „żywi” (*vivi*) przez autora, ale ów akt stworzenia nie został doprowadzony do końca, gdyż postaci nie zdołały zaistnieć „w świecie sztuki” (*mondo del arte*). W polskim przekładzie kwestia Ojca brzmi następująco: „Tak, zbłąkanymi, dobrze powiedziane. W tym znaczeniu, widzi pan, że autor, który nas powołał do życia, nie chciał potem czy też fizycznie nie był w stanie wydać nas na świat sztuki” (Pirandello 1960c: 49). Są więc postaci bytami zatrzymanymi w połowie drogi, między „życiem” (biologicznym istnieniem jako *zoe*) a światem sztuki, *mondo del arte* (życiem jako *bios*, jako biografia, w której wydarzenia splątują mnie gęstą siecią wydarzeń z innymi istotami). Międzysfera dzieląca *zoe* i *bios* – oto przestrzeń, w której zbłąkało się sześć postaci.

3.

To także konflikt dwóch czasów: „Jeden rodzaj czasu (czas zdarzeń estetycznych) przecina się z innym (czasem zdarzeń fizycznych) i dezorganizuje go” (Carson 2020: 136). Postaci domagają się zaistnienia na scenie, przeszkadzając w próbie wieczornego spektaklu, ale mając poczucie kolizji czasów, usiłują skonstruować dla siebie rodzaj między-czasu. Czasu, którego strumień niesie wydarzenia pomiędzy brzegami estetyki a fizyczności codziennego życia. Nie chcą, by „odgrywali” ich aktorzy, powołując się na to, że prawdziwy dramat znajduje się wyłącznie w „ich wnętrzu”, a zatem powierzenie go komuś innemu zniekształca ów dramat i zdradza. Jak mówi Ojciec, wskazując na Aktora: „Nawet jeżeli ten pan będzie się starał upodobnić do mnie za pomocą charakteryzacji [...], to i tak nie zdoła przedstawić mnie takim, jakim jestem naprawdę!” (Pirandello 1960c: 78). Postaci odnajdują się w obu czasach; krążą w nich między sceną a widownią, sztuką a życiem niczym tajemnicze figury w przestrzeniach wymyślonych i narysowanych przez Piranesiego. To stała strategia Pirandella, która „rozszczepia postać i aktora, ukazuje rzeczy prawdziwe, lecz z założeniem, że są one grane przez aktorów, lub ukazuje grę aktorską, ale dopuszcza podejrzenie, że to, co grają aktorzy, przytrafia się im naprawdę” (Eco 2012: 357).

4.

Chodzi o rzecz niebagatelną: o dramatyzm życia, którego niegotowość odkrywają postaci. Przedstawienia teatru, do którego przychodzą, to wypowiedzi będące w istocie pod-powiedziami. Pod-powiada uprzednio napisany przez autora tekst, pod-powiada ukryty w budce Sufler. Znamienne, że to właśnie w stronę Suflera zwraca się Ojciec, kiedy wyjaśnia przyczynę sprzeciwu Aktorów wobec jego propozycji, mówiąc, że „nie ma tam (*wskazuje na budkę Suflera*) egzemplarza sztuki, który by nas zawierał” (Pirandello 1960c: 49). Teatr „gra” to, co „dostaje”. Dyrektor skarży się, że mają do czynienia ze słabymi tekstami, bowiem „z Francji nie dostajemy już dobrych komedii” i muszą „grać sztuki Pirandella, których absolutnie nikt nie rozumie” (Pirandello 1960c: 43).

Fizycznie istniejący autor (Pirandello), tworząc dzieło należące do „świata sztuki”, powołał do życia fizycznie nieistniejącego pisarza, który stworzył Sześć Postaci, ale zrezygnował z przedłużenia ich losów, nie umieszczając ich w świecie sztuki. Teraz postaci te zabłąkały się w scenicznym tekście noszącym podtytuł *Sztuka do napisania*, co sugeruje jednoznacznie, że akt napisania sztuki był jednocześnie aktem jej unieważnienia i wymazania. Tekst Pirandella istnieje, ale w jego głównym wątku kryje się mechanizm podający to istnienie w wątpliwość. Został napisany po to, aby był dopiero do napisania. Nic zatem dziwnego, że sztuk Pirandella „absolutnie nikt nie rozumie”: wszak są one tylko z apowiedzią sztuki, niejako jej afiszem, ledwie schematem, zaproszeniem do podjęcia zadania. Właściwie nie ma więc (jeszcze) niczego do zrozumienia.

Ta osobliwa sytuacja dzieła niebędącego dziełem, tekstu bez tekstu, który dopiero poszukuje swego kształtu wraz z postaciami mającymi go powołać do życia, jest refleksem kryzysu wizerunku świata obowiązującego przez co najmniej dwa stulecia, a skruszonego przez pierwszą wojnę światową. Thomas Mann kończy swą przedmowę do *Rozważań człowieka niepolitycznego* rozterkami związanymi z próbą określenia tego, co napisał, a kończy to słowem, którego zapewne pozazdrościłby mu Pirandello: „Tym, co do tej pory powiedziałem i o co pytałem, streściłem wątki przedstawionych dalej rozważań na podobieństwo muzycznego preludium. Stwierdziłem zarazem, że są one obszernym przedstawieniem nader osobistych zagadnień, szczegółowym zapisem wewnętrznych rozterek i sporów. Z tego powodu nie są ani książką, ani dziełem sztuki, lecz zupełnie czymś innym, są niemal... zmyśleniem” (Mann 2015: 354).

Można jeszcze inaczej spojrzeć na Pirandellowski tekst istniejący w szczególnej formie, jaką jest nienapisanie, chociaż postaci wygłaszają swe kwestie, podobnie jak czynią to aktorzy już obecni na scenie podczas próby do wieczornego

przedstawienia. W istocie przenikają się dwie sztuki, obydwie niekompletne, niczym pozostałości po swych skończonych formach. Byłaby zatem estetyka Pirandella dalekim, finezyjnym dziedzicem estetyki ruin, której świetnym przedstawicielem we włoskiej tradycji był Giovanni Battista Piranesi, o którym jeszcze wspomnimy w niniejszej próbie. Pisze o tejże estetyce Umberto Eco to, co dostrzegamy w pisarstwie włoskiego dramaturga: „zmienia ona radykalnie koncepcję doskonałości formalnej i całościowości dzieła sztuki”, co więcej – „dopuszcza znajdowanie przyjemności w dziele sztuki mimo tego (a może dzięki temu), że przedstawia ono zniszczenie” (Eco 2019: 297). A wszystko sumuje na tej samej stronie cytaty z Diderota: „dlaczego piękny szkic urzeka nas bardziej od skończonego obrazu? Bo więcej w nim życia, a mniej formy. Kiedy pojawiają się formy, zanika życie” (za: Eco 2019: 297). Jak zobaczymy, sąd francuskiego filozofa mógłby posłużyć za ważny szlak interpretacyjny dzieła Pirandella.

5.

Ta niefinalność i niekompletność pisania to estetyczny odpowiednik ontologicznych rozważań na temat wieczności. Wieczność przypada w udziale postaci scenicznej, to znaczy takiej, która (1) fizycznie zaistnieje na scenie, czyli „w świecie sztuki” oraz (2) której zaistnienie jest równoznaczne z jej sfabularyzowaniem: musi ona nie tylko istnieć, ale również *współ-istnieć*. Współistnienie to nie jest opowiadaniem o czynnościach; *współ-istnieć* znaczy czynić. Opowiadanie odnosi się do przeszłości, reaktywuje, zawsze już w formie statecznej i statycznej, to-co-było; czynienie natomiast należy bez reszty do chwili obecnej. Dlatego domagająca się pełnego zaistnienia Pasierbica woła: „Tu się nie opowiada! Tu się nie opowiada?” (Pirandello 1960c: 56). To stanowcze powtórzenie – *Qui non si narra! qui non si narra!* – nie pozwala wątpić: jeśli życie ma ukazać swój dramatyzm, musi wykroczyć poza statyczną/stateczną formę i musi niejako *wybłysnąć*, by nie rzec *wybuchnąć*; następuje to w chwili, gdy forma nie będzie w stanie utrzymać w swych granicach tego, co zwiemy namiętnością. „Tu się nie opowiada”, gdyż opowieść poddaje się formie strukturyzowanej przez następstwo zdarzeń; „tu się nie opowiada”, bowiem *t u s i ę z d a r z a*, a zdarzenie jest przygodne i niepodległe naszym o nim wyobrażeniom. Henryk IV, tytułowy protagonista innej sztuki Pirandella, mówi, dywagując o życiu i śmierci: „Urodzić się, monsignore: czyście wy tego pragnęli? Ja nie!!! A przecież między tymi dwoma zdarzeniami – niezależnymi od naszej woli – dzieje się tyle rzeczy, których sobie nie życzymy, a którym poddajemy się z konieczności” (Pirandello 1960b: 156).

Nie może być przygotowanego z góry zapisu zdarzenia i dlatego dramat Pirandella jest dopiero do napisania, a zatem (na razie przynajmniej) nie do zrozumienia. Krótka wymiana zdań między Dyrektorem a Ojcem wprowadza w samo serce zagadnienia. Na pytanie Dyrektora „A gdzie jest egzemplarz sztuki?”, Ojciec odpowiada „W nas samych” i uzupełnia: „Dramat jest w nas; to my nim jesteśmy i śpieszno nam przedstawić go, popędza nas do tego namiętność płynąca z wewnątrz!” (Pirandello 1960c: 50). Tu odkrywamy pewne podobieństwo do rozważań Thomasa Manna dotyczących losów kultury (przeciwstawianej cywilizacji) w najnowszej historii. Wstrząśnięty wydarzeniami pierwszej wojny światowej i rozważający w nader konserwatywnym tonie charakter „ducha niemieckiego” pisarz nalega, by sztuki nie mieszać z literaturą. Komentator dywagacji Manna streszcza je następująco: „Sztuki nie należy mylić z literaturą. Jest odzwierciedleniem niemieckości, literatura natomiast w imię demokracji niemieckość zwalcza. Człowiek niepolityczny rozumie przez literaturę powieść społeczną, naturalistyczną. Dominuje w niej racjonalizm pod postacią retoryki i psychologii, oraz erotyka” (Kępa 2015: 301). Do sporu racjonalności i afektów jeszcze powrócę, na razie odnotujemy to napięcie między „opowiadaniem” (powieścią) a „unaocznieniem” (dramatem) tak istotne również dla Pirandella.

6.

To właśnie splecenie z wydarzeniami dotykającymi innych postaci sprawia, że ich losy się zazębiają; postaci nie tylko zostały „powołane do życia”, ale także zaczęły w s p ó ł - d z i a ł a ć, nawet jeśli miałyby to oznaczać działanie konflikto-
we. Tego współdziałania brakuje Postaciom, których nie zadowala zwykłe opowiadanie o sobie, to bowiem jest z konieczności jednostkowe, zawsze niejako w l i c z -
b i e p o j e d y n c z e j. Opowieści mogą sobie przeczyć, stać do siebie w opozycji, ale zawsze będzie to logomachia, wojna słów, podczas gdy Postaciom chodzi o działanie, czyli o s o m a - m a c h i ę, o wojnę ciał. Po spełnieniu dwóch wymienionych warunków postać sceniczna pokonuje śmierć, może sobie z niej „kpić” (Pirandello 1960c: 49), bowiem „Umiera człowiek, pisarz, narzędzie tworzenia: twór nie umiera” (Pirandello 1960c: 49). Ale owa wieczność postaci scenicznej nie jest bezwarunkowa. Wcześniejsza sugestia, że wystarczyły chęci autora, by wprowadzić postaci w świat sztuki, okazuje się niewystarczająca. W tej samej sekwencji Ojciec wyostrzy kryterium nieśmiertelności. Ma nim być szczególna konfiguracja dyspozycji pisarza znajdująca wyraz w metaforze ziemi i matki. Postaci są „żywymi ziarnami” (*vivi germi*) wzrastającymi „w płodnym łonie” (*una matrice feconda*), jakim jest

„wyobraźnia” (*una fantasia*), zdolna Postaci owe „wyhodować i wykarmić” (*allevare e nutrire*) (Pirandello 1960c: 49).

7.

Postać jest „wieczna” dopiero wtedy, gdy zostanie objęta jakąś szczególną troską. Pirandello mówi o „płodnym łonie” chroniącym i pozwalającym dojrzeć ukrytemu w nim ziarnu. Jest więc coś, co pozwala rozwinąć się historii indywiduum, ale co samo historii tej nie podlega; chroni tę historię, ale samo wykracza daleko poza jej horyzont. Mówi Ojciec: „Umiera człowiek, pisarz, narzędzie tworzenia: twór nie umiera! I aby żyć wiecznie, nie potrzebuje odznaczać się szczególniejszymi zaletami ani dokonywać cudów. Kim był Sancho Pansa? Kim był don Abbondion? A jednak żyją wiecznie, gdyż – niby żywe ziarna – mieli szczęście znaleźć płodne łono, wyobraźnię, która potrafiła ich wyhodować i wykarmić, aby żyli wiecznie!” (Pirandello 1960c: 49). Czym jest owo „łono”, które przyzywa Pirandello? Ponieważ mowa o twórcy, nie unikniemy słowa *f o r m a*: aby zostać *u w i e c z n i o n y m*, niezbędna jest *f o r m a*, sama w sobie śmiertelna przecież i historyczna. Może więc Sześć Postaci, Henryk IV, Vitangelo Moscarda, Mattia Pascal i inni protagoniści Pirandella dają się pojąć jako przykłady tego, co Erich Auerbach, pisząc o Dancem, nazywa „światopoglądem figuralnym”. Pozwala on „przyjąć, że zaświaty są wieczne, a jednak są zjawiskiem, że są ponadczasowe i niezmiennie, a jednak wypełnione historią” (Auerbach [b.r.w.]: 202). Są *w i e c z n e*, i w tej wieczności *n i e z m i e n n e*; ich losy dokonały się, co nie oznacza jednak, że wygasły już emocje i namiętności. Te dalej wrą, domagając się przedstawienia. Forma sceniczna, której żądają Postaci, jest więc niejako świeckim odpowiednikiem wiecznego porządku Stwórcy, któremu Dante nadał kształt w *Boskiej komedii*. Tak jak Farinata i Cavalcante, już zastygli po śmierci w odpowiednich kręgach boskiej penitencjarności, tak Postaci pozostają w kształcie nadanym im przez ich twórcę. Ale nie oznacza to, że obraz nieruchomieje, przenosząc się w sferę nad- czy poza-ziemskiego (w przypadku Danciego) czy też artystycznego (jak u Pirandella) ładu. Przeciwnie: „[...] namiętności, radości i cierpienia trwają nadal i znajdują wyraz w położeniu, geście i słowach umarłych; przed oczyma Danciego wszystkie te dramaty raz jeszcze zostaną zagrane, i to w niebywałym skoncentrowaniu [...]” (Auerbach [b.r.w.]: 203). Takoz Postaci Pirandella zagrają dla nas swój doczesny dramat; w sztucznej *f o r m i e* sprzeciwiającej się chaotyczności *ż y c i a* nabierają kształtu, w którym rozpoznają „immanentny wobec historii proces stawania się” (Auerbach [b.r.w.]: 207). Ten zaś musi skruszyć nieodzowną i konieczną formę, której postaci tak namiętnie poszukiwały. Dlatego

w ostatecznym rozrachunku nie dojdzie do przedstawienia, chociaż poznamy dramaturgię wydarzeń.

8.

Co nam mówią o pisaniu i pisarzu pretensje, które kierują w stronę autora Postacie? Gdybyśmy sięgnęli po dawno napisany esej Rolanda Barthes'a, zauważylibyśmy, że w owych żalach Postaci chodzi mniej o pisarza, a bardziej o piszącego. Ojciec i jego rodzina zjawiają się w teatrze, by zakwestionować instytucjonalną stronę literatury operującej gotowym tekstem suflowanym aktorom do odegrania. Ich roszczenia wobec niewprawnego lub niezdolnego pisarza są więc w istocie wewnętrznie sprzeczne: chcieliby zaistnieć na scenie, ale to, zważywszy na instytucję, jaką jest teatr, jest możliwe za pośrednictwem napisanego tekstu, a tego właśnie nie ma, autor jedynie wykoncypował Postaci, następnie je porzucił. Żadne słowo nie jest w stanie oddać dramatu, który jest (pamiętna fraza Ojca) „w nas samych”, a w tej sytuacji pozostaje tylko działanie. Ono zaś jest poza jurysdykcją pisarza, ponieważ „pisarz to człowiek, który radykalnie wtapia *dłaczego świata, w jak pisać*” (Barthes 1970: 245). Jeśli Postaci dążą do tego, by zaangażowano je w rozwiązanie dramatu rodzinnego nie tyle występując w teatrze, ile działając poprzez teatr, rozwiązanie to musi być aktywnością (a nie „opowiadaniem”), działanie zaś jest nieuchronnie jakąś formą konkluzywnych (trafnych lub chybiomych) odpowiedzi. Z tymi warunkami pisarz nie może pogodzić swego powołania. Po pierwsze dlatego, że jego słowo zawsze „inicjuje jakąś dwuznaczność” (Barthes 1970: 248), i stąd – po drugie – „jego odpowiedzialność polega na tym, by znosił literaturę jako *nieudane zaangażowanie*” (Barthes 1970: 247).

9.

Sześć Postaci znajduje się w sytuacji bez wyjścia. Domagają się wejścia na scenę, by przedstawić dramat znajdujący się, jak same mówią, w „ich wnętrzu”, i osiągają cel, ale tym samym stają się częścią sztuki napisanej przez włoskiego autora. Tworzą spektakl bez wcześniej przygotowanego tekstu, bowiem nie mają zaufania do ograniczających i zawodnych słów, ale zaraz ugrzęzną w słowach dramaturga w sztuce, która, choć napisana, pozostaje wciąż do napisania. Wedle terminologii

Barthes'a Postaci szukają nie tyle „pisarza”, ile „piszącego”, którego rolą jest „mówić przy każdej okazji i niezwłocznie, co myśli” (Barthes 1970: 250) oraz „kłaść kres jakiejś dwuznaczności świata” (Barthes 1970: 248). Nie interesuje je, „jak pisać” (to domena „pisarza”), ale interesuje, „jak objaśniać, zaświadczać przez działanie” (to żywioł „piszącego”). Oznacza to, że Postaci poszukują autora jako osoby zdolnej do pokierowania ich losami, który by je sfabularyzował, a tym samym zajął pozycję zewnętrznego autorytetu, władcy nadzorującego dzieje obywateli republiki, którą zarządza. W tym świecie dominuje tęsknota za przywództwem, które, jak w *Sześciu postaciach...*, zdolne byłoby obalić ustalony porządek (w tym przypadku porządek instytucjonalnego teatru) i, jak w *Henryku IV*, zapobiegłoby chaosowi losów jednostek, zagarniając je w jeden, powszechnie obowiązujący ład. Zacytujmy Landolfa z tej ostatniej sztuki: „[...] jesteśmy... tacy jacyś... brak nam kogoś po prostu, co by nami pokierował i dał nam jakąś historię do zagrania. Jest... jakby to powiedzieć... jest forma, ale brak jej treści” (Pirandello 1960b: 125).

W pewnym sensie to, że sztuka Pirandella jest jeszcze nie napisana, przybliżyła go do współczesnej mu awangardy teatralnej. Wszak Antonin Artaud domagał się porzucenia szacunku „dla tego, co napisane, sformułowane i namalowane, co przybrało formę, jak gdyby wszelki wyraz nie był już u kresu” (Artaud 1966: 93), a w innym tekście z nieskrywanym podziwem pisał o teatrze z Bali jako o teatrze, w którym „widać stan przed powstania języka, stan, który może wybrać sobie język” (Artaud 1966: 82). Można więc spojrzeć na dzieło Pirandella jako na rodzaj partytury, która pozwalałaby zbliżyć się tam, gdzie słowa mają dostęp ograniczony lub wręcz wzbroniony. O tym marzył Artaud, koncipując „stworzenie notacji czy systemu podobnego do muzycznej partytury, który by pozwolił uchwycić to, czego nie da się opisać słowami” (Artaud 1966: 142). Nie da się wykluczyć, że o ile trudno uznać Pirandella za równego Antoniowi Artaudowi w awangardowym radykalizmie, o tyle rację ma Kazimierz Braun, wliczając włoskiego dramaturga, obok Jarry'ego i Witkacego, do najznamienszych przedstawicieli Reformy w teatrze europejskim, a jego pomysły, takie jak: wyprowadzanie postaci z przestrzeni scenicznej, sprowadzanie reżysera ze sceny na widownię, pozwolenie aktorom na improwizowanie niektórych kwestii, Braun uznaje „jak na owe czasy za rewelacyjne” (Braun 1984: 291).

10.

Przejście od „pisarza” do „piszącego” jest również przesunięciem w stronę politycznego autorytaryzmu. „Piszący”, w przeciwieństwie do „pisarza”, który pracuje w języku i nad językiem, zyskując dystans do „prawdy” (wszak zdaje sobie

sprawę, w jak wielkim stopniu prawda jest zależna od słów, którymi staramy się do niej zbliżyć), nie waha się przed ogłaszaniem swych racji jako dobrze uargumentowanych i tym samym niezachwianych. Nie przybliża się do prawdy, lecz ją posiada, dysponuje nią i zarządza. „Pisarz” jest poddany pytaniu; „piszący” zmierza do odpowiedzi, którą zapewne obwieści innym jako obowiązujący porządek rzeczy. Inaczej mówiąc, dla „pisarza” podział na zarządzających i zarządzanych wydaje się zawsze niepewny i chwiejny, podczas gdy dla „piszącego” jest on zasadniczy. Tylko wtedy da się utrzymać kategoryczność obwieszanej „prawdy”, gdy rządzący będą ogłaszać ją rządzonym, ci zaś będą zobowiązani do absolutnego posłuszeństwa. Dostrzegamy w pisarstwie Pirandella (przypomnijmy, zwolennika Mussoliniego) napięcie między prawem i koniecznością jednostki do stanowienia o sobie zespolone z pragnieniem „autora”, kogoś, kto, będąc z zewnątrz, stanowi gwarant ładu. Jakby przestraszony nieograniczonymi i nieprzewidywalnymi „możliwościami bytu” Pirandello widział potrzebę jednostki lub instytucji, która by możliwościom tym nadawała spójny kształt. Tor myśli włoskiego pisarza znów zbliża się do rozważań Manna utrzymującego, że zważywszy na egoizm i słabość człowieka, „powstaje konieczność skupienia władzy w jednym, stojącym ponad ustawami i nieodpowiadającym nawet przed prawem człowieku, przed którym wszyscy chylą głowy i który traktowany jest jako istota wyższego rzędu, jako władca z woli Bożej. Tylko tak można na dłuższą metę zapanować nad ludzkością i nią kierować” (Mann 2001: 143, cyt. za: Kępa 2015: 305). Później spróbuję wskazać, że Pirandello usiłował znaleźć drogę wyjścia ze ślepego zaułka, w który wprowadził nas Mann.

11.

Niemal w tym samym czasie, w innym miejscu Włoch, Antonio Gramsci, analizując rolę nowego „księcia”, władcy zdolnego przekroczyć dawny Machiavelowski model rządów, pisał, że kwestią dla przyszłości niezbędną jest postawienie pytania, czy podział na rządzonych i rządzących (w kategoriach Pirandella – na postaci sceniczne i autora) jest rozróżnieniem trwałym, czy też stanowi tylko efekt i przejaw historycznych realiów. „Czy zaczynamy od założenia nieusuwalnej różnicy w obrębie całej ludzkości, czy też jesteśmy przekonani, że różnica ta jest faktem historycznym, wynikiem określonych warunków?” (Gramsci 1983: 143). W zapiskach więziennych pochodzących z lat 1926–1937 odnajdziemy stale obecną u Gramsciego myśl o znaczeniu religijnego impulsu w historii człowieka, co politycznie prowadzi do kuszącej możliwości umieszczenia w miejscu transcendentnej, wszechwiedzącej istoty, tego, kto może skutecznie pokierować naszymi losami. „Kto mógłby po-

stawić się w pozycji tego, kto spogląda na rzeczy »z punktu widzenia kosmosu« i cóż oznaczałby taki punkt widzenia? Da się z pewnością dowieść, że mamy tu do czynienia z pozostałościami po pojęciu Boga, zwłaszcza mistycznie pojmowanego Boga nieznanego” (Gramsci 1983: 106).

12.

Postaci przychodzą do teatru z zewnątrz, wkraczają do sali „zmieszane trochę i zaniepokojone [*un po' smarriti e perplessi*]” (Pirandello 1960c: 44). Ale ich niepokój jest jednocześnie niepewnością widma wkraczającego w świat rzeczywisty i szukającego sposobów oddziaływania na jego losy. Nim widmo zacznie straszyc, samo jest przestraszone; odległość dzieląca strefę widm od strefy śmiertelnych jest niebagatelna. Głównym sposobem, w jaki widmo wprowadza się do świata żywych ludzi z krwi i kości, jest cierpliwa nieustępliwość. Będzie tak długo powracało, aż osiągnie swój cel, czyli zwrócenie na siebie uwagi. Dopiero widmo powracające, zjawia okazująca regularność właściwą rzeczywistości ludzi zajętych swymi zatrudnieniami, zacznie wywoływać strach. Jednorazowe ukazanie się można łatwo zdyskredytować jako „przywidzenie” czy „halucynację”; ale powrót, wieczny powrót, widma czyni je niecodziennie groźnym dlatego, że posługuje się ono tymi samymi instrumentami, które strukturyzują nasze życie indywidualne i społeczne. Jak człowiek ma do wypełnienia zadania zawodowe wymagające porządku, tak widmo dąży do wypełnienia swoich powinności – aby to uczynić, musi wpisać się w strukturę świata żywych, musi ciągle powtarzać swe czynności – znikać i zjawiać się ponownie w wyznaczonym czasie i określonych okolicznościach. Tak czyni Duch Ojca Hamleta, który „sunie trzy razy przed oczyma” złęczonych towarzyszy Hamleta. Mówi o tym wyraźnie Horacio:

[...] Trzecią noc czuwałem z nimi:
I rzeczywiście, w całkowitej zgodzie
Z ich opowieścią, o tej samej porze
I w ten sam sposób, zjawiła się znowu
Ta sama postać.

Shakespeare 2006: 211

Kiedy Dyrektor teatru każe reżyserowi „wyrzucić” Sześć Postaci, ten podchodzi do nich „jak gdyby powstrzymywany dziwnym lękiem [*trattenuto da uno strano sgomento*]” (Pirandello 1960c: 48). W końcowej scenie Dyrektor „umyka ze sceny, pełen przerażenia [*ateritto*]” (Pirandello 1960c: 116).

13.

Jak narasta ów proces przerażenia? Zaczyna się od podania w wątpliwość autorytetu tekstu, zachwiania dogmatem słów stanowiących rolę do odegrania; to, co przeraża, to, po pierwsze, nagła konieczność tworzenia niejako na gorąco, bez scenariusza, bez gotowego projektu świata podlegającego (s)tworzeniu. Po drugie, przeraża coś, co moglibyśmy nazwać sfałdowaniem struktury podmiotu: to, co do tej pory było zrozumiałe, jednorodne i gładkie, teraz jawi się jako wielorakie, migotliwe i pofałdowane. „Ja” zostaje zwielokrotnione, co Ojciec widzi następująco: „Dla mnie cały ten dramat polega na świadomości, że każdy z nas myśli, że jest »takim«; ale to nieprawda: jest w nas nie jeden, ale »wielu«, tak, proszę pana, wielu różnych ludzi, zależnie od możliwości bytu, jakie są w nas; jesteśmy »takimi« dla tego, »takimi« dla tamtego – a właściwie zupełnie innymi” (Pirandello 1960c: 65). Człowiek nie jest więc niczym innym jak zbiorem „możliwości bytu” (*le possibilità d'essere*), możliwości danych tyleż samemu podmiotowi, co i tym, z którymi przychodzi mu się zetknąć i którzy spoglądają na niego z perspektywy skupionych w nich samych „możliwości bytu”. Trzeba mocno oświetlić to, że czytamy o „możliwościach bytu”; nie chodzi bowiem o proste możliwości zrobienia (lub niezrobienia) czegoś przez jednostkę. Możliwość należy do bytu, i to on wedle nieznanych nam zasad nimi rozporządza. Jesteśmy zatem możliwościami bytu, a nie możliwościami samych siebie. Odwołując się do potocznej retoryki, powiemy, że to byt, a nie my sami, jest kowalem naszego losu. To jakby osobliwy proces umetafizycznienia głównej tezy Marksa: byt kształtuje świadomość – lecz nie ma tu mowy o „bycie” jako zbiorze materialnych warunków życia i produkcji, lecz o „bycie” jako nieprzerwanie trwającym i niepochwytnym procesie stawania się.

Podmiot jest otwartą możliwością stawania się innym niż jest i to w dużej mierze bez własnej w tej kwestii decyzji; a ściślej – jest grą możliwości bytu wszystkich istot objętych jakimś współ-działaniem. Każde współ-działanie jest bowiem grą możliwości bytu. Nie do pomyślenia jest w tej sytuacji gry możliwości jednolity obraz podmiotu; stąd, mówi Ojciec, „złudzenie [*illusione*], że się jest jednym i tym samym w oczach wszystkich i w każdym naszym czynie” (Pirandello 1960c: 65).

14.

Jest jeszcze i trzecie źródło przerażenia. Skoro nie wiemy, jacy jesteśmy „naprawdę”, skoro czujemy się w tym wszystkim „nieswojo”, nie znajdujemy siebie

samych w okolicznościach, w które zostajemy wrzuceni (*io veramente non mi ci ritrovo* – wyznaje nagle Pasierbica; Pirandello 1960c: 78), okazuje się, że nasze istnienie podlega kształtowaniu nie tylko przez wszystko, co istnieje, ale także przez to, co zostało stworzone jako fikcyjne, a więc w istocie nie-istniejące, przynajmniej nie w kategoriach tego, co potocznie pojmujemy jako „istnienie” twardej, fizycznej rzeczywistości. Stąd sceptycyzm wobec języka, który służy temu, by określone „możliwości bytu” mogły wytworzyć sobie obraz innych „możliwości bytu”. „Jakże możemy się porozumieć, proszę pana, jeśli słowom, jakie wypowiadam, nadaje znaczenie i wartość tego, co jest we mnie, gdy tymczasem dla tego, który ich słucha, słowa te nabierają z konieczności znaczenia i wartości, jakie mają w sobie zależnie od świata, jaki jest w nim?” (Pirandello 1960c: 57). Choć już to chwieje naszymi przekonaniami o jednej, powszechnej rzeczywistości, to pozostajemy w dalszym ciągu w kręgu postaci fizycznych, a więc i społecznych realiów świata, w którym się pojawiają. Prawdziwy wstrząs przychodzi dopiero w momencie, w którym jednolitość tej rzeczywistości zaczynają kwestionować istoty powołane do życia przez człowieka i należące do świata sztuki. Rozszerza to znacznie sferę tego, co Pirandello nazywał „możliwościami bytu”. Teraz obejmuje ona także istoty fikcyjne, których świat zazębia się z naszym.

15.

Zaakcentujmy: istoty fikcyjne nie mają obowiązku podporządkowania się naszym wyobrażeniom, są pochodną naszego świata, ale również wkraczają na jego terytorium, indagując go, przepytując, nie akceptując podsuwanych im odpowiedzi. Długa wymiana zdań między Ojcem a Dyrektorem – osiągnięta kulminację w pytaniu: „kim pan jest?”, rzuconym temu ostatniemu – wieńczy znamienne oświadczenie Dyrektora: „No wiecie, to już doprawdy bezczelność! Ktoś, kto się podaje za postać sceniczną, pyta mnie, kim jestem!” (Pirandello 1960c: 102). Ale odpowiedź Ojca jest równie zdecydowana: „Postać sceniczna może zawsze zapytać człowieka, kim jest” (Pirandello 1960c: 102). Dopiero z tej odległości, która dzieli fikcję od rzeczywistości – przy czym to rozróżnienie jest dla włoskiego pisarza zupełnie nieostre – można podjąć się krytycznej oceny własnego losu, a co za tym idzie – jego okoliczności historycznych. Jeśli historia jest *magistra vitae*, może nią być o tyle, o ile pozwala na krytyczne odniesienie do współczesności, ale to bywa raczej zastąpione ucieczką w wykoncypowany obraz minionego czasu. Domniemany Henryk IV, tytułowy bohater dramatu Pirandella, niczym Nietzscheański „antykwarysta” świadomie udaje szaleńca, aby, przenosząc się do XI wieku, myśleć świat współczesny „z [...] dystansu

ośmiu wieków, z tych odległych pięknych czasów, w których żyjemy, że tam gdzieś ludzie dwudziestego wieku stają na głowie, zadręczają się, by przewidzieć, jak nimi los pokieruje i ułożą się sprawy, które ich trzymają w ciągłym naprężeniu i niepokoju” (Pirandello 1960b: 188). Henryk IV, w sztuce Pirandella ofiara tyleż wypadku podczas karnawałowej maskarady, co „usystematyzowanego obłądu” (Pirandello 1960b: 132), jest w pewnej mierze reprezentantem „historyczno-antykwarecznego zmysłu pietyzmu”, który pozwala mu „hołubić troskliwie to, co istnieje z dawien dawna” i „w ten sposób służy on życiu”. Dalej, wedle analizy Nietzschego, „To, co małe, ograniczone, zbutwiałe i przestarzałe, uzyskuje godność i nietykalność, ponieważ zachowawcza i pełna czci dusza człowieka antykwarecznego przenosi się w te przedmioty i mości sobie tam przytulne gniazdko” (Nietzsche 1996: 102). Ale owo „hołubienie” również nie jest „życiem”, stąd właściwie – wracając do punktu wyjścia – wszyscy jesteśmy w sytuacji Sześciu Postaci – „żywych, a bez życia” (Pirandello 1960c: 105).

16.

Fikcja literacka (postaci sceniczne) i historia (historyczna postać cesarza Henryka IV) służą jako punkty, wokół których ci, którzy nie wiedzą, kim są, konstruują obraz samych siebie. Literatura i historia (będąca także rodzajem opowieści) pytają nas o to, kim jesteśmy. Powinny podsuwać twarde odpowiedzi (tak jest wtedy, gdy znajdują się w jurysdykcji „piszących”), zamiast tego stają się źródłem dokuczliwych pytań. Szaleństwo jest wbudowane w strukturę samego świata, co oznacza, że ci, których jako chorych umieszcza się na marginesie i powierza trosce zamkniętych, wyspecjalizowanych instytucji, mówią jednak coś istotnego o świecie „zdrowych”. Oto kolejne źródło przerażenia: gdzie przywykliśmy szukać prawdy, czeka na nas wydarzenie, które sprawia, że granica między prawdą, a nie-prawdą staje się wątpliwa. Wariatów, mówi Henryk IV, „słucha się [...] z oczyma wytrzeszczonymi ze strachu” (Pirandello 1960b: 184), a to dlatego, że „obcować z wariatem to znaczy obcować z człowiekiem, który burzy od podstaw to wszystko”, co ludzie „normalni” „w sobie i wokoło siebie zbudowali: logikę, logikę [ich – T.S.] konstrukcji myślowych” (Pirandello 1960b: 185). Z dalszego wywodu wynika, że „wariat” jest rzeczniakiem „możliwości bytu” (tych nie wiąże logika), podczas gdy „zdrowi” „trzymają się mocno przyjętych pojęć” (Pirandello 1960b: 185) właściwych ich wyobrażeniom o rzeczywistości, które uważają za niepodważalną prawdę.

17.

Argumentacja Ojca nie jest wolna od paradoksu: sam określił się wcześniej jako istota nie do końca i nie w pełni żyjąca (stąd jej widmowy charakter), ale teraz, gdy przychodzi do sporu z Dyrektorem obstającym przy klarownym obrazie rzeczywistości jako struktury bytów dobrze określonych i nazwanych („jestem dyrektorem! Kierownikiem trupy aktorskiej!”; Pirandello 1960c: 103), to postać sceniczna zyskuje mocny kontur stabilizujący jej istnienie i tożsamość. Dzieje się tak dlatego, że „postać ma naprawdę własne swoje życie określone swoistymi cechami, z powodu których zawsze jest »kimś«. Gdy tymczasem człowiek – nie mówię teraz o panu – człowiek tak w ogóle, może być »nikim«” (Pirandello 1960c: 103). To „nikim” odnosi się, na tyle, na ile to możliwe, do dwóch sytuacji niezbywalnie kształtujących kondycję ludzką: chodzi, po pierwsze, o trudność, może wręcz niemożność jednoznacznego oznaczenia tego, czym/kim dana jednostka jest oraz, po drugie, o niepewność dotyczącą tego, czym jest życie. Ktoś, kto „jest nikim”, nie tylko nie wie, kim jest, ale także, a może przede wszystkim, stracił poczucie tego, czym owo jest miałyby być. Podmiot zostaje porzucony przez siebie, co więcej – opuszcza go także pewność przekonania, że jego egzystencja jest istotnie życiem. Bez siebie i bez życia doświadcza radykalnej samotności, kroczy ciemną doliną opuszczenia. Nie bez powodu Sześć Postaci mówi o sobie jako o „zabłąkanych”. To kolejna przyczyna przerażenia. Otwiera się wówczas „nieskończona i tym bardziej przerażająca, im bardziej uświadomiona, wizja naszej nieuleczalnej samotności” (Pirandello 2011: 205).

18.

W I akcie *Henryka IV* Beleredi, uchodzący jeśli nie za błazna to z pewnością za żartownisia, zaryzykuje wskazanie przyczyny, dla której Henryk popadł w psychiczną chorobę. Jest nią, mówiąc najkrócej, nagłe wyodrębnienie i schwytnie obrazu własnego życia, oddzielenie go od ciała, zetknięcie się z nim niczym z odbiciem w lustrze. To, że Henryk obstaje przy tym, aby „odgrywać” Henryka IV, ale „odgrywać na serio”, Beleredi przypisuje „natychmiastowej obserwacji własnych przeżyć [która – T.S.] pozbawiała go bezpośredniego kontaktu z nimi i sprawiała, że wydawały mu się [...] pozbawione jakiegoś serdecznego ciepła, które powinien by zastąpić [...] może pewnymi wartościami umysłowymi” (Pirandello 1960b: 142). Człowiek w y p a d a z życia lub inaczej – zaczyna mieć druzgoczące go wątpliwości

co do własnego życia, gdy dystansuje się od niego, gdy zaczyna mu się przyglądać niejako z zewnątrz, co sprawia, że jego doświadczenia jawią mu się nagle jako doznania kogoś innego, kto nie mniej zachowuje z nim łączność. Spróbujmy uogólnić: gdy stapiamy się z ciałem, tworząc z nim jedno, jesteśmy w stanie spełniać siebie jako świadomy swej tożsamości podmiot indywidualny, możemy także wypełniać swoje funkcje społeczne (rodzinne, zawodowe, przyjacielskie). Gdy natomiast wyobcowujemy się z siebie, stajemy się obserwatorami własnych poczynań, dostrzegamy natychmiast, że zarówno nasze „ja”, jak i to, jak współ-działa ono z innymi na scenie społecznych ról, jest zmienne, ulotne, zastępowalne czymś innym niemal z minuty na minutę. Mówi protagonista powieści Pirandella: „Przyznajesz może i ty, że minutę wcześniej *byłeś kim innym* [...], zastanów się dobrze: minutę wcześniej, zanim przydarzył ci się ten przypadek, byłeś kim innym; nie tylko, byłeś setką innych, stoma tysiącami innych” (Pirandello 2011: 47).

19.

Zmienność, o której mowa, dotyczy nie tylko jednostkowego podmiotu; jest immanentną właściwością samego życia. „Życie nieustannie się rusza i nie może zobaczyć samego siebie” (Pirandello 2011: 203). Oznacza to, że widmowość, o której tyle mówiliśmy, charakteryzuje nie tylko byty fikcyjne, ale i fizyczne indywidua. Więcej – samo życie jest widmowe, ponieważ nie pozwala zobaczyć swego obrazu, podobnie jak duch czy wampir nie zostawiają nam swego odbicia w lustrze. Istniejąc jako widma, jesteśmy przez widma nawiedzeni. W tej sytuacji „ja” jest wymienialne na inne („ja to ktoś inny”, dowodził Rimbaud), ale jednocześnie jest przeświadczone o tym, że właśnie jako „ja”, niepewne i zmienne, uczestniczy w grze społecznej. Jest indywidualne i zbiorowe jednocześnie. Gdy Pirandello pisze, że jednostka jest „stoma tysiącami innych”, chce dowieść tyleż płynności indywidualnego podmiotu, co jego z b i o r o w e g o charakteru.

Dopiero kiedy jednostka zda sobie sprawę z tego, że jej własny lustrzany obraz pozostaje jako różna od niej „fikcja” w istotowym związku z nią samą [...] i zaakceptuje tę „fikcję”, możemy mówić o sytuacji [...] [w której – T.S.] jednostka może zacząć, zapominając o własnej genealogii, pojmować swoje Ja jako „wymienialne” z innymi w przestrzeni społecznej, zarazem jednak w swej indywidualności nie do zastąpienia przez inne Ja.

Dybel 2020: 314

Staje się zdolne do uczestniczenia w grach społecznych.

20.

Znajdujemy się teraz w samym sercu włoskiej tradycji filozoficznej, o której mówi Roberto Esposito, że nigdy nie poddała się argumentacji zmierzającej do zdefiniowania człowieka poprzez dychotomię duszy i ciała, *humanitas* i *animalis*, jednostkowość i zbiorowość. Nawet gdy Machiavelli opiewa w *Księżciu* silną jednostkę, nigdy „nie oddziela jej w sposób abstrakcyjny od dynamiki zbiorowości, z której jednostka taka wyrasta” (Esposito 2012: 29). Podobnie Vico, szanując subiektywność indywiduum, „nie pozwala sobie na to, by zerwać więzy łączące ją [jednostkę – T.S.] ze zbiorowością i rozproszyć wspólnotę tak, by stała się zbiorem niezależnych jednostek będących panami samych siebie, tak jak to dopuszcza tradycja liberalizmu Johna Locke’a czy Johna Stuarta Milla” (Esposito 2012: 30). Kiedy zaś, jak twierdzi Esposito, „główną osią włoskiej filozofii jest relacja między życiem a formą, co otwiera pytania o charakter ludzkiej podmiotowości” (2012: 31), trudno nie uznać Pirandella za godnego reprezentanta włoskiej myśli. Powróćmy na chwilę na polskie podwórko, na którym Stanisław Brzozowski, wnikliwy badacz włoskiej kultury, dostrzega w niej właśnie napięcie między życiem a prawem. Chwali Antonia Labriolę za ukazanie tego, czym jest materializm dziejowy, który zdaniem polskiego filozofa (a Pirandello mógłby podpisać się pod tym sądem): „polega na obnażeniu życia, polega na emancypacji życia spod władzy form pojęciowych, za pomocą których je ujmujemy” (Brzozowski 1990: 82).

21.

W *Legendzie Młodej Polski* Brzozowski dokonuje ciekawej operacji: autentyczności życia strzegła we Włoszech myśl, a mogła to uczynić, bowiem służyła nie bieżącym interesom politycznym (mowa o okresie, kiedy Włochy nie istniały jeszcze jako zjednoczone państwo), ale p r a w u, a ono nie zwraca uwagi na pojedyncze formy, dbając o ciągłość stawania się pewnej postawy. Pisze Brzozowski: „Bezsiła polityczna sprzyjała utrwaleniu się tej zasadniczej postawy duchowej. Myśl nie odpowiadała za życie; prawo było tą nieustanną, broniącą swej wewnętrznej ciągłości konstrukcją logiczną, nie konkretnym wykrystalizowywaniem się form; dzięki temu wielkie architektoniczne linie zarysowywały się z ponadżyciową jasnością” (Brzozowski 1910: 402). Jeśli, jak twierdzi w innym miejscu filozof, „[...] idea prawa lub poczucie jego nieobecności i wynikające stąd konsekwencje psychiczne jest centralnym punktem całego duchowego życia dotychczasowych Włoch” (Brzozowski

1910: 400), to odpowiada to myśli Esposito utrzymującemu, że „włoska myśl polityczna jest w swym zaczniku przedpaństwowa, a nawet nabiera kształtu w opozycji do państwa” (Esposito 2012: 21). Jedynie rzadko znajdziemy u Pirandella bezpośrednie odniesienia do aktualnych wydarzeń historycznych, i można zaryzykować twierdzenie, iż dzieje się tak dlatego, że pisarz skupił się na tym, czym jest życie jako bezwzględne prawo formujące losy człowieka. Ta „przedpaństwowość” stawiałaby wspólnotę ludzką bliżej tego, co Rilke, a za nim Heidegger nazywali „Otwartym” (*das Offne*), a co próbują nam objaśnić jako „całościowy związek, na który zdany jest każdy byt jako coś ryzykownego” (Heidegger 1997: 229), a związek ten jest „całościowy” w przeciwieństwie do panujących w zorganizowanym (dodajmy: od siebie zorganizowanym państwowo) społeczeństwie, w którym człowiek, fabrykując przedmioty, dostawia je do siebie, „wciąż dostawia i dostawia”, tak iż „z Otwartego robi się przedmiot” (Heidegger 1997: 233). Pytanie stawiane przez Pirandella moglibyśmy zredagować następująco: czy w ogóle możliwy jest podmiot wolny od uprzedmiotowienia, jakiemu podlega nieustannie ze strony współuczestników współ-działania, a co za tym idzie, czy da się myśleć podmiot poza kategorią alienacji, podmiot przed-alienacyjny, niebędący w żadnym stopniu niczyją (w tym: swoją własną) projekcją?

22.

„Życie jako jeden strumień, niepodzielne na formę i treść, duszę i materialne ciało, ducha i naturę. Niewyczerpywalny strumień biegnący przez wszystko, co istnieje i ożywiający wszystkie elementy rzeczywistości, nierozzerwalnie łączący świat i Boga” (Esposito 2012: 61) – to Roberto Esposito o myśli Giordana Bruna, a idąc tym tropem, jeszcze trzeba by odwołać się do słynnej obrony godności człowieka, jaka wyszła spod pióra Giovanniego Pico della Mirandoli w roku 1486. Autor broni w niej człowieka jako „wielkiego cudu” nie dlatego, że obdarzono go stałymi cechami, lecz przeciwnie – dlatego, że po stworzeniu świata Stwórca nie dysponował „żadnym archetypem, którego nowy twór mógłby być naśladownictwem”, bowiem wszystkie cechy zostały już przypisane wcześniej powołanym do życia bytom. W tej sytuacji

postanowił twórca najwyższy, aby ten, któremu nie mógł dać nic własnego, miał wespół z innymi to wszystko, co każdy z nich dostał z osobna. Przyjął więc człowieka jako dzieło o nieokreślonym kształcie, a po wyznaczeniu mu miejsca w samym środku świata, tak się do niego odezwał: – Nie wyznaczam ci, Adamie, ani określonej siedziby, ani własnego oblicza, ani też nie daję ci

żadnej swoistej funkcji, ażebyś jakiegokolwiek siedziby, jakiegokolwiek oblicza lub jakiegokolwiek funkcji zapragniesz, wszystko to posiadał zgodnie ze swoim życzeniem i swoją wolą.

Pico della Mirandola 1966: 139

23.

Bóg nie wyposaża człowieka w żaden ze swych atrybutów (nie daje mu „nic własnego”); luźniej zespala go z sobą niż z innymi istotami żyjącymi (to, czym jest, dzieli „współ z innymi”). Człowiek to istota o „nieokreślonym kształcie” – i to przekonanie ożywia myśl Pirandella. Jednak biegnie ona inną trajektorią, w stronę o nieco ciemniejszych barwach niż renesansowa refleksja Mirandoli, dla którego bezkształtność otwiera drogę „życzeniom” i „woli” jednostki. Jak wiemy, Pirandello akcentuje mocniej „możliwości bytu” dowolnie igrające zarówno z wolą, jak i z pragnieniami indywiduum. I jedno, i drugie, namiętność i *ratio* są w głębokim sensie „nie nasze”, bowiem to, co uważam za „ja” i co wyposażam w jakąś formę (której elementami są emocje i wola), jest postrzegane przez otoczenie jako coś zgoła innego. Ostatecznie Pirandello ponad pięćset lat po renesansowym mędrцу podzielił jego pogląd o powszechnej zmienności i braku czegoś, co nazywamy w dużym uproszczeniu „ludzką naturą”; zachował jednak rezerwę wobec optymizmu Pico della Mirandoli – historia brutalnie uczy, że „nasze” pragnienia niekoniecznie są „nasze”, a „nasza” wola zostaje przechwycona przez innych i prowadzi nas nie tam, gdzie pragnęlibyśmy pójść. W *Sześciu postaciach...* Ojciec wyraził to zwięzłą formułą: „Na moje nieszczęście pociągało mnie zawsze to, co wydawało mi się zdrowe moralnie” (Pirandello 1960c: 59), co Pasierbica kwituje „głośnym śmiechem”, jakby rzecz nie była warta słownej argumentacji. Zresztą, jak pamiętamy, ta nie na wiele zdałaby się, bowiem „tu właśnie tkwi całe zło! W słowach!” (Pirandello 1960c: 57).

24.

„Państwu się zdaje, że czynią dobrze, a tymczasem wyrządzają mi straszną krzywdę!” (Pirandello 1960d: 291) – ta kwestia Pani Froli z *Tak jest, jak się państwu zdaje* odnosi się nie tylko do zagadnienia (a słuszniej będzie powiedzieć – do z a g a d k i) motywacji ludzkiego działania, ale do mocno z nią splecionej kwestii

prawdy. Stanisław Brzozowski z właściwą sobie przenikliwością, kilka dekad przed Pirandellem, dotyka istoty rzeczy:

[...] Kant pisze o tym, że właściwa moralna wartość nasza pozostaje dla nas na zawsze nieznaną: tak łatwo bowiem jest pomylić się co do istotnych pobudek swoich postępów. Moralna nasza istota zmienia się nieustannie, każdy czyn nasz pozostawia na niej ślad, nie tylko czyn, każda myśl nasza i każde wrażenie. Ani jedna chwila życia naszego, ani jedno drgnienie naszej duszy nie jest obojętnym.

Brzozowski 1984: 180

Jeśli słuszność moralna naszego postępowania może okazać się wątpliwa, to dociekanie prawdy jako rodzaj podstawowego zobowiązania nie tylko epistemologicznego, ale i moralnego, natrafia na przeszkodę. Sprawia ona, że prawda, nie tracąc swego autorytetu, musi porzucić roszczenia do sprawowania władzy absolutnej na swym terytorium. Prawda jest nie tyle „negocjowalna”, ile staje się konfliktem, zderzeniem, a może wręcz współ-istnieniem kilku różnych prawd odnoszących się do tego samego zagadnienia. Trawestując tytuł innego słynnego eseju Kanta, powiemy, że dla Pirandella prawda to konflikt prawd. Pani Ponza w sztuce Pirandella *Tak jest, jak się państwu zdaje* wyzna, że „dla siebie jest niczym! Niczym!” (Pirandello 1960d: 294), to znaczy jest sobą tylko w tych niezliczonych wersjach, w jakich przedstawiają ją sobie inni: „Dla siebie jestem tą, za którą każdy z państwa mnie uważa” (Pirandello 1960d: 294). Co inna postać skwituje w ostatniej kwestii sztuki „Słyszeli państwo? Tak przemawia prawda!” (Pirandello 1960d: 294).

25.

Nie lekceważmy tych licznych odwołań („Słyszeli państwo?”) do grupy zebranej na scenie. Pirandello nie jest artystą monologu; podmiot liczy się dla niego jedynie jako uczestnik zgromadzenia. Nie jest drobiną w masie, kółkiem w maszynerii społecznej; jest tym, który ową masę i maszynerię współ-tworzy i z którą współ-działa. Indywiduum orientuje się w świecie i odpowiednio moderuje swoje działanie, zwracając się do innych. Owi inni mogą być postaciami fikcyjnymi; doświadczenie literackie polega na tym, że jesteśmy indagowani przez postaci świata przedstawionego w dziele. Kultura jest w gruncie rzeczy zmienną konstelacją r o z m ó w i m a g i n a c y j n y c h. W tak właśnie zatytułowanej noweli pisarz kieruje się ku swoim postaciom „mrowiącym się w gęstym mroku” (Pirandello 1958: 412) jego pracowni. A czyni to dlatego, „Bo i z kimże mógłby[m] się łatwiej porozumieć, w ta-

kiej chwili, aniżeli z nimi” (Pirandello 1958: 412), z bytami, które zostały „zrodzone z pasji pisarza” (Pirandello 1958: 412) i z którymi zaczyna on „po cichu rozmowę” (Pirandello 1958: 412). Ale najczęściej trwa nieustanna konfrontacja sądów, opinii i wrażeń z otoczeniem. To, co u Pirandella jest *ż y c i e m*, to w istocie konflikt spojrzeń i wynikających z nich konsekwencji. Dostrzeżenie tego konfliktu wielu obrazów jednego indywiduum żywiącego mylne przekonanie, że jest „jednym”, pozwala na uzyskanie świadomości, iż życie podmiotu jest czymś w rodzaju „przebrania”, będącym, jak mówi Henryk IV do Margrabiny, jedynie własnym obrazem, „który chcecie sztucznie odtworzyć” (Pirandello 1960b: 157), dodatkowo zdeformowanym przez słowa: „Zacznijcie tylko mówić! Będziecie powtarzali wytarte komuny! Wydaje się wam, że żyjecie? Przeżywacie tylko życie umarłych!” (Pirandello 1960b: 182). Ale by uzyskać tę świadomość, niezbędne jest uczestnictwo w spektaklu społecznych ról, który jednocześnie musi być niejako od wewnątrz kwestionowany jako swoisty festiwal masek. Nic dziwnego, że moment zyskania tej świadomości jest momentem przerażenia. Jak wyznaje Margrabina w *Henryku IV*: „Niech pan sobie wyobrazi nasze przerażenie, gdyśmy zrozumieli, że on gra – swoją rolę – na serio...” (Pirandello 1960b: 144).

26.

Podmiot zyskuje ulotną, wieloobrazową tożsamość, której mechanizm jest dwójaki. Najpierw chodzi o nieuchronną zmienność i niekończący się przepływ tego, co zwiemy *ż y c i e m*, a następnie ta ulotna wieloobrazowość podmiotu dokonuje się za sprawą i przy walnym udziale zbiorowości. Politycznie różne osobowości – Gramsciego i Pirandella, zespala owo włoskie, zdaniem Esposito, zaniepokojenie kwestią *ż y c i a* i kondycji ludzkiej z tego życia zrodzonej. W eseju *Czym jest człowiek?* Gramsci odpowiada na to pytanie w sposób, w którym rozpoznajemy tony znane z tekstów autora *Sześciu postaci...* Po pierwsze, kwestia czasownika: człowiek nie tyle jest, ile *staje się*, a zatem, pisze Gramsci, „człowiek jest procesem, a dokładnie procesem ustanowionym przez swe działania” (Gramsci 1983: 76). Po drugie, działania te nie są nigdy całkowicie jednostkowe, bowiem „konieczne jest, by myśleć o człowieku jako serii czynnych związków, w których jego indywidualność, choć istotnej wagi, nie jest jedynym elementem, o którym musimy pamiętać” (Gramsci 1983: 77). Stąd, po trzecie, jednostka pozostaje w stałej relacji z otoczeniem, z innymi (przypomnijmy uporczywe „proszę państwa”, którym zwracają się do siebie protagoniści sztuk Pirandella, jakby byli zdolni do rozmowy jedynie wobec i za pośrednictwem zgromadzenia), a tożsamość podmiotu jest ni-

czym innym jak świadomością tychże związków. Po czwarte wreszcie, to, co zwiemy „ludzką naturą”, jest do odnalezienia nie tyle w pojedynczym indywiduum, lecz w całej historii ludzkości zapisanej w faktycznych lub wyobrażonych działaniach poszczególnych jednostek, w bogatej sieci połączeń między jednostką a innymi uczestniczącymi w procesie historii. Gramsci pisze: „Życie to historia w działaniu” (1983: 81), co Pirandello uzupełniłby ważnym komentarzem: wiele z tych działań ma dramatyczny wydźwięk i poważne konsekwencje, nie oznacza to jednak, że wiele z nich nie było dokonywanych w imię złudzenia. Życie to historia w działaniu, ale fikcja i rzeczywistość splatają się w nim w jeden niemożliwy do rozplątania węzeł. Nie oznacza to wcale, że fikcja pozostaje w sferze niedokonanej; oznacza to, że nic nie może zwolnić z pytania – co się stało n a p r a w d ę? Pytania, które nie może prowadzić do finalnej odpowiedzi, a jedynie może rozplenić się w kolejnym pytaniu o to, co n a p r a w d ę stało się w tym „naprawdę”? Docieklivość czyni z tej teorii życi a ćwiczenie w polityce zdolnej uchronić nas przed manipulacją ze strony tych, którzy proces owego stawiania pytań chcą zatrzymać raz na zawsze, ostatecznie zamrażając go w swoim kategoriycznym „naprawdę”.

Polityka taka byłaby więc niejako a-polityczna, lecz nie w tym znaczeniu, jakie nadał pojęciu *unpolitische* Thomas Mann w przywoływanych już *Rozważaniach...* Pirandello nie wpisuje swych poglądów w konflikt cywilizacji i kultury, ani też nie proponuje studium ducha włoskiego, na wzór Mannowskiej szarży przeciwko francuskiemu i anglosaskiemu obrazowi świata. Pytanie o to, co n a p r a w d ę dokonuje się w tym, co stało się „naprawdę”, nie neguje konieczności sądów politycznych odpowiedzialnych za formowanie i podawanie do wierzenia owej „naprawdy”; przeciwnie, uznaje w s p ó ł-działanie jako sferę k o n t r-działania, bowiem społeczeństwo nieuchronnie zakłada konflikt różnych sił. Ale zadając pytanie o ową drugą „naprawdę”, podważa wszelkiego rodzaju roszczenia sfery politycznej do ferowania ostatecznych wyroków. Pirandello okazuje się nie tyle „niepolityczny”, może nawet nie „a-polityczny”, ile „im-polityczny”, które to *impolitico*, Esposito znów lokuje w sercu myśli włoskiej, łącząc je z ideą specyficznie pojmowanej bierności – działania będące w istocie n i e d z i a ł a n i e m. Chodzi o aktywność ustanawiającą pewien obraz rzeczywistości i jednocześnie go kwestionującą, aktywności niejako dezaktywującej samą siebie i odcinającej się od własnych efektów (Esposito 2012: 229). W tym duchu komentuje swoje życie protagonista powieści Pirandella: „[...] mój umysł nawykł do myślenia i odczuwania także i przeciwieństwa tego, co przed chwilą pomyślał i odczuł, to znaczy do rozkładania na czynniki pierwsze, rozbijania wszelkich mentalnych i uczuciowych tworów za pomocą upartych i często sprzecznych rozważań [...]” (Pirandello 2011: 60).

27.

Kiedy na początku sztuki Matka „czuje, że mdleje, słania się”, a Ojciec woła o „krzesło dla tej biednej wdowy”, Aktorzy dziwią się: „A więc to prawda? Naprawdę [*daverro*] mdleje?” (Pirandello 1960c: 52). Kwestia pozostaje nierozstrzygnięta. Znajdujemy się w świecie emocji „odgrywanych” wedle zapisanego scenariusza, a więc „prawda” jest tu pojęciem dwuznacznym. Dyrektor trafia w samo sedno sprawy, gdy mówi o teatrze: „Jaka tam prawda! Niechże mi pani da spokój z taką prawdą! Tu jest teatr! Prawda, ale tylko do pewnego stopnia!” (Pirandello 1960c: 94). Czy „prawda”, która jest „prawdą do pewnego stopnia” (*La verità, fino a un certo punto!*), zachowuje status *p r a w d y*? Ów „stopień”, *punto*, wyznacza granicę terytorium, w którym władzę sprawuje pewien przyjęty ogląd rzeczywistości i wynikające z niego konsekwencje dla ludzkiego postępowania. Rodzą się tu ograniczenia, a ich respektowanie jest warunkiem możliwości przedstawienia prawdy. Prawda nie jest więc pod tym względem ani *cała*, ani tym bardziej *naga*. Granica jej przedstawialności przebiega niemal materialnie przez ludzkie ciało. Gdy Pasierbica pragnie, łamiąc owe ograniczenia, przedstawić scenę spotkania w saloniku dyskretnej pośredniczki pani Pace („poszłam tam – widzi pan – za ten parawan i tymi palcami, drżącymi ze wstydu i wstrętu, zdjęłam sukienkę, rozpięłam gorset”; Pirandello 1960c: 94), Dyrektor nie dyskredytuje jej prawdomówności („nie przeczę, może to prawda”; Pirandello 1960c: 94), ale zdecydowanie odrzuca możliwość upublicznienia tej prawdy („powinna pani zrozumieć, że to wszystko jest niemożliwe na scenie!”; Pirandello 1960c: 94).

28.

Pasierbica odmawia udziału w takiej „ocenzurowanej” wersji wydarzeń, a jej argumentacja pozwala dostrzec dwie istotne linie napięć koncentrujące się w „punkcie”, w owym *punto* będącym *p u n k t e m k o n t r o l n y m* prawdy. Te linie także są swoistymi granicami, które kultura wytyczyła i które uczyniła gwarantami swego ładu. Pierwsza z nich to granica między duszą i ciałem, druga oddziela dramat od przedstawienia. Pasierbica tak łączy te dwie linie graniczne, usiłując wyjaśnić sobie niechęć Dyrektora: „Doskonale rozumiem, o co chodzi. On chce od razu przedstawić swoje udręki duchowe: ale ja chcę przedstawić mój dramat, mój własny dramat” (Pirandello 1960c: 95). „Udręki duchowe” Ojca mają wyprzeć i zastąpić osobisty dramat, a ten wymaga niezapośredniczonej, a zatem nie zneutralizowanej przez

ducha, obecności ciała. To zaś wiąże się z właściwą mu ekscesywnością: ciało, by ujawnić swój „własny dramat”, musi zająć całą przestrzeń, rozwibrować się krzykiem i mocnymi uczuciami („wstyd” i „wstręt”), co z kolei rujnuje „przedstawienie” szukające swego fundamentu w konstelacji związków uporządkowanych wedle pewnej hierarchii. Taki jest postulat i warunek Dyrektora: „Trzeba ująć wszystkich w harmonijny obraz i przedstawić to, co jest możliwe do przedstawienia! [...] To byłoby wygodnie, gdyby każda postać w pięknym monologu albo po prostu... w formie przemówienia mogła wyłożyć przed publicznością wszystko, co jej leży na sercu! Musi się pani pohamować [...]” (Pirandello 1960c: 95).

29.

Dramat odrzuca „pohamowywanie”; przedstawienie go wymaga. Dramat zostawia całą przestrzeń ciała, przedstawienie niejako „demokratycznie” rozdziela ją między wszystko obecne. Dramat szuka i wymaga ekstremów („Jakże mógłby przedstawić wszystkie swoje »szlachetne« wyrzuty sumienia, wszystkie swoje udreki »moralne«, jeżeli chce mu pan oszczędzić okropnej chwili [...]”; Pirandello 1960c: 96); przedstawienie spełnia się w stanach pośrednich („harmonijny obraz”). W tym sensie dramat odchodzi od „literatury” i „opowiadania”; przedstawienie potrafi wciągnąć je dla swojej sprawy. Dlatego dramat zachowuje ostrożność wobec słów, gdy przedstawienie na nich właśnie się opiera. I wreszcie, przedstawienie godzi się z rozróżnieniem między tym, co „naprawdę”, a tym, co jest „złudzeniem”, dramat natomiast zasadza się właśnie na zakwestionowaniu tej dychotomii. W wydarzenie dramatyczne wkracza coś, co – podejrzewamy – jest nie tyle „prawdą”, ile co jest „naprawdę” – tzn. może być nieprawdziwe, wynikające z piękającego fizycznego lub moralnego bólu jednostki, ale ponieważ dzieje się w świecie, tzn. „bez tekstu i litery literatury”, zatem siłą rzeczy musi być „naprawdę” – bezwarunkowo będzie oddziaływać na dalsze wydarzenia, będzie miało swoje nieprzewidziane, acz rzeczywiste konsekwencje. Nawet kłamstwo dzieje się w świecie „bez tekstu” naprawdę. Ktoś bierze je za dobrą monetę i tak też działa; nie ma wszak do dyspozycji żadnego kryterium wiarygodności sprawdzającego rzeczywistą wartość tej monety, a kryterium takim jest choćby wielka i potężna instytucja literatury.

30.

Instytucja ta pomaga, mówiąc językiem Dyrektora, *w y h a m o w a ć i p o u k ł a d a ć* świat w harmonijne obrazy. Zyskujemy pewną wizję rzeczywistości, a raczej jej wycinku, niejako skończoną i zamkniętą; ale niewątpliwie korzystający z tej instytucji ponosi wysokie koszty. „Harmonijne obrazy” stanowią formę narzuconą płynnemu i bez-formennemu życiu, który to paradoks Pirandello czyni jednym z założeń swej sztuki. Już w *Przedmowie do Sześciu postaci...* czytamy, że „Wewnętrzny konflikt między życiem a formą jest nieubłaganym warunkiem nie tylko porządku duchowego, lecz także porządku naturalnego” (Pirandello 1960c: 35). Życie nie może być tym, czym jest najczęściej dla nas: *z - ż y c i e m s i ę z f o r m ą*, co pozwala na układanie „harmonijnych obrazów”. Owo *z - ż y c i e s i ę* następuje za pomocą słów i logicznego układu przyczyn i skutków. Mówiąc najkrócej, *z - ż y c i e s i ę z f o r m ą* prowadzi ostatecznie do zaprzeczenia *ż y c i a*, do widmowego *ż y c i a b e z ż y c i a*. Czytaliśmy to w *Sześciu postaciach...*, a z *Henryka IV* dowiemy się, że „Całe życie nasze jest miażdżone słowami... Ciężar umarłych!” (Pirandello 1960b: 182). Jedna z postaci *Ależ to nie na serio* zaproponuje swoistą negatywną definicję życia: „Życie to nie rozumowanie” (Pirandello 1960a: 347). Formuły rozumowania nie są w stanie objąć tego, co Ojciec w *Sześciu postaciach...* nazywa „namiętnością płynącą z wewnątrz” (Pirandello 1960c: 50). Jeśli przyjąć za Heraklitem metaforę rzeki jako wiecznie płynącego i zmieniającego się strumienia, musielibyśmy teraz dodać, że nurt tej rzeki jest nieprzejrysty, nieoczyszczony przez kolejne warstwy piasku czy kamieni. Logika, która by spełnić swe zadanie musi być klarowna i jasna, nie jest w stanie sprostać życiu, które jest mętne i nieprzejryste. „Maszynka, która nazywa się logiką, wypompowuje je [uczucie – T.S.] i filtruje. Uczucie traci od razu swoje ciepło i męty, klaruje, ostudza i oczyszcza: *i - d e - a - l i - z u - j e s i ę!* Wszystko płynie najcudowniej, no, pewnie – bo jesteśmy poza życiem, w czystej abstrakcji! Życie jest tam, gdzie jest ciepło, gdzie są męty, gdzie już nie ma logiki” (Pirandello 1960a: 339).

31.

Instytucja literatury sprawuje władzę nad formą, a więc i nad językiem. Ale, jak wynika z rozważań Pirandella, literatura jest instytucją *z i m n ą*. Litera nie jest w stanie utrzymać ciepła *ż y c i a*, racjonalność nie radzi sobie z „mętami” *ż y c i a*. A ponieważ historia powierza się literze, przechowuje się i przekazuje za jej pośrednictwem, przeto życie zawsze wymknie się z jej jurysdykcji. Zaryzykujemy: dzieło

Pirandella to ważny, arcyważny, epizod w wielkiej historii zachodniego racjonalizmu, akcentujący to, iż historia to dzieje wysiłków, na ogół niezbyt udanych, do skonstruowania świata wedle zaleceń rozumności. W zapiskach Umberto Eco można znaleźć ślad, iż właśnie to dało początek Pirandellowskiej teorii śmiechu: „Cały tekst Pirandella zmierza do [...] wykazania, że jedynym zwierzęciem, które umie się śmiać, jest właśnie to zwierzę, które z powodu swej nierozumności i zawiedzionego pragnienia przeobrażenia jej w rozumność nie ma żadnego powodu do śmiechu. A ściślej: śmieje się tylko i wyłącznie z powodów dość smutnych” (Eco 2012: 363). Tak oto włoski dramaturg wita się z tradycją Jonathana Swifta.

Roberto Esposito notuje, że dla włoskiej myśli, co najmniej już od czasu Leopardiego, racjonalność miała charakter działania immunologicznego: aby ocalić życie, oferowała terapię (przeciwko nadmiernie wybujałym namiętnościom, na przykład), ale jej środkiem (słowa, forma) była substancja na dłuższą metę życie zatruwająca¹, pozbawiająca je – to już powiedziałyby Pirandello – „ciepła i mętów”. Pisał Leopardi, że „rozum potrzebuje wyobraźni i złudzeń, które próbuje zniszczyć” (Esposito 2012: 125). Ciekawe, że Esposito pojmuje ten wątek jako stały element włoskiej tradycji intelektualnej. Cytuje wiersz Piera Paola Pasoliniego *nomen omen* zatytułowany *Popioły Gramsciego*, w którym czytamy o radości życia wciąż obecnej w głębi serc „biednych wędrowców”, którzy „wciąż jeszcze żyją w ciepłe / sprawiającym, że życie przerasta historię” (Esposito 2012: 203).

Możemy więc czytać dzieło Pirandella jako rozbudowaną próbę (słowo nie-obojętne, bowiem konotuje sprzeciw wobec gotowej, „premierowej” formy i jako takie stoi bliżej dramatu niż przedstawienia) obrony ciepła życia, a jest to wysiłek, który można podjąć dopiero wtedy, gdy uświadomimy sobie konieczność fikcji jako legitymizowanej życiem wersji rzeczywistości. Prawdy nie naprawdę, i nie-prawdy naprawdę. Gdy Dyrektor obsadza aktorów w rolach „postaci”, Ojciec protestuje: „Nawet jeżeli ten pan będzie się starał upodobnić do mnie za pomocą charakteryzacji [...], to i tak nie zdoła przedstawić mnie takim, jakim jestem naprawdę” (Pirandello 1960c: 78). Nieco dalej Ojciec przeciwstawi „prawdę pospolitą” „cudowi rzeczywistości” bardziej prawdziwemu, bowiem otwarcie uznającemu zasadę gry: „Dlaczego w imię pospolitej prawdy chcecie zniweczyć ten cud rzeczywistości, która się rodzi wywołana, przyciągnięta i ukształtowana przez samą scenę i która ma większe prawo do życia niż wy, ponieważ jest bardziej prawdziwa od was?” (Pirandello 1960c: 81). Jest więc „prawda pospolita” (*verità volgare*) niejako przygotowana i już zastygła w swym kształcie, prawda wytyczająca schemat naszego postępowania i myślenia (Henryk IV oskarża: „Zacznijcie tylko mówić! Będziecie powtarzali wytarte komunały!”; Pirandello 1960b: 182), ale jest także cud rzeczywistości (*prodigio di una realtà*) wiecznie znajdującej się w ruchu, niegotowej, rodzącej się, tworząc niespodziewane i niebezpieczne wiry.

1 Patrz rozważania filozofa (Esposito 2012: 118–120).

32.

Wraz z przyjęciem tezy o człowieku jako „bycie o nieokreślonym kształcie”, co jest konsekwencją prymatu „możliwości bytu” nad możliwościami samego indywiduum, wchodzimy w strefę nieprzewidywalnego, w której intencje działania nie pokrywają się ze skutkami. Ojciec trafia w samo sedno: „Gdyby to można przewidzieć całe zło, jakie wyniknie z uczynków, które uważamy za dobre” (Pirandello 1960c: 58). Dobro jest szczególną wartością, ale jeśli przyjąć założenie Pico della Mirandoli i Pirandella o bycie ludzkim bezkształtnym, ale i niedychotomicznym, bez pęknięcia na duszę i ciało, ducha i materię, bycie niejako nieosobowym, czy może wyraziściej będzie rzecz – przed-osobowym, wówczas dobro i inne wartości staną się elementami owego stawania się, upłynniania się, przetapiania podmiotu. Stanisław Brzozowski, przypomnijmy – uważny badacz myśli włoskiej – pisze w krótkim szkicu *Sztuka i krytyka*, że „Wartość to nie jest coś istniejącego poza człowiekiem. Wartość to jest on sam, jego istota. I to wzrastanie jego istoty, jej klęski, bóle i triumfy rodzą sztukę” (Brzozowski 1984: 181). Tak możemy pojmować dzieło Pirandella: to studium wzrastania podmiotu jako bytu, którego bez-istotowa, przed-osobowa „istota” polega na tym, że nieustannie zagrożony utratą życia (nie tylko w sensie nieuchronnej śmierci, ale przede wszystkim w codziennym podejrzeniu, że życie, którym żyje, nie jest istotnie życiem, które mu się wydaje, że życie wciąż się przed nim ukrywa), odnajduje je i chroni dopiero wtedy, gdy uświadomił sobie, że jest nie więcej, jak „możliwością bytu” (i to w sensie Pirandella raczej niż Pico della Mirandoli). Jak czytamy: „Musiała nam także grozić utrata życia, abym przyszedł do siebie i odnalazł na koniec (jeden, nikt, i sto tysięcy) drogę do ozdrowienia” (Pirandello 2011: 106). Ozdrowienie nie polega na odzyskaniu z d r o w i a, lecz (1) na świadomości choroby oraz (2) związanym z tą świadomością re-konstituowaniem struktury życia. W wyniku tego zabiegu życie okazuje się toczyć między „zdrowiem” a „chorobą” (to dwa brzegi rzeki życia, o której myślał Heraklit), bowiem obydwa te pojęcia okazują się niestabilne i względne, co więcej – przenikają się wzajemnie. W końcowych scenach dramatu Henryk IV sformułuje to następująco: „Wyzdrowiałem, proszę państwa, bo doskonale wiem, że udaję wariata – i robię to z całym spokojem! Gorzej jest z wami, co wasze szaleństwo przeżywacie w niepokoju, nie wiedząc o tym wcale!” (Pirandello 1960b: 199).

33.

Pozostaje konkluzja Vitangela Moscardy: „Nie znałem się wcale, [...] byłem w stanie jak gdyby ciągłego przetapiania, niemal płynnym, ciągłym, inni mnie znali, każdy na swój sposób, zgodnie z rzeczywistością, którą mi nadali; to znaczy każdy widział we mnie Moscardę, który nie był mną, ponieważ ja byłem dla siebie nikim; było tylu Moscardów, ilu było ich, a wszyscy bardziej realni ode mnie [...]” (Pirandello 2011: 61).

Kończąc cytowaną wypowiedź Moscarda, umieszcza się jakby poza rzeczywistością. Jak mówi, inni są bardziej realni od niego samego, który „nie miał sam dla siebie żadnej rzeczywistości” (Pirandello 2011: 61). Ale musimy rozumieć to poza w szczególny sposób: nie jest to odrzucenie rzeczywistości w geście radykalnego solipsyzmu, lecz przeciwnie – Moscarda nie ma rzeczywistości „sam dla siebie”, od samego początku bowiem, jeszcze zanim zaistniał, rzeczywistość była już wyłącznie wspólna.

34.

Przeżalenie narasta: widmo zyskuje większą gwarancję trwałości bycia niż fizyczna istota. Widmo staje się fizyczne; to, co fizyczne, rozwiewa się i znika. Nie tylko jesteśmy podatni na kaprysy i nieoczekiwane konfiguracje „możliwości bytu” mogące łatwo podważyć naszą pewność wynikającą tyleż z ontologii („jestem dyrektorem”), co i społecznej hierarchii ról i funkcji („jestem dyrektorem”), ale bezpieczeństwo gwarantowane przez tę pewność łatwo zaburzą nasze własne kreacje, byty fikcyjne powołane przez nas do istnienia. Kiedy Ojciec sugeruje Dyrektorowi, iż „byłoby dobrze, aby i pan nie dowierzał swojej rzeczywistości” (Pirandello 1960c: 103), wprowadza nas w sąsiedztwo epicentrum przeżalenia: nie dowierzać własnej rzeczywistości, którą „dzisiaj oddychamy” (Pirandello 1960c: 103), to otwarcie drogi aniołowi śmierci. Wszystko, co stałe (trawestując Marksa), rozwiewa się w powietrzu, staje się ledwie oparem złudzeń, byty fizycznie istniejące przechodzą niepostrzeżenie do krainy fikcyjnych cieni. Kiedy Dyrektor, chcąc obrócić wszystko w żart, pyta Ojca prowokacyjnie, czy obstaje przy tym, że jako postać sceniczna jest on „bardziej prawdziwy i realny” (Pirandello 1960c: 103) niż ona sama, ten odpowie mu „z największą powagą”: „Ależ to nie ulega najmniejszej wątpliwości” (Pirandello 1960c: 104).

Śmiech Dyrektora to śmiech tzw. zdrowego rozsądku². Naturalnym odruchem tegoż rozsądku jest odrzucenie wszystkiego, co zaprzecza jego racjom jako rzeczy niedopuszczalnej, szkodliwej, wręcz skażonej chorobą. Dywagacje Ojca na temat subiektywności świata rzeczywistego zbywa uwagą „pan jest wariat!” (Pirandello 1960c: 102). Możemy tu mówić o czymś, co nazwalibyśmy deficytem powagi w roztrząsaniu sposobu istnienia człowieka i świata, bycia człowieka w świecie, współdziałania człowieka i świata, a deficyt ten uprawomocnił lekceważenie i pogardę jako reakcję, którą dominujący porządek utożsamiał ze zdrowym rozsądkiem jako możliwym i hołubionym w porządku społecznych zachowań sposobem tworzenia zapytywania przeciwko pytaniom zmierzającym do zakwestionowania istotnych elementów owego porządku. Śmiech lekceważenia odrzucający te pytania równocześnie stawia pieczęć potwierdzającą przynależność do akceptowanych form uczestniczenia w społecznej wymianie. Jak pisze Dostojewski, to „śmiech *a propos*”, jakim ludzie śmieją się „w razie potrzeby, śmieją się z godnością” (Dostojewski 2014: 5). Pasierbica śmieje się na końcu sztuki zgoła innym śmiechem, śmiechem, który Dostojewski w tym samym tekście nazywa śmiechem „dowcipnisia”, kogoś, kto inaczej niż wszyscy dostrzegający wyłącznie „prawą i zewnętrzną stronę kulisy” widzi jej lewy, wewnętrzny bok, a tam uładzony świat Petersburga z jego „ciągniętymi się bez końca typami [...], hołotą pozłacaną i niepozłacaną [...] wydaje mu się nieskończonym, wspaniałym, ilustrowanym almanachem [...], nad którym można ziewnąć albo uśmiechnąć się do niego” (Dostojewski 2014: 7). Więcej, gdy dowcipniś Dostojewskiego jest „głosem prawdy”, nie przeszkadza to w niczym, by niekiedy „zdarzyło mu się też skłamać”, „zmetaforyzować tak, że będzie to całkowicie podobne do prawdy, że wyjdzie to nie gorzej niż niejedna prawda” (Dostojewski 2014: 8), wtedy słyszymy w tym sądzie rosyjskiego pisarza zapowiedź tego, co mówią postaci Pirandella. Nawet i do nich odnosi się uwaga Ernsta Jüngera, iż „śmiech może jednak rozluźnić tylko na chwilę, zapewnić krótkie odprężenie w pulsującym świecie. Lęk pozostaje ten sam, nawet jeśli zmieni miejsce” (Jünger 2017: 322).

2 Ograniczenia miejsca nie pozwalają na omówienie tutaj Pirandellowskiej teorii śmiechu, którą zostawił czytelnikom w esejie *L'umorismo*, teorii opartej na odróżnieniu „humoryzmu” od „komizmu”. Gdy ten ostatni zakłada pewnego rodzaju wyższość śmiejącego się nad tym, kto jest przedmiotem i przyczyną owego śmiechu, „humoryzm” rezygnuje z owego narcystycznie nachylnego dystansu na rzecz nuty współczucia i empatii pozwalających wnikać w przyczyny, dla których ktoś wydaje się nam śmieszny.

Bibliografia

- Artaud Antonin (1966): *Teatr i jego sobowtór*. Przekł. i wstęp J. Błoński. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Auerbach Erich [b.r.w.]: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. i przedmową opatrzył Z. Żabicki. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Barthes Roland (1970): *Pisarze i piszący*. Przeł. J. Lalewicz. W: R. Barthes: *Mit i znak*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 242–252.
- Braun Kazimierz (1984): *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa.
- Brzozowski Stanisław (1910): *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*. Księgarnia Polska B. Połonieckiego, E. Wende i Spółka. Lwów–Warszawa.
- Brzozowski Stanisław (1984): *Współczesna powieść i krytyka*. Wstępem poprzedził T. Burek. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Brzozowski Stanisław (1990): *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Carson Anne (2020): *Słodko-gorzki eros*. Przeł. R. Lis. Sic!, Warszawa.
- Dostojewski Fiodor (2014): *Dowcipniś*. Przeł. J. Chmielewski. „Kronos”, nr 1, s. 5–10.
- Dybel Paweł (2020): *Rozum i nieświadome. Filozoficzne eseje o psychoanalizie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Eco Umberto (2012): *Pirandello ridens*. W: Idem: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*. Przeł. J. Wajs. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, s. 350–364.
- Eco Umberto (2019): *Na ramionach olbrzymów. Wykłady na festiwalu La Milanesiana w latach 2001–2015*. Przeł. K. Żaboklicki. Noir sur Blanc, Warszawa.
- Esposito Roberto (2012): *Living Thought. The Origins and Actuality of Italian Philosophy*. Transl. Z. Hanafi. Stanford University Press, Stanford, California.
- Gramsci Antonio (1983): *The Modern Prince*. Transl. L. Marks. International Publishers, New York.
- Heidegger Martin (1997): *Cóż po poecie?* Przeł. K. Wolicki. W: M. Heidegger: *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk [et al.]. Fundacja Aletheia, Warszawa, s. 217–261.
- Jünger Ernst (2017): *Wybór esejów o słowach i drzewach*. Wybrał i przeł. B. Baran. Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Kępa Jacek (2015): *Między rozumem a wolą mocy – światopogląd Tomasza Manna w latach pierwszej wojny światowej*. „Przestrzenie Teorii”, nr 24, s. 295–325.
- Mann Thomas (2001): *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main.
- Mann Tomasz (2015): *Przedmowa. Rozważania człowieka niepolitycznego*. Przeł. J. Kępa. „Przestrzenie Teorii” nr 24, s. 329–354.
- Nietzsche Friedrich (1996): *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. Łukasiewicz. Postowie K. Michalski. Znak, Kraków.

- Pico della Mirandola Giovanni (1966): *Godność człowieka*. Przeł. Z. Kalita. W: *Filozofia włoskiego Odrodzenia*. Wyboru dokonał oraz wstępem i przypisami opatrzył A. Nowicki. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa, s. 137–142.
- Pirandello Luigi (1958): *Rozmowy imaginacyjne*. W: Idem: *Czarny szal i inne opowiadania*. Tłum. B. Sieroszewska. Czytelnik, Warszawa, s. 403–426.
- Pirandello Luigi (1960a): *Ależ to nie na serio*. Przeł. Z. Jachimecka. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 295–399.
- Pirandello Luigi (1960b): *Henryk IV*. Przeł. L. Chrzanowski. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 117–203.
- Pirandello Luigi (1960c): *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*. Przeł. Z. Jachimecka. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 23–117.
- Pirandello Luigi (1960d): *Tak jest, jak się państwu zdaje*. Przeł. J. Jędrzejewicz. W: L. Pirandello: *Dramaty*. [Wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 203–295.
- Pirandello Luigi (2011): *Jeden, nikt i sto tysięcy*. Przeł. i posłowiem opatrzyła J. Ugniewska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Shakespeare William (2006): *Romeo i Julia, Hamlet, Makbet*. Tłum. S. Barańczak. Znak, Kraków.

Abstract

Pirandello, dunque come diffidare della propria realtà

Il testo è un tentativo di presentazione dell'estetica di Pirandello come sofisticata eredità dell'estetica delle rovine nella tradizione italiana, di cui Giovanni Battista Piranesi ne fu un grande rappresentante. Così, come afferma Umberto Eco, attraverso l'estetica è possibile osservare il cambiamento radicale del concetto di perfezione formale e completezza di un'opera d'arte nella scrittura del drammaturgo italiano. Inoltre, l'estetica permette di far provare piacere pur rappresentando la distruzione. La citazione di Diderot, in cui il filosofo francese sostiene che una bozza possa essere più bella di un dipinto già completato, poiché in esso vi è più vita e meno forma, potrebbe fungere da importante via interpretativa per l'opera di Pirandello. Così, una bozza diventa più interessante di un'opera finita. La letteratura ha il controllo sulla forma, e dunque sul linguaggio, ma come dimostra Pirandello, la letteratura è una fredda istituzione incapace di contenere il calore e il palpito della vita che sempre sfugge alla giurisdizione letteraria. L'opera di Pirandello è dunque un episodio importante nella storia del razionalismo occidentale, che critica i tentativi falliti della storia di costruire un mondo secondo i principi del funzionamento della razionalità e del buon senso.

Parole chiave: letteratura, dramma, lingua, realtà, razionalismo

