

## ANTROPOMORFICZNE MASKI I NAGIE ŻYCIE W POWIEŚCI LUIGIEGO PIRANDELLA PT. *JEDEN, NIKT I STO TYSIĘCY*

Dr Joanna Mstowska

Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa w Bydgoszczy  
e-mail: [j.mstowska@kpsw.edu.pl](mailto:j.mstowska@kpsw.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0003-2584-5432>

**Streszczenie:** Celem artykułu jest analiza antropomorficznych masek ukazanych w powieści Luigiiego Pirandella pt. *Jeden, nikt i sto tysięcy* przy zastosowaniu pirandelloowskiej koncepcji formy i życia przedstawionej w eseju „Humoryzm” z 1908 roku. Pierwsza część zarysowuje życie zamknięte w formie drobnomieszczańskich norm i konwenansów. Główny bohater utworu, Vitangelo Moscarda, jest ukazany jako marionetka, która, podobnie jak mityczny Orestes, nieświadomie odgrywa swoją rolę na scenie *theatrum mundi*. Żyjąc w świecie ułudy i unikając autorefleksji, bohater analizowanego utworu nie potrafi odróżnić antropomorficznej maski od autentycznego życia. Część druga dotyczy epifanii życia, postrzeganej jako objawienie głębokiego sensu istnienia, przeobrażającego ślepą determinację mitycznego Orestesa w egzystencjalną niepewność nowoczesnego Hamleta. Podkreślono również banalną uwagę żony bohatera, Didy, która stanowi w powieści moment epifaniczny, oraz uwypuklono symboliczny wymiar lustra, ujawniającego obecność *alter ego* Moscardy. Trzecia część poświęcona jest analizie dychotomii forma/życie po momencie epifanicznym. Ukazując trudności związane z wyswobodzeniem się z formy ku życiu, Luigi Pirandello podkreśla jednocześnie, że opuszczenie egzystencjalnego więzienia jest możliwe.

**Słowa kluczowe:** antropomorficzne maski, życie, forma, Luigi Pirandello, kultura włoska.

Celem artykułu jest analiza antagonizmu zastygłej w formie antropomorficznej maski i strumienia życia w powieści pt. *Uno, nessuno e centomila* (*Jeden, nikt i sto tysięcy*) Luigiiego Pirandella, wybitnego sycylijskiego nowelisty, powieściopisarza i dramaturga. Chociaż światową sławę i Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury przyznaną w 1934 roku zawdzięcza Pirandello teatrowi, przede wszystkim sztukom *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*) i *Enrico IV* (*Henryk IV*), ostatnia powieść Sycylijczyka wydana w roku 1926 jest bez wątpienia utworem zasługującym na szczególną uwagę. *Jeden, nikt i sto tysięcy* w niezwykle interesujący sposób łączy fascynację teatrem marionetek i komedią *dell'arte* z zamięłowaniem psychologicznymi, powstałymi pod wpływem lektury

rozprawy Alfreda Bineta *Les altérations de la personnalité* wydanej w 1897 roku [Mstowska 2020]. Analizując sprzeczność indywidualności i maski ról społecznych, Pirandello stopniowo odziera bohatera z ograniczających go antropomorficznych masek, którym nadaje wymiar podmiotowości. Dopiero gdy obnażona jednostka przestaje się z nim identyfikować, dociera do życia – głębokiej rzeczywistości swojego „ja”.

Koncepcja pirandellowskiej maski, rozumianej jako „narzucona i zinternalizowana społeczna rola” Ugniewska 1985, s. 15], w ścisły sposób wiąże się z biografią Sycylijczyka, przenikającą jego twórczość. Na biograficzną genezę dzieł Pirandella zwraca uwagę m. in. Lesław Eustachiewicz, który podkreśla, że w swoich utworach analizuje on przede wszystkim sycylijskie etniczne atawizmy oraz sublimuje osobistą tragedię spowodowaną przez nieuleczalną chorobę psychiczną żony Antonietty [Eustachiewicz 1982, s. 7]. Również Stanisław Kasprzysiak akcentuje wpływ obyczajowości sycylijskiej i poważnych zaburzeń psychicznych żony na twórczość Pirandella [Prandella 1983, s. 5-26]. Z kolei Joanna Ugniewska podkreśla, że scena była dla Pirandella metaforą ludzkiego losu, pozwalającą zgłębiać psychologiczną problematykę postaci [Ugniewska 1985, s. 20]. Podobnego zdania jest Lesław Eustachiewicz, który stwierdza, że topos *theatrum mundi* posłużył Sycylijczykowi do przedstawienia niedorzeczności świata, nieuchwytności rzeczywistości i niewytłumaczalności ludzkiej psychiki. Sztuki teatralne, objęte nadrzędnym tytułem *Maschere nude* (*Nagie maski*), wyrażają jednorodną wizję określaną w historii literatury mianem „pirandellizmu” [Eustachiewicz 1982, s. 18]. Eustachiewicz dodaje, że nie tylko dramaturgię, ale całą twórczość Pirandella charakteryzują słowa-klucze, takie jak „maska”, „nagość”, „szaleństwo”, czy „śmierć”. Eustachiewicz podkreśla również wzajemne związki między pojęciami „nagi”, „maska” i „życie”, zaznaczając, że słowo „nagi” jest terminem syntetycznym [Eustachiewicz 1982, s. 13]. Na jednoznacznie negatywny wymiar pirandellowskiej maski zwraca uwagę Cezary Bronowski [Bronowski 2000]. Również Karol Karp podkreśla, że maska symbolizuje w twórczości Pirandella całkowite zanurzenie się w fikcyjny świat formy [Karp 2012, s. 59]. Życie należy obnażać, odzierać je z wszelkich masek, co niewątpliwie powoduje cierpienie. Jednak pod pirandellową nagą maską nie kryje się żadna twarz, co prowadzi do kryzysu tożsamości. Słusznie zatem Giuseppe Padellaro w cyklu eseistycznym pt. *Tryptyk sycylijski* określa bohatera pirandellowskiego mianem „człowieka bez tożsamości”, który jest jednocześnie „kimś, nikim i stoma tysiącami” [Padellaro, 1973, s. 40]. Pirandellowski bohater, zmagający się z dezintegracją osobowości i kryzysem tożsamości, odczuwa ciężar życia, co prowadzi do zamykania się w stworzonej przez siebie ograniczonej przestrzeni formy, którą Giovanni Macchia trafnie określa mianem „izby tortur” [Macchia 1992]. Rację ma również Roberto Salsano, który zauważa, że termin „naga maska”, w odróżnieniu od słowa „maska” posiada pozytywne konotacje, ponieważ zakłada odrzucenie gry pozorów i otwarcie się naprawdę [Salsano 2015, s. 67]. Gloryfikująca „nagość” powieść *Jeden, nikt i sto*

tysięcy może być zatem postrzegana jako wyraz buntu przeciwko zastygnięciu życia w formę antropomorficznej maski.

Niezwykle istotną, teoretyczną wypowiedź Pirandella na temat dualizmu życia/ forma stanowi esej pt. *L'umorismo (Humoryzm)* z 1908 roku, w którym przedstawia tragikomiczną wizję kondycji ludzkiej, demaskując wszystkie starannie ukrywane słabości i niedoskonałości. Duży wpływ na powstanie *Humoryzmu* miały wywody Theodora Lipssa dotyczące komizmu i humoryzmu oraz esej Henri Bergsona pt. *Śmiech* [Borsellino 1991, s. 39]. Podejmując analizę zjawiska komizmu, francuski filozof dowodzi, że usztywnienie, bezruch formy i automatyzm, będące w sprzeczności z plastycznością życia, wytwarzają komizm charakterów [Bergson 1977, s. 86]. Bergson zaznacza też, że komizm nieustannie oscyluje między życiem a sztuką, ukazując człowieka jako ruchomą marionetkę na gigantycznej scenie *theatrum mundi*. Również Pirandello dowodzi, że człowiek, zagubiony w świecie antropomorficznych masek i jednocześnie zbyt próżny, żeby podjąć refleksję nad samym sobą, nie jest w stanie dokonać rozróżnienia między formą a życiem. We wspomnianym wyżej esej Pirandello podkreśla iluzoryczność percepcji i niemożność bycia obiektywnym. Ponieważ proces poznawczy zatrzymuje się na pozorach, człowiek jest podatny na stawanie się nieświadomą ofiarą nie tylko społecznych hipokryzji, lecz również własnych złudzeń. Pirandello zarysowuje również związek między kłamstwem psychologicznym i społecznym, zaznaczając, że „zamaskowane” ja, istniejące jedynie na powierzchni sfery psychicznej, jest efektem społecznego zakłamania [Pirandello 1986, s. 156]. Sycylijski pisarz, odwołując się do toposu *theatrum mundi*, ukazuje życie jednocześnie jako więzienie i teatr – miejsca, do których jego bohaterowie są sprowadzani wbrew ich woli. Pirandello wskazuje, że postacie stanowią zatem część odczłowieczonej i nieautentycznej społeczności, „ogromnego teatru form, w którym każdy recytuje przypisaną mu rolę” [Manotta 1998, s. 107].

Życie aktorów gigantycznej sceny teatru świata jest zredukowane do automatycznych ruchów marionetki, której egzystencja jest zamknięta w formach. Mianem form określa Pirandello nie tylko wyobrażenia i ideały, dzięki którym człowiek czuje się spójny, lecz także wszystkie fikcje, które zapewniają mu poczucie stabilności [Pirandello 1986, s. 159]. Słusznie zatem Marco Manotta definiuje formę jako „konwencjonalność, która kieruje życiem” albo, innymi słowy, „rzeczywistość unieruchomioną w schematach, formułach i pojęciach” [Manotta 1998, s. 106]. Manotta zaznacza również, że ludzka egzystencja zamknięta w formach jest jedynie „maską założoną samej świadomości i dlatego noszoną z godną podziwu naturalnością” [Manotta 1998, s. 192]. W obliczu braku spontaniczności i autentyczności podejmowanych działań, nieruchomy wyraz antropomorficznej maski staje się wyraźnym symbolem egzystencji uwięzionej w formie pozbawionej życia marionetki.

Pirandello stwierdza także, że człowiek, „zawsze noszący maskę, nie chcąc i nie wiedząc tego” [Pirandello, s. 161], nie jest w stanie „przestać udawać, nawet

przed samym sobą [...]” [Pirandello, s. 162]. Warto podkreślić, że człowiek-marionetka, recytując swoją rolę, we własnym wnętrzu nie odnajduje niczego poza odbiciem ograniczonej i ignorancji innych. Niewątpliwie ma rację Pirandello, kiedy stwierdza, że w każdej jednostce żyje społeczność, do której jednostka ta przynależy, w związku z czym podświadomie odbijają się w niej poglądy, działania i uczucia innych [[Pirandello, s. 157]. Jednym z kluczowych punktów pirandellowskiej analizy jest, moim zdaniem, ten dotyczący ludzkiej próżności, która może być postrzegana jako główna przyczyna niepodejmowania autorefleksji. Pirandello zauważa, że społeczeństwo narzuca jednostce konieczność udawania kogoś, kim się nie jest. Noszący maskę człowiek unika autoanalizy, ponieważ mogłaby ona obnażyć jego próżność, wywołać wyrzuty sumienia i upokorzyć go przed nim samym [Pirandello, s. 157]. Zdaniem Pirandella to właśnie próżność zmusza jednostkę do ukrywania się za antropomorficzną maską formy. Tego samego zdania jest też psychiatra Vincenzo Faenza, który, badając dzieła sycylijskiego pisarza od strony psychologicznej, podkreśla, że „maski, spod których wydobywa się nieprzyjemny zapach nieautentyczności” [Faenza 2004, s. 73] zapewniają „stabilne oparcie” [Faenza 2004, s. 9]. Faenza stwierdza, że z jednej strony człowiek jest zbyt próżny, a z drugiej zbyt bojaźliwy, żeby przerwać nieustanną grę masek. W społeczeństwie pojmowanym jako bezrefleksyjne „targowisko próżności”, analiz dokonuje jedynie humorysta, którego zadaniem jest odzieranie z masek wszelkiego rodzaju próżności [Pirandello, s. 157]. Rolę próżności, postrzeganej jako naturalny wytwór życia społecznego, w unikaniu autorefleksji akcentuje również Bergson. Francuski filozof twierdzi, że swego rodzaju lekarstwem na próżność jest śmiech, przekształcający mechaniczne usztywnienie ludzi-marionetek w żywą giętkość [Bergson 1977, s. 205-207]. Dodaje jednak, że śmiechu nie można pogodzić ze wzruszeniem, ponieważ komizm zwraca się do intelektu, nie do uczuć [Bergson 1977, s. 173]. W odróżnieniu od Bergsona, Pirandello kładzie nacisk na wzruszenie i współczucie. Mario Aste zauważa, że Pirandello dogłębnie zna swoich bohaterów i identyfikuje się z nimi pod każdym względem [Aste 1979, s. 26]. Kiedy humorysta zdziera maski z twarzy bohaterów i demaskuje fikcje, do których przywykli, czyni to zawsze ze współczuciem, nie z pogardą. Demaskujące spojrzenie Pirandello-humorysty nie zatrzymuje się więc na powierzchni pozorów i intelektu, ale wdziera się pod maski i dociera do uczuć.

W XII rozdziale innej powieści Pirandello, *Świętej pamięci Mattia Pascal* (1904), Anselmo Paleari informuje głównego bohatera, Adriano Meisa, że jedna z tragedii Sofoklesa będzie wystawiana w rzymskim teatrze marionetek. Paleari, zwracając uwagę na scenę kulminacyjną, w której Orestes-marionetka morduje swoją matkę i jej kochankę, zauważa, że Orestes mógłby nagle spostrzec rozdarcie w papierowym niebie teatryku. Bez wątplenia dedykując pierwszą edycję eseju pt. *Humoryzm „Pocziwej duszy Mattii Pascala – bibliotekarza”*, Pirandello chciał zaznaczyć związek między obiema powieściami. Salvatore Guglielmino podkreśla, że fragment utworu dotyczący „demystyfikującego przedarcia w błękitnym,

papierowym niebie konwencjonalnych wartości” [Pirandello, s. 20] ma na celu wypuklenie rozpadu sztywnego systemu wzorców zachowań oraz uświadomienie modernistycznemu bohaterowi jego własnej kondycji egzystencjalnej. Innymi słowy, mityczny Orestes staje się modernistycznym Hamletem. Arnaldo di Benedetto zaznacza, że owo tajemnicze przedarcie, od którego Orestes nie jest w stanie oderwać wzroku, przeobraża ślepą determinację marionetek w egzystencjalną niepewność [di Benedetto 1988, s. 116].

Na moment odkrycia przedarcia w papierowym niebie zwraca uwagę również Marco Manotta, nazywając zyskanie samoświadomości „najpiękniejszą z pirandellowskich epifanii” [Manotta 1998, s. 242]. Pojęcie epifanii używane jest przez krytyków wyłącznie w odniesieniu do dychotomii życia i formy, uznawanej za kluczowy topos w twórczości Sycylijczyka. W eseju pt. *Humoryzm* Pirandello definiuje to doświadczenie jako *silenzio interiore* [cisza wewnętrzna], zaznaczając, że jest ono związane z odarciem egzystencji z wszelkich fikcji, do których przywykła. Sycylijski pisarz podkreśla, że dzięki doświadczeniu ciszy wewnętrznej spojrzenie staje się bardziej przenikliwe, wszystkie maski opadają, a odarte z nich życie jawi się jako nagie i niepokojące. Włoski noblista porównuje to tajemnicze wrażenie do nagłego objawienia, jakby tęczy, która rzuca nowe światło na całe dotychczasowe życie [Pirandello, s. 160]. Zdaniem Pirandella, cisza wewnętrzna sprawia, że bohater widzi, jak pękają wszystkie fikcyjne formy przytłaczające jego życie. Innymi słowy, jest to moment, w którym jednostka jest w stanie zajrzeć pod antropomorficzne maski, które nagle stają się nagie – nie kryje się pod nimi żadna twarz. Dopiero wtedy człowiek odkrywa, że pod stertą masek płynie wciąż nieugaszony strumień życia, uwięziony w dławiących go formach. Pirandello podkreśla, że strumienia życia nie są w stanie stłamsić żadne reguły, konwenanse, czy normy społeczne – płynie on w każdym człowieku, nawet jeśli większość ludzi-marionetek nie zdaje sobie z tego sprawy [Pirandello, s. 159]. Ukazanie antagonizmu płynnego i zmiennego życia oraz sztywnej i ograniczającej formy uznał za istotę teatru Pirandella w *Studi sul teatro contemporaneo* (*Studia nad teatrem współczesnym*) Adriano Tilgher, znany krytyk teatralny, który stał się entuzjastą twórczości Sycylijczyka [Ugniewska 1985, s. 18]. Rozróżnienie zaproponowane przez Tilghera w 1923 roku przyjął sam Pirandello, odnosząc je do wszystkich swoich późniejszych utworów, również do powieści.

*Jeden, nikt i sto tysięcy*, ostatnia powieść Luigiego Pirandello, nad którą pisarz pracował piętnaście lat [Aste 1979, s. 25], była wydawana na łamach czasopisma *Fiera Letteraria* między rokiem 1925 i 1926. W „Liście Autobiograficznym” z 1912 roku Pirandello określił swój utwór jako „najbardziej gorzki ze wszystkich, do głębi humorystyczny, opisujący rozkład życia” [Manotta 1998, s. 268]. Rzeczywiście, powieść może być postrzegana jako synteza całej twórczości sycylijskiego pisarza i źródło jego przyszłych inspiracji, co podkreśla sam autor w *Messaggero della domenica* z 1919 roku [Manotta 1998, s. 269]. Łącząc genezę powieści z poważną chorobą psychiczną matki, objawiającą się bezpodstawnymi atakami zazdrości o męża, syn Pirandella, Stefano, nazywa utwór „brewiarzem dla wszystkich, którzy

doświadczyli rozpadu świata”, podkreślając, że powieść jest efektem doświadczeń, cierpienia i przemyśleń związanych ze zmaganiem się z szaleństwem Antonietty Pirandello 1992, s. 188]. Tego samego zdania jest Marziano Guglielminetti, który we wstępie do powieści zaznacza, że można ją postrzegać jako swego rodzaju autobiografię lub, jak twierdzi Maria Antonietta Grignani, „pakt autobiograficzny” Grignani 1992, s. 47]. Niewątpliwie zaskakuje fakt, że ostatnia powieść Pirandella została przełożona na język polski dopiero w 2011 roku, czyli po 85 latach od czasu jej publikacji we Włoszech.

W powieści *Jeden, nikt i sto tysięcy*, „nieświadomym dramacie rozszczepionego ja” [Manotta 1998, s. 267], Vitangelo Moscarda przedstawiony jest jako figura *pars pro toto*, reprezentująca uwięzioną w formie ludzkość. Analizując znaczenie imienia i nazwiska głównego bohatera, Vincenzo Faenza zauważa, że imię „Vitangelo” (z języka włoskiego *vita* – życie i *angelo* – anioł), które zdaje się być apoteozą wolności, jest skontrastowane z nazwiskiem „Moscarda” (z języka włoskiego *mosca* – mucha), które kojarzy się z brakiem wdzięku, irytacją i uciążliwością [Faenza 2004, s. 68]. Łącząc imię „Vitangelo”, które może być interpretowane jako gloryfikacja spontaniczności życia, z nazwiskiem „Moscarda”, które konotuje brzydotę i ograniczoność formy, Pirandello uwypukla rozbieżność między rzeczywistością i iluzją lub, innymi słowy, między tym, co jest a tym, co zdaje się być. Zdaniem Luciany Martinelli jest to jeden z najważniejszych pirandellowskich toposów [Martinelli, 1992, s. 13]. Ową rozbieżność zarysowuje również Joseph Conrad w opowiadaniu pt. „Powrót”, w którym ukazuje rozpad pozornie szczęśliwego małżeństwa oraz desperackie próby podejmowane przez bohaterów w celu zamaskowania gorzkiej rzeczywistości ich kryzysu małżeńskiego. Napisane pomiędzy kwietniem a wrześniem 1897 roku opowiadanie, które ukazało się w 1898 roku w tomie pt. *Opowieści niepokojące*, zostało praktycznie całkowicie zignorowane przez krytyków. Warto zaznaczyć, że conradowski egzystencjalny „niepokój”, charakteryzujący bohaterów wszystkich opowiadań wchodzących w skład tomu, można porównać z pirandellowskim niepokojącym zakłopotaniem [Mstowska 2012]. Mimo że Pirandello podkreśla, jak trudne jest uwolnienie się od ograniczającej formy, nie neguje możliwości wyswobodzenia się ku autentycznemu życiu. Przeciwnie, jego utwory stanowią apoteozę każdej próby, podejmowanej przez bohaterów w celu przekroczenia ograniczoności formy [Aste 1979, s. 34].

Vitangelo Moscarda, który jest jednocześnie pierwszoosobowym narratorem, przedstawia swoim wyobrażonym czytelnikom „pełną znaków zapytania medytację na temat niezbadanych otchłani duszy” [Aste 1979, s. 31]. Zstępując w głąb swojego jestestwa i dokonując retrospektywnej analizy własnej egzystencji, Moscarda jest w stanie spojrzeć na siebie z pewnym obiektywizmem. Nie bez przyczyny uwaga czytelnika skupia się na zaimku „ty” używanym *ad nauseam* przez głównego bohatera. Zdaniem Marziano Guglielminetti powieść *Jeden, nikt i sto tysięcy* może być postrzegana jako dialog z wymagowaną publicznością, w którym pierwszoosobowemu narratorowi powieści udaje się przedstawić zdarzenia z własnego

życia jako doświadczenia uniwersalne [Oirandello 192, s. XX-XXI]. Guglielminetti podkreśla również, że czytelnik-widz, niespodziewanie i nieświadomie, staje się częścią gigantycznego teatru życia. Śledząc monologi Moscardy, które wydają się swego rodzaju strumieniami świadomości [Pirandello 1992, s. XX], czytelnik bierze udział w spektaklu uwięzionej w formie egzystencji. Opisując wydarzenia z własnego życia z nastawieniem humorystycznym i nadając im charakter uniwersalny, Moscarda przedstawia każde zdarzenie w sposób niejednoznaczny, wprowadzając czytelnika-widza w stan niepokojącego zakłopotania.

Vitangelo Moscarda jest synem bankiera, po którym odziedziczył dużą sumę pieniędzy. Chociaż w młodości podejmował różne studia, obecnie żyje z dochodów, jakie przynosi bank ojca. Zmuszony do małżeństwa, poślubia Didę, piękną, ale ograniczoną intelektualnie kobietę, która reprezentuje w powieści drobnomieszczańskie konwencje. Moscarda, który w mieście Richieri prowadzi życie zamożnego dwudziestoosmiolatka, ukazany jest jako człowiek niezdolny do podjęcia jakiegokolwiek refleksji. Bohater wyznaje także, że zawsze był zbyt próżny i zarozumiały, żeby podjąć trud przenikania przez pozory masek i dokonywania introspekcyjnych analiz. Jednak Moscarda natychmiast dodaje: “Pycha, za którą trzeba zapłacić cierpieniem” [Pirandello 2011, s. 83]. Mimo że bohater wydaje się szczęśliwy tkwiąc w formie drobnomieszczańskich konwencji, jego życie jest w rzeczywistości jedynie lękiem, dysharmonią i udręką. Zachodzi paralela między wątkami przedstawianej opowieści i jego życiem w Richieri. Przerywanie porządku narracji poprzez wprowadzanie monologów wewnętrznych i dialogów z czytelnikami-rozmówcami można porównać z szaleńczym i nieuporządkowanym życiem Moscardy, zagubionym w labiryncie miasta. Opisując Richieri, Pirandello kładzie nacisk na jego sztuczność, przedstawiając wszystko, co jest “światem wyprodukowanym, złożonym, przemyślanym; światem sztucznym, wypaczonym, zaadaptowanym, fikcyjnym, daremnym [...]” [Pirandello 2011, s. 55]. Sposób przedstawienia miasta Richieri niewątpliwie odzwierciedla nieautentyczność życia jego mieszkańców. Rzeczywiście, w Richieri mieszkańcy-marionetki jedynie recytują przydzielone im role na gigantycznej scenie *theatrum mundi*.

Żyjący w fantasmagorycznym świecie Moscarda, podkreśla iluzoryczność swojej poźniej spokojnej i uporządkowanej egzystencji: “[...] byt działa z konieczności poprzez formy, które są pozorami, jakie sobie tworzy, a którym my nadajemy wartość rzeczywistość” [Pirandello 2011, s. 87]. Bohater, związany z kruchą lalką, jest jedynie kukiełką uwięzioną w formie „drogiego Gengè” stworzonego przez żonę Didę. Będąc marionetką, którą porusza niewidzialna ręka Didy, Moscarda dostosowuje się do roli uczciwego i spokojnego męża-zabawki. Podświadomie akceptując maskę nałożoną mu przez żonę jako swoją drugą naturę, Moscarda reprezentuje więc, w pełnym znaczeniu tego słowa, człowieka bez właściwości uwięzionego „we własnym pustym i skostniałym świecie – jak mucha w butelce” [Masiello 1988, s. 81]. Fakt, że bohater jest zmuszony odgrywać wyznaczoną mu rolę na gigantycznej scenie teatru świata, skazuje go jednocześnie na duszącą nieruchomość formy, która

blokuje jakąkolwiek spontaniczność.

Oprócz maski „drogiego Gengè”, bohater nosi również inną, „lichwiarza Moscardy”, co jest w powieści w metaforyczny sposób przedstawione w opisie banku w Richieri. Odwołanie do nieprzeniknionych ciemności oraz koloru krwi sprawia, że przedstawione miejsce nabiera cech infernalnych. Przebywając w banku, Moscarda czuje się jakby w pułapce, zmiażdżony przez przytłaczającą formę. Mario Ricciardi podkreśla w swoim artykule, że tożsamość bohatera jawi się więc jako „konstrukcja narzucona przez innych, którzy potencjalnie wolną podmiotowość zamknęli w klatce” [Ricciardi 1989, s. 30]. Vincenzo Faenza twierdzi, że życie Moscardy przypomina „desperackie zstępowanie do dantejskiego piekła, nawet jeśli poszczególne kręgi zdają się mieć banalny wygląd codzienności” [Faenza 2004, s. 16], a Nino Borsellino dodaje, że bohater, pogrążony w piekle nieautentyczności, wcale nie szuka wybawienia [Borsellino 1991, s. 57]. Należy jednak podkreślić, że sztuczne i bezsensowne życie Moscardy-marionetki nie jest tragiczne, ponieważ, zdaniem Pirandella, tragizm jest ściśle związany z samoświadomością. Dopiero gdy kukielka odkrywa papierowe niebo rozpościerające się nad teatrem marionetek, jej egzystencja staje się tragiczna, a sama marionetka *perennemente farneticante* (trwale szalona) [Pirandello 1986, s. 20].

Powieść *Jeden, nikt i sto tysięcy* przedstawia kryzys tożsamości Moscardy, którego doświadcza bohater, kiedy żona Dida wyśmiewa kształt jego nosa. Banalna uwaga Didy może być postrzegana jako jedna z pirandellowskich epifanii, ponieważ uzmysławia głównemu bohaterowi, że żyje w świecie fikcji. To właśnie żona-lalka nieświadomie zdziera z twarzy męża nie tylko maskę „drogiego Gengè”, ale też tą „lichwiarza Moscardy” i wiele innych. Moscarda, który teraz nosi jedynie nagą maskę, pod którą nie ma twarzy, wyznaje czytelnikowi: „Nie mogłem zobaczyć siebie żyjącego” [Pirandello 2011, s. 20]. Po doświadczeniu autentyczności życia wdzierającego się do świadomości bohatera przez otwór w papierowym niebie, Moscarda nie jest w stanie przestać myśleć o owym niepokojącym rozdarciu. Odkrycie skrzywienia własnego nosa sprawia, że Moscarda przeprowadza autorefleksję, której wcześniej unikał z powodu próżności i strachu. Paola Daniela Giovanelli podkreśla, że skoro nos Moscardy jest rzeczywiście lekko skrzywiony, bohater zaczyna podejrzewać, że, być może, również jego „ja” jest wykrzywione i niestabilne, co zresztą po chwili sam stwierdza [Giovanelli 1989, s. 95]. Refleksja post-epifaniczna sprawia, że bohater zaczyna postrzegać swoją pozornie spokojną i uporządkowaną egzystencję jako rodzaj życia w śmierci. Oglądając swój nos w lustrze, Moscarda odczuwa cały ciężar przytłaczającej go formy, czyniący go niezdolnym do życia. Ponieważ obserwować można jedynie strumień życia uwięziony w skostniałej formie, bohater z przekonaniem stwierdza, że niemożliwe jest prowadzenie autentycznego życia przed lustrem.

Lustro, podobnie jak nos, jest jednym z symboli pojawiających się w powieści *Jeden, nikt i sto tysięcy*. Lustro symbolizuje również przemijanie piękna i nieuchronność śmierci, dlatego przedmiot ten może być postrzegany jako jeden ze

znaków *vanitas vanitatum* [Künstler-Langner 1996, s. 29]. Nie bez przyczyny odnosi się więc Pirandello do symboliki lustra, aby wytworzyć atmosferę zawieszenia między rzeczywistością i fikcją, jak również przenieść czytelnika do tajemniczej sfery życia w śmierci. W utworze Pirandella lustro staje się przedmiotem ujawniającym prawdziwą kondycję ludzką ukrytą pod antropomorficzną maską formy. Odwołując się do symboliki lustra, Pirandello ujawnia przy jego pomocy obecność *alter ego* Moscardy, jednocześnie podkreślając iluzoryczność formy błędnie postrzeganej jako rzeczywistość. Jak słusznie zauważa Vincenzo Faenza, jednostka ma teraz do swojej dyspozycji wiele luster, w których może się przeglądać i ewentualnie rozpoznać swoje oblicze, jednak każde z nich przywraca jej inną tożsamość albo przynajmniej sugeruje tożsamość potencjalną [Faenza 2004, s. 85]. Kiedy w kulminacyjnej scenie powieści bohater przegląda się w lustrze, nagle uświadamia sobie, że nie istnieje tylko jeden Moscarda, ale sto tysięcy Moscardów wytworzonych przez innych. Hiperboliczne, tytułowe „sto tysięcy” uzmysławia bohaterowi, że każda z otaczających go osób wytwarza sobie swój własny obraz Vitangela Moscardy i zakłada mu na twarz stworzoną przez siebie maskę. Każdy człowiek zamyka go w innej formie, konstruując w ten sposób nieskończoną liczbę sobowtórów bohatera. Moscarda nienawidzi swoich licznych lustrzanych odbić, które pozbawiają go tożsamości i czynią nikim: „A ja, jakże bym go chętnie spoliczkował, obił kijem, rozszarpał!” [Pirandello 2011, s. 62]. Słusznie zauważa jednak Marco Manotta, że Moscarda świadomie podchodzi do swojego kryzysu tożsamości, czyniąc z niego jeden z istotnych instrumentów poznawczych [Manotta 1998, s. 270]. Ponieważ jego autopercepcja i sposób, w jaki postrzegają go inni są rozbieżne, bohater nie identyfikuje się z żadnym z licznych lustrzanych odbić, które go otaczają: „Możemy poznać tylko to, czemu potrafimy nadać formę. [...] [N]ie rozpoznaję się w formie, którą mi nadajesz” [Pirandello 2011, s. 58].

Na skutek olśniewającego spostrzeżenia Didy, Moscarda odkrywa, że świat formy, który dotychczas tak skrupulatnie konstruował, jest jedynie fantasmagorią, tak kruchą i ulotną, jak lustrzane odbicie. Iluzoryczność formy sprawia, że jednostka odkrywa pod stertą antropomorficznych masek jedynie pustkę. Po zniknięciu wszystkich fantasmagorycznych obrazów, Moscarda uzmysławia sobie, że jest nikim, jedynie pozbawionym tożsamości cieniem: „Każdy mógł je sobie wziąć, tamto ciało, i mieć takiego Moscardę, jakiego chciał, dziś takiego, jutro innego [...]” [Pirandello 2011, s. 29]. Moscarda, świadomy bycia jedynie marionetką bez właściwości, nie jest dłużej w stanie zaakceptować form, które nadali mu inni. Świadomość sprawia, że bohater czuje się wyalienowaną jednostką. Dida-lalka, która żyje w iluzorycznym świecie teatru marionetek i nie jest świadoma istnienia rozdarcia w papierowym niebie, staje się obcą osobą dla męża-Hamleta. Nie będąc w stanie rozpoznać odartego z masek Vitangela, Dida jest wstrząśnięta. Również bohater, pozbawiony masek „drogiego Gengè” i „lichwiarza Moscardy”, jest kimś obcym sam dla siebie: „Jak znieść w sobie tego obcego? Tego obcego, którym byłem dla samego siebie? Jak go nie widzieć, jak go nie znać?” [Pirandello 2011, s. 23-24]. Mario Aste

zauważa, że odkrycie demistyfikującego przedarcia sprawia, że bohater staje się ostrożny wobec każdej formy, z którą społeczeństwo się utożsamia albo według której klasyfikuje innych [Aste 1979, s. 109]. Również Mario Ricciardi w artykule pod tytułem „*Jeden, nikt i sto tysięcy: powieść o rozpadzie osobowości*” podkreśla, że po odkryciu otworu w papierowym niebie, znalezienie sposobu pogodzenia się z jakąkolwiek antropomorficzną maską nie jest już możliwe [Ricciardi 1989, s. 29]. Słusznie zatem zauważa Vitorio Masiello, że uciekając z więzienia maski, jednostka skazuje się na skrajne osamotnienie: „obcość wobec życia” [Masiello 1998, s. 76].

Po doświadczeniu epifanii życia, bohater postrzega egzystencję uwięzioną w duszącej formie jako fantasmagorię stworzoną przez ulotne i zwodnicze odbicia lustrzane. Gdy znikają wszystkie fikcje, które stanowiły kwintesencję dotychczasowego życia, jednostka zaczyna zdawać sobie sprawę, że porusza się „między mirażami, między ulatującymi urojeniami, w poszukiwaniu nieistniejącej, pewnej tożsamości, stałego i definitywnego oparcia” [Faenza 2004, s. 27]. Jak zauważa Faenza, obecność licznych istnień, które powstają po rozpadzie osobowości przejawia się wyraźnie w przypominającej labirynt grze luster [Faenza 2004, s. 57]. Po zdobyciu samoświadomości, odarta z masek jednostka nie jest już w stanie utożsamić się z fantasmagorycznymi wizerunkami, odbitymi w otaczających ją lustrach. Człowiek, któremu gwałtownie zdarto wszystkie maski nagle staje przed samym sobą nagi – nie rozpoznaje już swojej twarzy, a jego świat rozpada się na „coraz mniejsze i wciąż inne okruchy rozbitego zwierciadła” [Eustachewicz 1982, s. 40].

Dla pirandellońskiego bohatera uwięzionego w formie nagość autentycznego życia wydaje się niepokojąca. Akcentując, jak trudnym doświadczeniem jest odrzucenie maski, Sycylińczyk ukazuje bohatera próbującego wyzwolić się ku życiu jako człowieka zawieszonoego między nicością a pustką. Zgłębiając temat autentycznej egzystencji, Pirandello zauważa, że jednostce bardzo często brakuje odwagi, żeby rzucić się w bezkres życia. Bohater dochodzi na skraj przepaści, spogląda w otchłań i się zatrzymuje. Pirandello podkreśla jednak, że możliwość wycofania się nie istnieje. Marco Manotta zauważa, że doświadczenia pustki, samotności i kryzysu tożsamości sprawiają, że jednostka nie jest już w stanie zakładać masek [Manotta 1998, s. 245]. Rzeczywiście, Moscarda wyznaje czytelnikowi: „Zbyt już opanowała mnie groza z powodu zamknięcia się w więzieniu jakiegokolwiek formy” [Pirandello 2011, s. 174]. Chcąc za wszelką cenę uwolnić się z więzienia maski, bohater obraża żonę, żeby odrzucić formę „drogiego Gengè” i decyduje się na zamknięcie banku, żeby skończyć z maską „lichwiarza Moscardy”. Gorzka świadomość bycia nikim i jednocześnie nieodparte pragnienie wolności prowadzą Moscardę na skraj szaleństwa. Słusznie zauważa Federico Italia, że „szaleństwo pirandellońskich bohaterów nie jest dolegliwością fizyczną ani chorobą psychiczną, lecz raczej stanem ekstremalnego autentyzmu, formą wyzwolenia się ku odnalezieniu siebie” [Italia 1968, s. 23]. Podobnego zdania jest Vincenzo Faenza, który stwierdza: „Paradoksalnie, w świecie, w którym maska jest drugą naturą człowieka, jej odrzucenie staje się perwersją” [Faenza 2004, s.

27]. Również Ettore Mazzali, analizując perwersję przedstawioną w utworach Pirandella, podkreśla, że według Bergsona anomalie są dewiacjami systemu, natomiast według Pirandella są rebeliami przeciwko systemowi [Mazzali 1973, s. 18]. Buntując się przeciwko masce społecznej roli narzuconej przez mieszkańców Richieri, Moscarda jest postrzegany jako szaleniec, szczególnie kiedy pojawia się w sądzie w koszuli i w chodakach. Zdaniem Mario Aste, Pirandello przeciwstwia sobie nieautentyczne życie i szaleństwo [Aste 1979, s. 69]. Marziano Guglielminetti dodaje, że jednostka, która próbuje uwolnić się od sztywnych konstrukcji, staje się z konieczności zwolennikiem absurdałnych zachowań [Pirandello 1989, s. IX]. Jednak w przypadku Moscardy absurdałność jest ściśle związana z wolnością. Jest rzeczą znamionną, że życie w przytułku na wsi sprawia, że Moscarda odnajduje swoją utraconą tożsamość.

Na końcu powieści bohater żyje całkowicie poza własnym „ja”, zjednoczony z naturą. Jego granicząca z szaleństwem wolność sprawia, że daje się on ponieść zmiennemu i spontanicznemu strumieniowi życia. Po odrzuceniu wszystkich form, które blokują swobodny przepływ życia, Moscarda doświadcza swego rodzaju *katharsis*: „Ach, nie mieć już świadomości istnienia, tak jak kamień, tak jak drzewo! Wyciągnąć się tu na trawie, [...] patrzeć na błękitne niebo, oślepiając białe chmury, które płyną, wzdęte od słońca; słuchać wiatru [...]. Chmury i wiatr” [Pirandello 2011, s. 53]. Vitorio Masiello określa doświadczenie bohatera jako zanurzenie się w morzu istnienia, bez tożsamości i bez przeszłości [Masiello 1988, s. 78]. Również Mario Aste, podkreślając egzystencjalne aspekty powieści, stwierdza, że identyfikacja z naturą jest wynikiem doświadczenia autentycznego życia i nicości, rodzenia się i umierania. Dopiero świadomość istnienia pustki sprawia, że bohater osiąga autentyzm [Aste 1979, s. 128]. Moscardzie udaje się przezwyciężyć lęk przed nieznanym strumieniem życia i nadać sens swojej pozornie absurdałnej egzystencji. Joanna Ugniewska podkreśla, że nie oglądając swojego sformalizowanego życia w lustrze, ale żyjąc w sposób autentyczny, bohater nie czuje się dłużej wyobcowany. Przeciwnie, jego „ja” całkowicie zatapia się w naturze, nieustannie umierając i rodząc się na nowo: „Życie nie przybiera ostatecznej formy. [...] Jestem tym drzewem. Drzewem, chmurą, książką, którą czytam, wiatrem, który chłonę ustami. Cały na zewnątrz, włóczęga” [Pirandello 2011, s. 222]. Ugniewska zwraca też uwagę na wpływ bergsonizmu na zakończenie powieści. Badaczka zaznacza, że całkowite zanurzenie w strumieniu swego rodzaju *élan vital*, prowadzące do zaprzestania wyznaczania granic swojemu „ja”, kończy się otwarciem na nagie życie, „będące dialektyką ciągłości i zmienności, ruchu i trwania” [Ugniewska 1985, s. 17].

Akceptacja faktu bycia „nikim” eliminuje poczucie wyobcowania bohatera i umożliwia mu odnalezienie autentycznego „ja” w bezpośrednim kontakcie z naturą. Raffaele Cavalluzzi porównuje „nagość” Moscardy do franciszkańskiego ubóstwa [Cavalluzzi 2003, s. 66]. Rzeczywiście, odkrycie nieprzeniknionej tajemnicy wolności od wszelkich masek oddala Moscardę od jakiegokolwiek formy i czyni go szczęśliwym. Nie przekonuje analiza końcowej sceny powieści, w której Giorgio

Pullini wyraża następującą wątpliwość: „Czy to pozytywne zakończenie? Chyba nie. To tylko zakończenie otwarte” [Pullini, 1989, s. 88]. W finałowej scenie, w której Moscarda odrzuca sztuczność miasta, żeby w mistyczny sposób zespolić się z naturą, Pirandello zdaje się podkreślać, że triumf nagiego życia nad zastygłą formą antropomorficznej maski jest możliwy.

### Bibliografia

- Aste M. (1979), *La narrativa di Luigi Pirandello: dalle novelle al romanzo Uno, nessuno e centomila*, Madryt: Porrúa Turanzas.
- di Benedetto A. (1988), *L'eclissi del romanzo di formazione: falsa libertà e eticità nel Fu Mattia Pascal*, red. Nino Borsellino, Rzym: La Nuova Italia Scientifica.
- Bergson H. (1977), *Śmiech. Esej o komiźmie*, przeł. Stanisław Cichowicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Borsellino N. (1991), *Ritratto e immagini di Pirandello*, Rzym: Laterza.
- Bronowski C. (2000), *La maschera e la marionetta nel teatro italiano negli anni 1918-1930*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Cavalluzzi R. (2003), *Pirandello: la soglia del nulla*, Bari: Dedalo.
- Eustachiewicz L. (1982), *Luigi Pirandello*, Warszawa: Czytelnik.
- Faenza V. (2004), *Silenio della coscienza e gioco delle maschere: letture psicologiche su La nausea di Sartre e Uno, nessuno e centomila di Pirandello*, red. Paola Zamagni, Bologna: CLUEB.
- Giovanelli P. D. (1989), *Immagini della corporeità nelle forme del punto di vista*, [w:] Milioto S. (red.), *Nuvole e vento: introduzione alla lettura di Uno, nessuno e centomila*, Agrigento: Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani.
- Grignani M. A. (1993), *Retoriche pirandelliane*, Neapol: Liguori Editore.
- Italia F. (1968), *L'esistenza umana secondo Luigi Pirandello*, Scuole professionali Rzym: Don Orione.
- Karp K. (2012), *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale Pirandelliana nei drammi Gombrowicziani*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Künstler-Langner D. (1996), *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Macchia G. (1992), *Pirandello o la stanza della tortura*, Mediolan: Arnoldo Mondadori.
- Manotta M. (1998), *Luigi Pirandello*, Mediolan: Bruno Mondadori.
- Martinelli L. (1992), *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Bari: Dedalo.
- Masiello V. (1988), *La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, [w:] Borsellino N. (red.), *Lo strappo nel cielo di carta: introduzione alla lettura del Fu Mattia Pascal*, Rzym: La Nuova Italia Scientifica.

- Mazzali E. (1973), *Pirandello*, Florencja: La Nuova Italia.
- Mstowska J. (2012), *Joseph Conrad's The Return and Luigi Pirandello's Uno, nessuno e centomila – dis/similar conflicts between Life and Form?*, [w:] Koneczeniak G. (red.), *Comparative Studies in Anglophone Literatures: (Trans)national, (Post)colonial, (Auto)thematic (Re)considerations and (Re)visions*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Mstowska J. (2020), *Tra forma e vita: Uno, nessuno e centomila di Luigi Pirandello*, "Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji" nr 15.
- Pirandello L. (2011), *Jeden, nikt i sto tysięcy*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pirandello L. (1986), *L'umorismo*, wstęp Salvatore Guglielmino, Mediolan: Arnoldo Mondadori.
- Pirandello L. (1983), *Świętej pamięci Mattia Pascal*, przeł. i wstępem opatrzył Stanisław Kasprzysiak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pirandello L. (1992), *Uno, nessuno e centomila*, wstęp Marziano Guglielminetti, Mediolan: Arnoldo Mondadori.
- Pullini G. (1989), *Uno, nessuno e centomila: il personaggio*, [w:] Milioto S. (red.), *Nuvole e vento: introduzione alla lettura di Uno, nessuno e centomila*, Agrigento: Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani,
- Ricciardi M. (1989), *Uno, nessuno e centomila: il romanzo della scomposizione della personalità*, red. Stefano Milioto, Agrigento: Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani
- Ugniewska J. (1985), *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

## **ANTHROPOMORPHIC MASKS AND NAKED LIFE IN *ONE, NO ONE AND ONE HUNDRED THOUSAND* BY LUIGI PIRANDELLO**

**Summary:** The aim of the article is to analyze anthropomorphic masks presented in Luigi Pirandello's novel entitled *One, No One and One Hundred Thousand*, applying the Pirandellian theory of form/life opposition presented in his essay *L'umorismo (Humorism)* written in 1908. The first part of the article investigates a spontaneous flow of life which is forced to enter determined, stable forms, finally becoming imprisoned in them. The protagonist of the novel, Vitangelo Moscarda, not at all used to reflecting, may be considered similar to the mythological Orestes, who accepts the chains of the blind determination of marionettes on the stage of the *theatrum mundi*. The second part is devoted to epiphany of life, regarded as a momentary illumination during which the character sees a collapse of all the fictitious forms that imprison life. Characterized by the existential insecurity of a modern Hamlet, Moscarda consciously rejects all anthropomorphic masks and social roles, enjoying the flow of life both in him and in the surrounding world. The final part explores the dichotomy of form and life after the post-epiphanic reflection. Although Pirandello underlines the difficulty of leaving the limiting form, he does not negate the possibility of liberation from the existential prison. The fact that the protagonist finishes in a poorhouse may therefore be interpreted as his participation in the authenticity of life driven to the edge of possibility.

**Key words:** anthropomorphic masks, life, form, Luigi Pirandello, Italian culture.