

Original research paper

Received: 26.03.2021
Accepted: 19.04.2021

**SZALEŃSTWO W KOSTIUMIE.
METATEATRALNOŚĆ HENRYKA IV LUIGIEGO PIRANDELLA**

Aleksandra Koman

ORCID: 0000-0002-5352-1665

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Kraków, Polska

aleksandra.koman1@student.up.krakow.pl

Słowa kluczowe: *Pirandello, Henryk IV, kostium, szaleństwo, metateatralność*

Suknia gdzieś zawieszona wygląda jak upiór... A w ogóle przypuszczam, monsignore, że upiory to w istocie nic innego, jak drobne wykolejenia umysłowe, wizje, których nie zdołamy zatrzymać w krainie snów [...].

Luigi Pirandello [Pirandello 1960: 180]

Szaleństwo to niewątpliwie jeden z wielkich tematów kultury Zachodu. Utrata zmysłów – kojarzona (i przez wielu definiowana) jako podróż w głąb własnej jaźni – od zawsze odgrywała istotną rolę w wyobraźni kulturowej. Nie bez powodu Michel Foucault utrzymuje, iż „relacja Rozum – Nierozum jest jednym z wyznaczników oryginalności kultury zachodniej; towarzyszyła jej na długo przed Hieronimem Boschem, będzie szła za nią daleko za Nietzschego i Artauda” [Foucault 1999: 7]. Rozum od zawsze zestawiany był ze swoim przeciwieństwem, czyli z szaleństwem – traktowanym na przestrzeni wieków na różne sposoby: od kondycji wymagającej izolacji i innych sankcji społecznych, poprzez stan wyostrzonej wiedzy, po cechę właściwą artystom i jednostkom bliskim źródeł boskiej wiedzy¹. W niniejszym artykule chciałabym skupić się na szaleństwie jednego z najsłynniejszych bohaterów dwudziestowiecznej

¹ O różnych sposobach interpretacji szaleństwa w literaturze pisze Stanisław Kukurowski [Kukurowski 2012].

dramaturgii – Henryka IV, tytułowego bohatera dramatu Luigi Pirandella. Przypadek włoskiego magnata jest o tyle zajmujący, o ile jego obłąd – przez dwanaście lat autentyczny, przez osiem kolejnych symulowany – ściśle wiąże się z teatralnością, zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym: willa Henryka urządzona została tak, aby jak najwierniej przypominała pałac, w jakim mieszkał średniowieczny monarcha, jego mieszkańcy zaś usługują swemu panu tylko w kostiumach charakterystycznych dla tej epoki. Zważywszy na niezwykle istotny z perspektywy interpretacji dramatu związek szaleństwa głównego bohatera z teatralnością świata, w którym żyje, pozwolę sobie, na potrzeby niniejszego szkicu, na nazwanie jego przypadłości szaleństwem w kostiumie. Nie podlega bowiem wątpliwości, że średniowieczny strój, w jakim ukazuje się przed resztą bohaterów Henryk IV, jest czymś więcej niż tylko barwnym rekwizytem. Dlaczego przebranie stanowi tak istotny element w przypadku protagonisty? Co wnosi do Pirandellońskiej koncepcji szaleństwa i świata?

„Możemy być nawet pewni, że wariat zauważa, może sobie doskonale zdawać sprawę, że osoba stojąca przed nim przebrała się specjalnie dla niego, a mimo to, proszę państwa, wierzyć w to przebranie” [Pirandello 1960: 162] – stwierdza Doktor, jeden z bohaterów dramatu, diagnozujący przypadek Henryka. Owa wiara w przebranie – jak tłumaczy dalej – wiąże się nieodłącznie z pełną świadomością tego, że jest się dla siebie samego niczym innym, jak wizją, sumą wyobrażeń i skojarzeń, jakie sami na swój temat wytwarzamy i jakimi chcielibyśmy się stać w oczach innych. Ta koncepcja powracająca w dziełach Pirandella bardzo często wiąże się zazwyczaj z głębokim przekonaniem o nieustannej potrzebie udawania, wpasowywania się w obowiązujące konwencje, stwarzania pozorów oraz odgrywania określonych ról. Role te – przypisywane nam wbrew naszej woli – odgrywa się właśnie za pomocą przebrań-masek, które z jednej strony zapewniają poczucie bezpieczeństwa, schronienie, z drugiej jednak stają się źródłem zakłamania, hipokryzji, błędnego koła gry pozorów. Pirandello przez całe swoje życie starał się odkryć, co ukrywa się za ową maską. Ile prawd skrywa ludzka osobowość – jedną, żadną czy sto tysięcy?

Henryka IV określił sam Pirandello – w liście do Ruggera Ruggeriego – jednym z najbardziej udanych dramatów, które kiedykolwiek udało mu się napisać, a problematyka w nim poruszana miała być rzekomo „godna potęgi gry” ulubionego aktora Pirandella² (i, jak się później okaże, legendarnego odtwórcy roli oszalałego włoskiego magnata). Utwór koncentruje się wokół tajemniczej postaci doprowadzonego do obłądu mężczyzny. Jego prawdziwego imienia nie poznamy aż do końca dramatu – gdyż straciło ono w świetle głównych założeń światopoglądowych sztuki jakiegokolwiek znaczenie. Protagonista w wyniku serii niefortunnych zdarzeń niejako utracił swą prawdziwą tożsamość, wierząc, iż jest średniowiecznym cesarzem, Henrykiem IV. Wiele lat wcześniej zakochany w pięknej margrabinie młodzieniec spadł z konia podczas karnawałowego pochodu, którego uczestnicy przywdziali historyczne kostiumy. Od tego momentu, dotknięty obłądem, żyć będzie w przekonaniu, iż jest niemieckim monarchą, którego wówczas grał. Szaleństwo głównego bohatera

² Por. Lettera a Ruggero Ruggeri, www.pirandelloweb.com/pirandello-lettera-a-ruggero-ruggeri/?cn-reloaded=1 (dostęp 17.11.2019).

zaczyna się zatem w chwili, gdy ten przywdziewa kostium – i kostium ten przyjdzie mu nosić do końca życia. Stroskana rodzina, nie znalazłszy lekarstwa na jego szaleństwo, otacza młodzieńca kontekstem, jakiego domaga się jego nowa tożsamość, konstruując fikcyjny średniowieczny dwór. Staje się on czymś na wzór teatru, w którym wszyscy „słudzy cesarza” odgrywają swe role z nabytą przez lata wprawą: zwracają się doń z wielkim szacunkiem, nie używają światła elektrycznego, a świece, reagują na starowłoskie imiona nadane im przez monarchę. Po dwunastu latach Henryk IV wraca do równowagi psychicznej, jednak radość z ozdrowienia przysłania mu bolesna świadomość zastanego stanu rzeczy: w wyniku swej wieloletniej choroby utracił młodość, ukochaną kobietę, pozycję społeczną. Niemniej jednak przyczyna, dla której Henryk IV postanawia pozostać w swym odrealnionym świecie – udając wariata – ma o wiele głębsze podłoże: „Wyzdrowiałem, proszę państwa, bo wiem, że udaję wariata – i robię to z całym spokojem! Gorzej jest z wami, co wasze szaleństwo przeżywaście w niepokoju, nie wiedząc o tym wcale!” [Pirandello 1960: 199]. Owa ucieczka od rzeczywistości stanowi zatem przemyślane odrzucenie norm rządzących życiem w społeczeństwie, które narzuca na jednostkę konkretne role i zadania. Henryk IV nie tylko jest świadomy działania owych mechanizmów, ale i sam – w obrębie własnego świata – ustanawia własne. Odgrywa taką rolę, jaką sam sobie wybrał. Jak pisze Marilena de Chiara:

Szaleństwo pozwala bohaterowi na prawdziwy kontakt z samym sobą, ze świadomością, że tylko odrzucając formę i jej utrwalenie, można odkryć i zrozumieć siebie, zrywając więzi z normami społecznymi. Intymna natura człowieka jawi się nieuchronnie w doświadczeniu egzystencjalnej niekomunikatywności. Henryk odmawia odgrywania komedii społecznej, maska i strój, które nosi z nieskrywanym szyderstwem, działają wyzwalająco: król zrozumiał, że logika szaleńca, lekka jak piórko, jest sprzeczna z dominującą logiką, demontuje pewność i kwestionuje wartości, jednocześnie zapewniając nieprzewidywalną wolność [De Chiara 2009: 78].

Czy zatem ów wymiar rzeczywistości alternatywnej i fikcyjnej nie jawi się w kontekście dramatu mniej „chory” i absurdalny niż sama rzeczywistość?

Główny bohater spędza w swym pałacu kolejnych osiem lat, odgrywając przekonująco rolę szaleńca. Wkrótce jednak jego spokój ma zostać zakłócony. Przybywają bowiem na jego „dwór”, w odpowiednich oczywiście strojach z jedenastego wieku, markiza Matylda Spina wraz z córką Fridą, baron Tito Belcredi, sprawca wypadku sprzed lat, oraz markiz Carlo di Nolli – narzeczony Fridy, a zarazem siostrzeniec Henryka, który obiecał umierającej matce, iż uzdrowi wuja. Towarzyszy im lekarz psychiatra, zaciekawiony przypadkiem szaleńca podającego się za średniowiecznego uczestnika sporu o inwestyturę. Zdaniem lekarza szok wywołany przez konfrontację z dawnymi znajomymi może doprowadzić do wybudzenia nieszczęśnika z owego przedziwnego stanu iluzji – jednak ani lekarz, ani pozostali bohaterowie nie są świadomi tego, iż ów dotknięty szaleństwem biedak, dla którego pełni są współczucia i litości, jest świadomym swych poczynań graczem, nie tylko kontrolującym cały przebieg zdarzeń, ale i patrzącym na swych gości z politowaniem godnym kogoś, kto, stojąc na uboczu, przygląda się nieustannym absurdom i paradoksom rzeczywistości.

Prawda na temat symulowanego szaleństwa Henryka zostanie ujawniona dopiero w ostatniej scenie dramatu. Wtedy też Henryk opowiada swoją historię i wydaje się usprawiedliwiać swój wybór.

To, (potrzęsa swym strojem królewskim) to, co dla mnie jest widoczną i rozmyślną karykaturą innej maskarady – ciągłej, nieustannej, w której spełniamy rolę mimowolnych pajaców, [...] gdy nieświadomie przywdziewamy maskę takich, jakimi nam się wydaje, że jesteśmy – otóż te suknie, te ich stroje, to jeszcze w ich oczach nie jest ich własna postać [Pirandello 1960: 198].

Podczas gdy dla przybyłych średniowieczne stroje są jedynie częścią świata „na niby”, dla Henryka stanowią wyrafinowaną karykaturę rzeczywistości, sumę złudzeń współtworzących ludzką tożsamość. Strój średniowiecznego monarchy stał się dla Henryka materialnym odpowiednikiem jego nowej tożsamości, a zarazem dotkliwym symbolem sieci pozorów, w które wplątane jest nieuchronnie każde ludzkie „ja”. Spowiedź zostaje wysłuchana, prawda odkryta, a psychiczna równowaga Henryka udowodniona. Jednak żaden przecież z tekstów sycylijskiego mistrza nie kończy się zwyczajnym domknięciem wątków i udzieleniem odpowiedzi na pytania trawiące zniecierpliwionego czytelnika. Frida, ubrana w tę samą suknię, w której na pamiętnej konnej maskaradzie zjawiła się młoda Matylda Spina, wzbudza w Henryku wspomnienie niespełnionej miłości. W przypląwie emocji obejmuje dziewczynę, śmiejąc się jak obłąkany. Na pomoc Fridzie rzuca się Belcredi, wykrzykując, iż Henryk nie jest przecież naprawdę szalony. Wtedy niespodzianie ten sięga po szpadę Landolfa, który stoi tuż przy nim, i zabija dawnego rywala. Tym sposobem wydaje na siebie wyrok – teraz przyjdzie mu udawać szaleńca aż do końca życia. „Przed chaosem życia nie udaje się uciec nawet tak wytrawnemu graczowi jak Henryk IV” – konkluduje w *Historii teatru i dramatu włoskiego* Monika Gurgul [Gurgul 2008: 181].

Pirandello skonstruował swój dramat w myśl Arystotelesowskiej zasady jedności miejsca, czasu i akcji – zrobił to jednak bardzo przewrotnie. Akcja *Henryka IV* rzeczywiście toczy się w jednym tylko miejscu – na dworze cesarza – zamyka się w jednym popołudniu, a jedynym i niekwestionowanym protagonistą, wokół którego snuje się główny wątek, jest Henryk IV. Jednak czy rzeczywiście mówić możemy o jednym popołudniu, podczas gdy historia Henryka obejmuje retrospekcją poprzednie dwadzieścia lat? Czy miejsce akcji – umbryjska willa wystylizowana na kształt średniowiecznego dworu rzeczywiście stanowi konwencjonalne miejsce akcji? I w końcu – czy można mówić o jedności akcji w sytuacji, kiedy dramat rozwija się na dwóch planach: rzeczywistym, w którym bohaterowie rozprawiają nad szaleństwem Henryka, oraz fikcyjnym, którego wyznacznikiem staje się właśnie kostium?

Kostium ma za zadanie podkreślać teatralny wymiar szaleństwa protagonisty – teatralny zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i metaforycznym. Zaczniemy od tego pierwszego. Szaleństwo od zawsze kojarzone było w kulturze zachodniej z pewnym rodzajem doznań estetycznych³. Podobnie dzieje się w przypadku przejmujących

³ Literackimi dowodami na konotowanie szaleństwa z artyzmem czy nawet geniuszem mogą być postacie spod znaku ogarniętego miłosną furją *Orlanda szalonego* czy Konrada – autora

tyrad Henryka IV, który w swe chaotyczne, maniakalne rozważania nad tym, co zrobić z odwiecznym wrogiem – papieżem Grzegorzem VII – wplątuje ujmujące aktualnością sądu uwagi na temat współczesnego człowieka. Jego przeżycia roztkliwiają, intrygują, ale i wstrząsają. Jest to postać o bardzo rozległej skali ekspresji teatralnej: staje się na zmianę nieokiełznanym szaleńcem, wytrawnym graczem i intelektualistą, zagadkowym intrygantem, aż w końcu mordercą i skruszonym pokutnikiem, żonglując – chciałoby się powiedzieć – maskami, które podług słynnej Pirandellońskiej koncepcji przybieramy na co dzień, w zależności od kontekstu. Ów wariat w przebraniu wzbudza nieodpartą ciekawość medyka, Dionisia Genoniego, niechęć dawnego wroga, Belcrediego, wzruszenie dawnej kochanki, Matyldy oraz strach u jej córki, Fridy. To on powoduje wszystkie emocje, które pojawiają się w przedstawieniu, i to on kontroluje sieć napięć pomiędzy bohaterami – stając się protagonistą w pełnym znaczeniu tego słowa, a zarazem postacią wyposażoną przez sycylijskiego noblistę w ogromne bogactwo odcieni⁴. Monotonność i szaruga rzeczywistości są zresztą w dramacie jawnie przeciwstawione barwnemu światowi wykreowanemu przez bohatera:

Postanowiłem moją samotność – taką ponurą i pustą aż do tego momentu – przystroić bezzwłocznie i pięknie we wszystkie barwy i światła tej odległej karnawałowej zabawy [...]. Stworzyć z niej na zawsze – już nie zabawę, o, nie! – ale rzeczywistość prawdziwego obłędu: wszyscy poprzebierani, ta sala tronowa i ci czterej moi radcy [...]
[Pirandello 1960: 198].

Postać „mądrego szaleńca”, nie w sensie patologii psychicznej, ale jako przejściowe odchodzenie od zmysłów pod wpływem silnego bodźca, a następnie powrót do normalności, to figura mająca romantyczny rodowód. Niemal wszyscy wielcy bohaterowie literatury romantycznej zdradzają objawy szaleństwa, które miało być równoznaczne z wyjściem poza rutynę, nudę, powtarzalność. W przypadku Pirandellońskiej dwudziestowiecznej figury szaleńca moglibyśmy mówić nawet o skłonności do performatywnego traktowania egzystencji. Postaci spod znaku Henryka IV to odmieńcy, ekscentrycy, artyści inscenizujący życie, a przez to bliscy jego tajemnicy, tego, co niewyraźne. To jednostki o wyostrzonej wiedzy na temat rzeczywistości, którą niejednokrotnie poddają wyraźnej teatralizacji. Starożytna metafora *theatrum mundi* podkreślona jest w dramacie Pirandella przez ową szaleńczą maskaradę, w imię której życie głównego bohatera i jego najbliższych zmienia się w przymus ciągłej gry.

bluźnierczych, acz niezwykle ujmujących słów *Wielkiej Improwizacji*. W tym kontekście warto również wspomnieć o książce *Geniusz i obłąkanie* autorstwa Cesarego Lombrosa, włoskiego psychiatry i antropologa [Lombroso 1987].

⁴ Z kategorią teatralności szaleństwa wiążą się dwa zjawiska, o których wspomniałam w artykule *Ofelia Pirandella. Rozważania nad kobiecym szaleństwem* [Koman 2017: 150–158]. Mowa w nim o badaniach Charcota, które posłużyć mogą jako przykład utożsamiania szaleństwa z doznaniem artystycznymi, oraz o tarantyzmie – interesującym zjawisku kulturowym południowych Włoch (był on zrytualizowaną terapią stanów nerwicowych, które, w mitycznej wersji, wywoływane miały być przez ukąszenia tarantuli (skąd nazwa). Kryzys somatyczny zażegnawano dzięki quasi-egzorcystycznym rytuałom muzyczno-tanecznym, podczas których ciało tarantystki ulegało cyklicznym atakom konwulsji).

Funkcji figury szaleńca w utworze Pirandella doszukać się można znacznie więcej. Wprowadza ona dynamikę w stabilny układ sił, dynamizuje akcję sztuki, uosabia niepewność egzystencjalną, niewyraźną sferę podmiotowości, kwestionuje złudzenie, że rzeczywistość jest poznawalna dla racjonalistycznego umysłu, stanowi uosobienie spontaniczności i szczerości w przeciwieństwie do podległego rutynie społeczeństwa. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż Henryk IV jest w pełni świadom swej anormalności – zdaje się ją nawet afirmować, wynosić do rangi wyższej świadomości, wykorzystywać jako wykładnię prawdy o świecie i człowieku. Nie bez powodu „szaleńcy stawali się nieraz bohaterami dramatów”, których autorów ujmowało w sposób szczególny „bogactwo odczuwania i niezwykłość psychiki obłąkanych” [Sudolski 1974: 141, cyt. za: Kukurowski 2012: 119].

Obłąd Henryka jest jednak szaleństwem teatralnym nie tylko ze względu na to, że jego długie, przenikliwe monologi mają w sobie coś z arcyzmu. Stanowi szaleństwo teatralne przede wszystkim dlatego, że udając obłąkanego, Henryk przeobraża się w aktora. Aktorski wymiar obłądzenia głównego bohatera i głębokie przekonanie o konieczności odgrywania swej roli każą protagoniście zespolić się z kostiumem, w który ubrany był w dniu niefortunnego upadku – staje się on niejako częścią jego nowej, naznaczonej szaleństwem, tożsamości. Z tej właśnie przyczyny owa niedorzeczna przebieranka przeradza się dla Henryka w absolutną konieczność. Każdy, kto pragnie stawić się przed obliczem cesarza, musi przywdziać jeden ze średniowiecznych strojów. „Mamy tam całą garderobę, same kostiumy z epoki, z precyzją wykonane według dawnych wzorów. Tym to właśnie ja się zajmuję: zwracam się do najlepszych szwalni teatralnych. Dużo na to wydajemy” [Pirandello 1960: 152] – tłumaczy Belcrediemu Landolfo, zaraz po tym, jak nowo przybyli goście ubierają przyniesione przez Bertolda średniowieczne przebrania (zamawiane – co godne podkreślenia – nie u krawca, a w szwalniach teatralnych). Tylko w kostiumach można zobaczyć się z cesarzem, stając się częścią jego fikcyjnego dworu, w którym każdy odgrywa określoną rolę. Warto przy tej okazji zauważyć, że będąc jedną z tych sztuk, które problem aktorstwa traktują jako metaforę egzystencji, dramat Pirandella wpisuje się w istotny nurt dwudziestowiecznego myślenia o teatrze. Owa antyczna metafora, zgłębniona i poszerzona przez dramaturgię współczesną, stała się jedną z najważniejszych kategorii antropologicznych, po którą sięgali twórcy teatru XX wieku⁵. Henryk odgrywa rolę szaleńca i ów metateatralny zabieg stanowi podstawę wszelkich fabularnych zawłości, ale należy pamiętać, że jest on jednocześnie aktorem odgrywającym człowieka – obnażającym rozmaite prawdy dotyczące jego kondycji i egzystencji.

Luigi Pirandello zasłynął poza granicami Italii przede wszystkim jako autor słynnej trylogii metateatralnej, do której należą dramaty: *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, *Każdy na swój sposób* i *Dziś wieczór improwizujemy*. Metateatralne

⁵ O wartości poznawczej owej kategorii świadczyć może również wykorzystanie jej na polu socjologii – w 1959 roku jeden z najbardziej wpływowych amerykańskich socjologów XX wieku, Erving Goffman, publikuje pracę *The Presentation of Self in Everyday Life* (*Człowiek w teatrze życia codziennego*), polskie wydanie: Goffman 2000, w której bada ludzkie interakcje za pomocą modelu dramaturgicznego, wykazując, iż mają one charakter przedstawienia teatralnego.

eksperymenty Pirandella są najczęściej wynikiem chęci zrozumienia natury teatru i w konsekwencji stanowią próbę jego redefinicji. Medium teatralne w swej najbardziej nowoczesnej odmianie – przekraczające zwyczajowe granice, sprzeniewierzające się swym cechom konstytutywnym i eksponujące proces tworzenia – zajmować będzie włoskiego myśliciela przez całe lata. W swych dziełach będzie on niejednokrotnie podkreślać i zgłębiać ontologiczny status widowiska teatralnego, eksponując paradoksalne prawdy i zależności, w które wplątany jest z definicji spektakl. Zgodnie z tym, co pisze Joanna Ugniewska, metateatr Pirandella ujawnia konwencjonalny, „sztuczny” charakter teatru, „odslania mechanizm fikcji i umowności teatralnego kodu. To już nie rzeczywistość zostaje ukazana na scenie, lecz jedna z wielu możliwości przedstawienia rzeczywistości” [Ugniewska 1985: 19–20], zależna od perspektywy, osobistych prawd, odgrywanych ról. Badacze twórczości włoskiego noblisty z 1934 roku są zgodni co do tego, że *Henryk IV* mógłby być zaliczony do tego samego cyklu⁶: tytułowy bohater tworzy bowiem swój własny spektakl, którego jest jednocześnie autorem, aktorem, scenografem i reżyserem. W swym artykule, zgłębiającym problem zdefiniowania metateatralności, metadramatyczności i metatekstowości, Krystyna Ruta-Rutkowska jako jeden z warunków niezbędnych (choć nierozwiązujących problemu wyznaczenia granic pomiędzy zjawiskami dramatycznymi a metadramatycznymi) do zaistnienia metateatralności wymienia kreację rzeczywistości dramatycznej, „która nie dąży do uzyskania doskonałej iluzji rzeczywistości; nie ukrywa ani swojego statusu sztuki, ani aktu tworzenia” [Ruta-Rutkowska 2010: 115]. Tym, co podkreśla sztuczność i teatralność świata wykreowanego przez Henryka IV, jest przede wszystkim właśnie kostium, który staje się jednym z najbardziej istotnych wyznaczników metateatralności przedstawienia. Nie jest to metateatralność tak jawna, jak w przypadku tych dramatów Pirandella, których akcja toczy się w teatrze, jednak umbryjska willa urządzona w stylu średniowiecznego zamku z osobami opłaconymi, by udawać sługi monarchy, zmienia się w pełnoprawny odpowiednik sceny. Myślę więc, że mówienie o konstrukcji „teatru w teatrze” pozostaje w przypadku *Henryka IV* uzasadnione i stanowi zabieg tak samo demaskujący mechanizmy działania teatru i strategię służące do jego kreacji, jak w przypadku innych metadramatów Pirandella. „Tak ujmowany metateatr staje się właściwie antyteatrem, w którym dochodzi do zatarcia granicy między życiem a teatrem” – pisze w swym *Słowniku terminów teatralnych* Patrice Pavis [Pavis 1998: 287]. Granica ta w *Henryku IV* przekraczana z nienaturalną swobodą, wydaje się wręcz niezwykle krucha i umowna.

Jeszcze innymi cechami metateatru są jawna iluzoryczność i konwencjonalność widowiska teatralnego. W tradycyjnym dramacie metateatralnym iluzję teatralną zaznacza się wykorzystaniem parabaz czy innych wypowiedzi metateatralnych, w których to postaci skierowują się bezpośrednio do widowni bądź komentują w sposób nieskrywany sytuację teatralną. W *Henryku IV* ową sztuczność świata przedstawionego podkreśla właśnie kostium – szczególnie w ostatniej scenie dramatu, kiedy to prawda o symulowanym szaleństwie Henryka zostaje ujawniona, świat przezeń wykreowany podważony, a mimo wszystko bohaterowie do samego końca rozmawiają

⁶ Por. [Antonelli, Serena Sapegno 2011: 709].

ze sobą w średniowiecznych przebraniach. W tym sensie metateatr Pirandella ma w sobie nawet coś z performance'u, który „nie »oszukuje« maluczkich imitowaniem »prawdy«, tylko otwarcie demonstrować proces własnych artystycznych poczynań” [Łubieniewska 2019: 223]. W ten sposób finalny wydzźwięk dramatu wybrzmiewa jeszcze dobitniej: człowiek to marionetka, żyjąca pod bezgranicznym, niepokojącym niebem – jak stwierdził Anselmo Paleari z powieści Świętej pamięci Mattia Pascal [Pirandello: 1983]. Klęska Henryka starającego się wyjść z tego błędnego koła pozorów i manipulacji jawi się w tym kontekście jako niezwykle pesymistyczna diagnoza mechanizmów działania cywilizacji, pod którą podpisałby się niejeden z wielkich umysłów zachodniej kultury. Świadomość działania tych mechanizmów nie nosi jednak znamienia klęski. Wywyższa ona owe jednostki ponad pozostałych bohaterów, wzbudzając wśród nich nieodparte poczucie niepokoju i trwogi płynących z owego nieznanego źródła: zszarganego obsesjami umysłu, rozświetlonego jednak przebłyskami niebywałego intelektu. A to właśnie intelekt Pirandello'skiego bohatera, pomimo rzekomego szaleństwa, jest podstawą diagnoz stawianych współczesnym mechanizmom działania życia społecznego – nie bez powodu w Henryku IV dopatruje się postaci rezonera sycylijskiego noblisty. Pisząc dalej o sztuczności i konwencjonalności materii teatralnej, Ruta-Rutkowska stwierdza: „Spoza niej raz po raz wychyla się autor, przyjmujący różne maski: poety-proroka u romantyków, pełnego wątpliwości konstruktora u pisarza współczesnego” [Ruta-Rutkowska 2010: 137]. Takim też pozostaje Pirandello w swym metateatrze – ironizującym eksperymentatorem, odsłaniającym prawdy (choć nigdy ostateczne!) o życiu i teatrze.

Podsumowując, szaleństwo Henryka IV jest szaleństwem w kostiumie z kilku powodów. Przede wszystkim kostium, nieodłączny atrybut głównego bohatera, staje się w dramacie wyznacznikiem wymiarów fikcyjnego oraz teatralnego. Odsyła zatem do myślenia o szaleństwie w kategoriach teatralności: nie tylko ze względu na pewnego rodzaju arcyzm aktu szaleństwa, ale również dlatego, iż symulacja utraty zmysłów uczyniła z Henryka aktora skrzętnie odgrywającego swą rolę w obrębie wytworzonego przez siebie fikcyjnego świata-sceny. Świadomość fikcyjności owego świata świadczy o metateatralnym charakterze sztuki, w której nieskrywana artyficyjność świata przedstawionego podkreślona zostaje kostiumem teatralnym, towarzyszącym Henrykowi od pamiętnego upadku aż po rozwiązanie akcji.

Można by ponadto stwierdzić, iż obłąd – jako motyw literacki – podobnie jak dramatyczne poszukiwania (o których przypomina kostium) nastawiony jest na zadawanie pytań o prawdę. Mimo iż Henryk – przybierając strój i maskę szaleńca – ukrywa przed resztą bohaterów odkrytą przez siebie prawdę o świecie, staje się uosobieniem głębokiej świadomości mechanizmów rządzących życiem społecznym. Szaleństwo Pirandello'skiej postaci jest bowiem, paradoksalnie, skutkiem bystrości umysłu i wynikającej z niej niemożności pogodzenia się z prawdą o rzeczywistości. Przekonanie o próżności jakiegokolwiek porządku społecznego skutkuje chęcią wykreowania własnego świata, w obrębie którego bohater korzysta z przywilejów szaleństwa: niczym nieskrępowanej wolności i towarzyszącej jej bezkarności. Symulujący obłąd włoski magnat wybiera tożsamość niepoczytalnego, ponieważ w świecie

nieskończonych punktów widzenia, w którym niemożliwe pozostaje znalezienie nie tylko prawd o rzeczywistości, ale nawet prawdy o sobie, maska szaleńca stanowi jedyną szansę na zbliżenie się do pierwotnych doświadczeń, do źródeł poznania. Jednak konieczność rozliczenia się z przeszłością i skonfrontowania z prawdą radykalnie zmieniają rzeczywistość wykreowaną przez Henryka IV, wiodąc go ku owej ostatecznej konkluzji: odtąd przyjdzie mu żyć w świecie, w którym szaleństwo nie jest już wyborem, a koniecznością.

Bibliografia

- Antonelli R., Serena Sapegno M., 2011, *Il senso e le forme. Storia e antologia della letteratura italiana*, t. 4: *Da Leopardi al romanzo della crisi*, Mediolan.
- De Chiara M., 2009, *La scena nel testo: Enrico IV di Luigi Pirandello*, „Arena Romanistica” t. 5, s. 76–86.
- Foucault M., 1999, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, posł. M.P. Markowski, Warszawa.
- Goffman E., 2000, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa.
- Gurgul M., 2008, *Historia teatru i dramatu włoskiego – od XIX do XXI wieku*, Kraków.
- Koman A., 2017, *Ofelia Pirandella. Rozważania nad kobiecym szaleństwem*, „Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, t. 17, s. 150–158.
- Kukurowski S., 2012, *Motyw szaleńca w literaturze różnych epok*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Kształcenie językowe”, t. 10, s. 113–128.
- Lettera a Ruggero Ruggeri, www.pirandelloweb.com/pirandello-lettera-a-ruggero-ruggeri/?cn-reloaded=1 (dostęp 17.11.2019).
- Lombroso C., 1987, *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J.L. Popławski, Warszawa.
- Łubieniewska E., 2019, „Teatralność” – *zakazany język w teatrze doby performatywnej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, t. 7 (1), s. 222–233.
- Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świątek, Wrocław.
- Pirandello L., 1960, *Henryk IV*, przeł. L. Chrzanowski, [w:] L. Pirandello, *Dramaty*, wstęp i notę napisał M. Brahmer, wybór oprac. J. Gałuszka, Warszawa.
- Pirandello L., 1983, *Świętej pamięci Mattia Pascal*, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzyśki, Warszawa.
- Ruta-Rutkowska K., 2010, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, t. 101, z. 2, s. 113–138.
- Sudolski Z., 1974, *Zygmunt Krasiński*, Warszawa.
- Ugniewska J., 1985, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa.

Summary
Madness in costume.
The metatheatricality of Henry IV by Luigi Pirandello

The aim of this article is to explore the theatrical nature of madness in one of Luigi Pirandello's most famous characters: Henry IV. For the purposes of this paper I denominate his state "madness in costume", for a number of reasons. First of all, the costume, an inherent attribute of the main character, becomes a determinant of the fictional and theatrical dimension in the drama. It therefore refers to thinking about madness in terms of theatricality: not only because of a certain kind of artistry in the act of madness, but also because the simulation of the insanity made Henry an actor who plays his role within the fictional world-stage he has created. The awareness of the fictional nature of that world testifies to the metatheatrical character of the play, in which the unconcealed artificiality of the presented world is emphasized by the theatrical costume accompanying Henry from his memorable fall during the masquerade until the resolution of the plot.

Key words: *Pirandello, Henry IV, costume, madness, metatheatricality*